

Miliandre Garcia

**A CENSURA DE COSTUMES NO BRASIL:
DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CENSURA TEATRAL NO SÉCULO XIX À
EXTINÇÃO DA CENSURA DA CONSTITUIÇÃO DE 1988**

**Trabalho apresentado à Coordenação-Geral de
Pesquisa e Editoração-CGPE como parte dos
requisitos necessários à conclusão da bolsa-
pesquisador do Programa Nacional de Apoio à
Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional.**

Rio de Janeiro

2009

SUMÁRIO

Introdução	03
PARTE I – O processo de institucionalização da censura teatral no Brasil imperial e a instrumentalização política da censura de costumes no Estado Novo	07
PARTE II – A separação das censuras no período entre ditaduras	11
PARTE III – A censura de diversões públicas no regime militar	22
3.1. O processo de centralização da censura e a ascensão da censura política	22
3.2. A descentralização da censura teatral e a permanência da censura política	42
3.3. A retomada do argumento moral na gestão de Petrônio Portella	51
3.4. O retrocesso político da censura no contexto de abertura política	54
PARTE IV – A nova constituição e o fim da censura	62
Considerações finais	71
Fontes e bibliografia	73

INTRODUÇÃO

A prática da censura em território nacional tem raízes portuguesas e constitui-se num fenômeno histórico de longa duração com trajetória sinuosa. Nos períodos democráticos, a função social de combate à licenciosidade e o papel pedagógico na formação do indivíduo justificaram a existência da censura enquanto que, nos regimes autoritários, os governos brasileiros não só apropriaram-se de uma estrutura pré-existente que se orientava pela moral vigente como também incorporaram a censura política que se amparava na manutenção da ordem.

Como prática social, a censura no Brasil remete aos tempos da Colônia quando a Igreja Católica conduzia os processos inquisitoriais, mas como prática institucional tem raízes no Império quando D. João VI inaugurou a censura de livros e jornais e, depois, D. Pedro oficializou a censura teatral.

Em meados do século XIX, a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) tinha como princípio incentivar o desenvolvimento do teatro nacional, mas na prática assumiu o papel de guardião da Igreja Católica, dos poderes políticos, da moral vigente e da língua portuguesa. Em linhas gerais, essa nova configuração não só desviou-se dos propósitos fundadores de desenvolvimento do teatro como também se constituiu em obstáculo à formação da dramaturgia brasileira. A partir de então, a censura oficial não só invadiu a cena brasileira como também se expandiu para as diversões públicas e transformou-se em “caso de polícia”.

No Estado Novo, a estrutura da censura apresentou alterações consideráveis quando Getúlio Vargas criou um órgão responsável para a realização da censura que, por sua vez, subordinava-se à Presidência da República. A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), portanto, inaugurou uma nova fase da censura oficial, pois, além de retirá-la da competência da polícia, atribuiu-lhe funções especiais como as de controlar a comunicação social e impedir a contrapropaganda da oposição.

Em meados dos anos 1940, com a pressão dos movimentos sociais, o esvaziamento do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas, o sucessor presidencial efetuou mudanças na esfera da censura com o objetivo principal de dissociar a prática da censura do governo anterior sem, contudo, cogitar a extinção do mecanismo da Constituição brasileira. No contexto democrático, a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), além de responder pela censura prévia de diversões públicas, buscava também legitimar a existência da censura no campo da moral.

Cabe lembrar que, até os primeiros anos da década de 1960, a censura de diversões públicas encontrava-se sob a responsabilidade das unidades federativas, participava do cotidiano dos núcleos teatrais, amparava-se em legislação ostensiva vigente, além de contar com o apoio de parcela da sociedade e definir-se como “guardião” dos valores morais.

Com o golpe militar, no entanto, a atividade censória passou por um processo de *re-significação* de prática preexistente que não só consolidou a centralização do órgão na capital federal como também assumiu a censura política. Ao papel de mantenedora dos valores morais e dos princípios éticos, motivos alegados na criação do serviço na década de 1940, assimilou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação do organismo a partir do final da década de 1960.

No âmbito do serviço censório, a prática da censura política orientava-se não só pelas diretrizes do Ministério da Justiça e da Polícia Federal como também pelas determinações da comunidade de informações e das autoridades políticas. A ascendência da comunidade de informações sobre a censura de diversões públicas intensificou-se na primeira metade da década de 1970 e concentrou-se nas matérias de teor político, sobretudo nos setores de teatro, cinema e música. Em contrapartida, a participação de setores da sociedade aumentou na década de 1980 quando requisitou a “correção moral” das produções culturais, em especial dos programas de televisão.

Com ascendência sobre a censura, a comunidade de informações considerava as transformações de costumes parte de um plano de expansão do comunismo que utilizava a degradação dos costumes e decadência da sociedade como estratégia política de tomada de poder. Nessa fase de indefinições, já não mais existiam diferenças evidentes entre decadência moral e transgressão política, tudo fazia parte de um movimento internacional de ruptura política.

No âmbito do regime militar, a centralização da censura teatral, a aplicação intransigente da lei, a politização de temas morais e o exercício da censura política integravam, portanto, um plano do governo federal de assumir o controle nacional da cultura e, assim, conter a difusão de mensagens políticas.

Em meados da década de 1970, devido à pressão contínua do meio artístico, ao acúmulo de trabalho dos técnicos de censura e às novas diretrizes do Ministério da Justiça, a DCDP deu início a um processo de descentralização da censura teatral que se efetivou em 1975 nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro e em 1978 nos demais estados com mais de três censores.

No final da década de 1970, a gestão de Petrônio Portella no Ministério da Justiça renovou as expectativas do meio teatral de mudanças na censura com a implantação do Conselho Superior de Censura (CSC), a extinção da censura de livros e revistas, a desativação de um decreto-lei em vigor, a substituição da direção da DCDP, a liberação de peças proibidas e a idealização dos seminários de censura. A reforma do ministro da Justiça visava resgatar a função pedagógica e a atribuição moral da censura em contrapartida à desestruturação da censura política, além de conceder maior liberdade às áreas com acesso restrito e pouco público como o teatro ao contrário dos meios de comunicação com facilidades de acesso e público numeroso como a televisão.

Como se vê, o processo de descentralização da censura teatral e a reforma operacional do ministro da Justiça, de um lado, atenderam às reivindicações dos profissionais de teatro e diminuiu o número de peças proibidas, de outro, não se cogitou a extinção do instrumento de controle nem acabou com a prática da censura política. De qualquer maneira, as novas diretrizes favoreceram as atividades culturais e o ministro da Justiça restituiu o diálogo com os artistas.

As expectativas de mudança esvaíram-se nas gestões de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e Solange Maria Teixeira Hernandes na direção da DCDP que, numa ação conjunta, restauraram o controle político das diversões públicas, dos meios de comunicação e das expressões artísticas. As mudanças da censura, no entanto, não encontraram ressonância num contexto de abertura política e, mais tarde, alinharam-se ao processo de democratização das instituições nacionais.

Com o fim da ditadura, a campanha pelas Diretas Já e a emergência de movimentos sociais, o ministro da Justiça, Fernando Lyra, e o diretor da DCDP, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, prometeram reformular a censura de diversões públicas e restabelecer o diálogo com o meio artístico.

No entanto, o plano de reforma do ministro da Justiça encontrou resistência tanto dos técnicos de censura que não aceitavam perder as gratificações da atividade policial quanto do meio artístico que desconfiava das iniciativas de diálogo com o governo.

A partir de 1985, o Congresso Nacional examinou vários projetos de reforma e extinção da censura quando, em 1987, a tramitação do anteprojeto da nova Constituição anunciava a extinção da censura.

Como se vê, da data da sua criação, em 1945, até o ano de sua extinção, em 1988, a censura de diversões públicas transitou de uma ação mais rigorosa e centralizada a partir de 1967/68, passando por uma fase de instabilidade no final da década de 1970 até transformar-se numa atividade burocrática e inexpressiva no fim da ditadura.

No Brasil, os acervos da censura encontram-se sob custódia de diferentes arquivos de acordo com a origem das instituições. Por exemplo, um órgão submetido às atribuições regionais encontra-se sob a guarda dos arquivos estaduais enquanto que um órgão vinculado ao governo federal encontra-se sob o domínio de instituições nacionais.

Na Divisão de Manuscritos, da Biblioteca Nacional, podemos consultar os acervos do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) quando a capital federal era o Rio de Janeiro.

Sob o título Teatro-Censura, o fundo possui mais de 4.000 peças teatrais que sofreram exame da censura. A principal desvantagem desse acervo documental é que nos processos de censura constam apenas os textos teatrais, sem grifos, anotações, pareceres ou comentários dos representantes da censura. Só mais tarde é que as instâncias censórias vão assumir um discurso mais técnico e, portanto, fornecer farta documentação sobre o exame censório.¹

Na Superintendência Regional de Brasília, do Arquivo Nacional, podemos consultar o acervo do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), depois transformado em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), quando foi construída a nova capital em Brasília.

Na sede do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, podemos consultar os registros da censura fluminense e no Acervo Miroel Silveira, da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), a documentação da censura paulista, ambas do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), braços auxiliares da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Em linhas gerais, as várias fases do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que vão desde uma atuação descentralizada nos Estados, passando por um processo de centralização em Brasília até voltar à fase de descentralização do trabalho orientaram o armazenamento da documentação. De meados da década de 1940 até os anos 1960, a censura encontrava-se sob domínio dos estados, depois foi centralizada em Brasília e contou com o auxílio dos setores regionais, até voltar ao domínio dos estados e, por fim, ser extinta da Constituição brasileira.

¹ As dificuldades encontradas em torno da escassez de documentos no interior dos processos, da ausência de uma sistemática da censura e dos impedimentos de digitalização do material, conforme proposto em projeto inicial, foram contornadas com a análise das leis existentes assim como com o levantamento dos artigos de jornais da época e o exame comparativo acerca da prática censória, seja ela independente nos estados, seja ela uma prática federalizada.

PARTE I

O processo de institucionalização da censura teatral no Brasil imperial e a instrumentalização política da censura de costumes no Estado Novo

No século XIX, a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) inaugurou a institucionalização da censura teatral no Brasil² que, por sua vez, apresentou trajetória distinta da censura à imprensa. Criado com o objetivo de incentivar o desenvolvimento do teatro no país, o CDB assumiu também o compromisso de zelar pela moral e bons costumes, pela manutenção do *status quo* e pela preservação formal da língua.³ Como se vê, a atuação do CDB foi marcada por procedimentos ambíguos como, por exemplo, o de agregar intelectuais destacados na cena carioca que almejavam o melhoramento das artes cênicas no país⁴ e censores oficiais e oficiosos⁵ que primavam pela integridade da família imperial, dos poderes políticos, das autoridades constituídas, da religião católica e da língua nacional.⁶ Independente do lugar social, intelectuais de prestígio,⁷ autoridades políticas ou pessoas comuns, num primeiro momento, tornaram-se apêndices de uma instituição que se encarregava da organização da cultura e, em última análise, atrelaram-se a um sistema político que ditava as normas vigentes.

A criação do CDB foi um marco na história da censura no Brasil, pois criou precedentes para a estruturação futura da censura de diversões públicas e serviu de fundamento para o exercício da censura moral, além de inaugurar a censura teatral.⁸ Cabe ressaltar que a censura de cunho moral não se constituía em exclusividade do governo brasileiro. Segundo Khéde, os princípios ético-morais legitimaram a existência da censura em contextos distintos e, conseqüentemente, condenaram verdadeiras obras-primas.⁹

Com a proclamação da República em 1889 e a promulgação da Constituição em 1891, uma reestruturação das competências transferiu a responsabilidade pela censura a organismos policiais. A mudança na estrutura não só inaugurou a “tradução policialesca da censura teatral”¹⁰ como também vinculou a existência da censura ao universo político. Ficava cada vez mais difícil separar a implicação moral do argumento político.

² Entre as principais pesquisas sobre a censura teatral e a atuação do CDB consta o seguinte trabalho: KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

³ *Idem*, p. 19, 57-58.

⁴ *Idem*, p. 97.

⁵ Os censores oficiais eram vinculados ao CDB e os censores oficiosos eram constituídos por pessoas de prestígio que podiam interferir na decisão da censura. Em outras palavras, a prática da censura contactava tanto com censores institucionais como com membros da sociedade. *In: Idem*, p. 61.

⁶ FIGUEIREDO, Guilherme. “Ninguém faz teatro a favor”. *In: Idem*, p. 169.

⁷ No século XIX, intelectuais de destaque atuaram como censor do Império, a exemplo do dramaturgo Luís Carlos Martins Pena e dos poetas Gonçalves de Magalhães e Manoel de Araújo Porto-Alegre.

⁸ Na mesma época, a censura à imprensa foi extinta porque sua existência não zelava pela integridade de manifestação do pensamento.

⁹ KHÉDE, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰ *Idem*, p. 56.

Nas primeiras décadas do século XX, segundo Marcos Bretas, havia certo consenso entre as “elites cultas” sobre as manifestações artísticas da cultura popular que podiam não só prejudicar a formação moral do povo brasileiro com alusões vulgares, mensagens dúbias e exacerbação da sexualidade como também abranger o campo político com sérios prejuízos para as relações internacionais, as autoridades constituídas e o governo vigente.¹¹ Como se vê, até a década de 1920, as recorrentes distinções entre “arte popular” e “arte cultura” influenciaram as autoridades policiais no exercício da censura que, por sua vez, destinavam maior atenção aos espetáculos públicos do teatro de revista do que à montagem de clássicos do teatro universal.

A situação da censura sofreu novas modificações no governo de Getúlio Vargas, sobretudo no ano de 1934 com a promulgação da Constituição brasileira cuja garantia de liberdade de expressão não se estendia às diversões públicas nem tolerava a difusão mensagens de guerra ou violência e subversão da ordem política ou social¹² e com a publicação do regulamento de polícia que reestruturou os órgãos censórios sob a responsabilidade policial.¹³ Com mais de 500 páginas, o novo regulamento ampliou de forma radical as competências da polícia que regulava desde atribuições simples como as funções do porteiro do prédio da política até planos complexos de esquadramento da capital, além de estender o raio de ação sobre as polícias estaduais, os menores abandonados, as diversões públicas etc.¹⁴

Sob orientação policial, os agentes da censura tinham como principal tarefa conter manifestações públicas que, de modo geral, apresentasse mensagem ofensiva às instituições nacionais ou estrangeiras, às crenças religiosas, aos valores morais e aos bons costumes ou incitassem a prática de crimes contra a ordem política e social.¹⁵ Conforme Cancelli, o novo regulamento atingiu com grande impacto as atividades artísticas. A polícia de Filinto Strubing Müller não só submeteu os profissionais de teatro às determinações da censura que não permitia quaisquer alterações no texto original ou na marcação da peça¹⁶ como também se encarregou de gerenciar a censura de peças teatrais, espetáculos de variedades, números musicais, películas cinematográficas, transmissões radiofônicas, reprodução de discos e aparelhos sonoros e diversões em geral.¹⁷ Segundo organograma da polícia, à seção de censura cabia examinar “as execuções, por qualquer processo, e os espetáculos públicos, de qualquer natureza, que, embora não estejam

¹¹ BRETAS, Marcos Luiz. Teatro y ciudad en lo Rio de Janeiro de los años 1920. In: Sandra Gayol; Marta Madero (org.). *Formas de Historia Cultural*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p. 233-246.

¹² Artigo 113, item 9, Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 16 jul. 1934.

¹³ Artigo 288, decreto n.º 24.531. Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal. Rio de Janeiro, 2 jul. 1934.

¹⁴ CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da era Vargas*. Brasília: Edunb, 1993. p. 60.

¹⁵ Artigo 300, decreto n.º 24.531...

¹⁶ CANCELLI, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁷ Artigo 345, itens I a VII, decreto n.º 24.531...

discriminadas nas letras anteriores, constituam atração pública, com intuito de lucro, direta ou indiretamente”.¹⁸

Aos poucos, o raio de ação da censura teatral expandia-se para as demais formas de manifestações públicas e atividades artísticas. Em menos de uma semana da publicação do novo regulamento policial, criou-se um departamento específico que instituiu uma comissão responsável pela censura cinematográfica, algo inédito até o presente momento.¹⁹

A concretização do processo de expansão da censura ocorreu com a promulgação da Constituição do Estado Novo que não só submeteu o direito de liberdade de expressão do cidadão a imperativos draconianos sob o argumento de defender o Estado nacional e a manutenção da ordem²⁰ como também propiciou a criação de um órgão de controle político²¹ que tinha como propósito assumir o controle sobre a comunicação e eliminar a contrapropaganda dos adversários, além de simbolizar o autoritarismo estadonovista e centralizar os poderes políticos.²²

Com a progressiva centralização também no campo da censura, as ramificações dos Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs) constituíam-se em braços auxiliares do DIP e, portanto, limitava-se às orientações da matriz carioca. Segundo Silvana Goulart, o DIP encarregava-se de transmitir “orientação técnica e doutrinária aos serviços estaduais de imprensa, radiodifusão, diversões públicas, propaganda, publicidade e turismo reunidos do DEIP”²³, enquanto que a Divisão de Turismo e Diversões Públicas dos DEIPs visavam “sanear” as representações públicas através da vigilância dos valores éticos e de idéias nocivas à moral vigente e à tranqüilidade pública.²⁴

Das cinco divisões existentes no DIP, três realizavam censura prévia: a Divisão de Radiodifusão era responsável pelos programas radiofônicos e letras musicais,²⁵ a Divisão de Cinema e Teatro pelas representações teatrais, *shows* de variedades, peças declamatórias, espetáculos com mímicas, execuções de balé, escolas de samba, cordões carnavalescos, marchas-

¹⁸ Artigo 345, itens VIII, *Idem*.

Nesse momento, gostaríamos apenas de registrar que esse capítulo do regulamento da Polícia Civil do Distrito Federal inspirou a redação do regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), doze anos depois.

¹⁹ Decreto-lei n.º 24.521. Cria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Rio de Janeiro, 10 set. 1934.

²⁰ Artigo 15º, Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 10 nov. 1937.

²¹ Decreto-lei n.º 1.915. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Rio de Janeiro, 27 dez. 1939.

²² GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 12-13.

²³ In: *Idem*, p. 77.

²⁴ *Apud Idem*, p. 82.

²⁵ Artigo 7º, item C, decreto n.º 5.077. Aprova o regimento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Rio de Janeiro, 29 dez. 1939.

A título de informação, a Divisão de Rádio do DIP, em 1940, examinou 3.770 programas, 483 peças radiofônicas e 1.615 esquetes e proibiu 108 programas; em 1941, analisou 3.971 programas, 487 peças radiofônicas e 1.448 esquetes e vetou 44 programas. In: GOULART, *Op. cit.*, p. 70.

rancho, atividades recreativas e eventos esportivos²⁶ e a Divisão de Imprensa pelos veículos de informação e órgãos da imprensa.²⁷

Ao resgatar a censura à imprensa, abandonada oficialmente no período imperial, e centralizar a censura de diversões públicas, exercida anteriormente por organismos regionais, o DIP não só avaliava o conteúdo político das manifestações públicas como também avaliava a pertinência do tema e corrigia a grafia das palavras. Conforme assinalou Goulart, a interferência no texto era uma das sutilezas da censura porque não se identificava com facilidade pelos leitores. Ademais, a prática da censura, além de instrumento político, tinha fundamento ético: “este aspecto, previsto pela Constituição de 1937 visava preservar a moral e os bons costumes de acordo com a ótica cristã”, afirmou ela.²⁸ Mais uma vez, a censura de caráter político-ideológico articulava-se à de valores ético-morais.

Com o Estado Novo em fase de agonia, o DIP foi extinto, mas a censura permaneceu ativa sob a incumbência do Departamento Nacional de Informações (DNI).²⁹ A extinção do primeiro e a criação do segundo visavam diluir o autoritarismo do governo de Getúlio Vargas. Das cinco divisões do DIP, o DNI uniu a Divisão de Censura com a de Divulgação, conservou as Divisões de Radiodifusão, de Turismo e de Cinema e Teatro e criou a Agência Nacional. Segundo Goulart, “a modificação mais importante em relação ao DIP foi a fusão das divisões de Imprensa e Propaganda, que no DIP se colocava praticamente acima das demais”.³⁰

A Divisão de Cinema e Teatro, por sua vez, sofreu poucas modificações com a reestruturação dos órgãos, exceto pela exclusão da censura à literatura política.³¹ Ao DIP competia “fazer a censura do teatro, do cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei”.³² Ao DNI restava “fazer censura do teatro, do cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da radiodifusão [...] e, nos casos previstos em lei, da literatura social e da imprensa”.³³

²⁶ Artigo 8º, *Idem*.

²⁷ Artigo 10º, item A, *Idem*.

²⁸ GOULART, *Op. cit.*, p. 22.

²⁹ Decreto-lei n.º 7.582. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Rio de Janeiro, 25 maio 1945.

³⁰ GOULART, *Op. cit.*, p. 22.

³¹ Para mais informações sobre as diferenças e similaridades dos dois departamentos, consultar *Idem*, p. 76.

³² Artigo 2º, item C, decreto-lei n.º 1.915...

³³ Artigo 2º, item E, decreto-lei n.º 7.582...

PARTE II

A separação das censuras no período entre ditaduras

Em meados dos anos 1940, com a pressão dos movimentos sociais, a desestruturação do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas, o sucessor presidencial, José Linhares, restaurou a liberdade de manifestação do pensamento por meio da radiodifusão³⁴ e efetuou mudanças no campo da censura, entre as quais a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)³⁵ que respondia pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas e demarcava a separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão, ainda que tais esferas se intercomunicassem com frequência, chegando às vezes a se confundir.

Após um intervalo de seis anos, de 1939 a 1945, o exercício da censura restaurou a “tradição policialesca” e a criação do SCDP separou a censura de diversões públicas da censura da imprensa sem, contudo, apresentar rupturas drásticas com a estrutura anterior ou mudanças profundas no sistema censório. Convém registrar que, desde a criação do serviço de censura, em meados da década de 1940 até o final do ano de 1967, a censura de diversões públicas permaneceu sob a ingerência do chefe de polícia e atuou de forma autônoma nos estados.

Para orientar o trabalho da censura, o presidente da República aprovou, no mês seguinte, o decreto n.º 20.493³⁶ que vigorou por mais de quarenta anos. Segundo depoimentos de censores, ele era a “coluna vertebral” do organismo³⁷ e não tinha um dia que não era utilizado.³⁸

Entre as atribuições do SCDP, competia aos órgãos descentralizados examinar a projeção de películas cinematográficas, a apresentação de espetáculos teatrais, *shows* de variedades, pantomimas bailados, peças declamatórias, escolas de samba, marchas-rancho, cordões carnavalescos, a reprodução de discos (cantados ou falados) e a exibição de espécimes teratológicas, anúncios publicitários, programas de rádio e televisão, além de aprovar excursões de artistas ao exterior.³⁹

Dessa forma, qualquer espetáculo realizado em local público e organizado por pessoa física/jurídica ou por organização comercial/civil dependia da autorização da censura.⁴⁰ A

³⁴ Decreto n.º 8.356. Dispõe sobre a manifestação do pensamento por meio da radiodifusão. Rio de Janeiro, 12 dez. 1945.

³⁵ Decreto-lei n.º 8.462. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. Rio de Janeiro, 26 dez. 1945.

³⁶ Decreto n.º 20.493. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 24 jan. 1946.

³⁷ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974. p. 130

³⁸ In: NOGUEIRA, Otaciano. *Arte, sexo e censura*. Palestra proferida no *Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas*. Brasília, 11 de maio de 1981. p. 27. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

³⁹ Respectivamente, artigo 4º, itens I a XII, e artigo 40, Decreto n.º 20.493...

⁴⁰ Artigo 42 e 79, *Idem*.

abrangência das atribuições do SCDP sujeitava um número expressivo de manifestações artísticas à censura prévia. No setor de teatro, por exemplo, a avaliação da censura aplicava critérios uniformes a um espetáculo montado por grandes companhias como também a uma peça produzida por grupos amadores ou apresentada em festivais de teatro.⁴¹

Para análise da censura, solicitava-se aos produtores teatrais e interessados em geral uma série de documentos, entre os quais requerimento com dados da peça, autorização dos autores teatrais ou entidade representativa e dois exemplares do texto.⁴² Após divulgação de parecer da censura, cabia ao requerente da apresentação teatral solicitar o exame do ensaio geral,⁴³ última etapa do processo.

De modo geral, essas etapas de avaliação da censura emperravam o trabalho de produtores teatrais e empresários do ramo que, além de enfrentarem os problemas habituais da montagem como o número escasso de patrocinadores e a inexperiência da equipe técnica ou dos próprios atores, tinham também que lidar com as exigências burocráticas da censura que não se limitavam à montante documental, mas estendiam-se para a fidelidade da indumentária no ensaio e ao fim do improviso no palco.⁴⁴

Após a aprovação do texto e a análise do ensaio, o parecer da censura variava entre liberação plena, impropriedade para menores de 10, 14 e 18 anos,⁴⁵ aprovação com cortes ou proibição total. A não observância das determinações da censura resultava em suspensão, advertência, convocação e multa a artistas, produtores, empresários e casas de espetáculos. Nessa época, os valores das multas eram contabilizados por quantias fixas sem correção regular e não no salário mínimo com atualização periódica. Com o tempo, as sanções financeiras perderam o valor real e requiritava-se a atualização da lei.

No período entre 1945 e 1964, a censura de diversões públicas concentrou-se, de forma assistemática, em oito itens do decreto n.º 20.493 para justificar a proibição de peças teatrais, películas cinematográficas, letras musicais e programas de rádio e televisão que contivessem qualquer ofensa ao decoro público ou cenas de violência capazes de incitar a prática de crimes, induzissem aos maus costumes, incitassem contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas, prejudicassem a cordialidade das relações entre os povos, ofendessem as coletividades

⁴¹ Peças inscritas em festivais de teatro só conseguiram dispensa da censura em 1985, quando o censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes assumiu a direção do órgão. Para conseguir essa licença especial, as comissões organizadoras deveriam enviar ao órgão central, com antecedência de 48 horas, a programação completa, a relação das peças e a autorização dos autores. Portaria n.º 7/85-DCDP, de 28 de maio de 1985, do diretor da DCDP, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. In: *Diário Oficial da União*, Brasília, 31 maio 1985. Ver também CENSURA não atinge mais os festivais. *Tribuna da Imprensa*, 1º jun. 1985.

⁴² Artigo 44, decreto n.º 20.493...

⁴³ Artigo 50, parágrafo 5º, *Idem*.

⁴⁴ Artigos 43, 50, 61 e 97, *Idem*.

⁴⁵ Artigos 14, 68 e 99, *Idem*.

ou as religiões, ferissem a dignidade brasileira e os interesses nacionais e, por fim, depreciassem as forças armadas.⁴⁶

Além do mais, o decreto n.º 20.493 atribuía ao chefe do SCDP o direito de cassar ou restringir a autorização da censura quando sobreviessem motivos imprevistos e injustificados pelo interesse da dignidade nacional, da ordem, da moralidade ou das relações internacionais.⁴⁷ Desse modo, a aprovação da censura não significava continuidade do espetáculo no prazo de 5 anos, podendo ser cancelada a qualquer momento.

No campo da censura de diversões públicas, a atuação do SCDP, subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), representou uma continuidade da sistemática da Divisão de Cinema e Teatro, vinculada ao DIP e, em seguida, ao DNI, ambos criados no governo Vargas. Em linhas gerais, o regulamento do SCDP incorporou as atribuições da Divisão de Cinema e Teatro, com exceção de dois itens que se referiam às reportagens jornalísticas sobre o país e o incentivo da produção cinematográfica.⁴⁸

O que é singular nesse processo é que o SCDP foi criado no período de redemocratização brasileira, em 1945, na gestão de José Linhares, e o DIP durante o Estado Novo, em 1939, pelo presidente Getúlio Vargas.⁴⁹ Como se vê, a censura no Brasil existiu tanto nos contextos de ditaduras quanto nos períodos democráticos. Como exemplo podemos citar as manifestações de protesto contra a existência da censura nos idos dos anos 1950.

Num dos poucos documentos anexos aos processos de censura das peças teatrais no intervalo entre ditaduras, uma carta do autor da peça *Juventude Coca-Cola* dá a dimensão das implicações morais da censura de costumes que não aceitava mensagens consideradas imorais, mesmo que estas tivessem a intenção de criticar o comportamento dos jovens daquela época.⁵⁰

Em 1958, o leitor José dos Santos Freitas remeteu à coluna de Jota Efege uma carta de protesto contra o trabalho da censura e em apoio aos setores artísticos, na qual dizia que era “preciso estar alerta contra as solertes maquinações dos obscurantistas medievais que se prendem aos grilhões do passado, um comodismo intolerável. Não sou extremista, e por isso mesmo acho intolerável quererem impor-nos uma democracia de máscara, venha o modelo de onde vier”.⁵¹

⁴⁶ Artigo 41, itens A, B, C, D, E, F, G e H, *Idem*.

⁴⁷ Artigo 54, *Idem*.

⁴⁸ Artigo 8º, itens A e B, decreto n.º 5.077...

⁴⁹ No período de 1939 a 1945, três órgãos públicos assumiram o controle nacional da censura teatral e de diversões públicas: primeiro, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), submetido à Presidência da República, depois, o Departamento Nacional de Informações (DNI), vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores e, por último, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinada ao chefe de polícia e ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP).

⁵⁰ Carta de José Maria Monteiro. In: Processo de censura da peça *Juventude Coca-Cola*, de José Maria Monteiro. jan. 1952. Fundo Teatro-Censura, Biblioteca Nacional.

⁵¹ FREITAS, José dos Santos. Carta de protesto contra a censura e reivindicação de plena liberdade artística. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 27 maio 1958.

Pesquisadores de regimes autoritários também assinalaram a existência de um processo de continuidade entre instituições de controle político que permaneceram ativas nas gestões seguintes. Como assinalou Silvana Goulart, o período de redemocratização produziu novas fachadas sem, contudo, eliminar estruturas pré-existentes. Portanto, certos órgãos, apesar da nova roupagem, reproduziram posições semelhantes às práticas anteriores,⁵² a exemplo do organismo censório que primava pela manutenção da ordem pública e preservação da moral e bons costumes.

Nessa linha de raciocínio, Gláucio Ary Dillon Soares afirmou que as atividades da censura no regime militar apresentaram dinâmica semelhante à de grande parte das instituições autoritárias em vigor na época, cujas origens remontavam ao contexto de ditadura varguista e cujas leis não sofreram revisão no período posterior. Nesses termos, “o Brasil não reviu a legislação corporativista: ao contrário, manteve boa parte daquele entulho legal, ainda que o usando comparativamente pouco”.⁵³ Assim, nos momentos de autoritarismo explícito, a exemplo do Estado Novo e do regime militar, “novas características autoritárias vêm se juntar às que já permeiam nossas relações sociais”, afirmou Maria Aparecida de Aquino.⁵⁴

No campo da censura, Beatriz Kushnir assinalou que as mudanças adotadas pelo governo de José Linhares visaram romper com o Estado Novo, mas a nova legislação permaneceu “invasiva e centralizadora” e preservou o “conteúdo regulador”.⁵⁵ O que ocorreu foi uma adaptação das estruturas precedentes ao contexto democrático brasileiro. Sob essa perspectiva, o deslocamento da censura para a esfera moral e a acomodação do órgão na estrutura policial buscavam retirar da prática censória qualquer conotação política.⁵⁶ O que não atribuiu-lhe legitimidade democrática nem tampouco desvinculou o fenômeno histórico do universo político.

De qualquer maneira, a mudança dos regimes políticos, a extinção de órgãos autoritários e a criação de um serviço especializado alteraram lentamente a prática da censura. Como evidenciou o jornalista José Lino Grünewald, em 1966,

a questão da censura, encarada mediante os últimos decênios, teve a sua fase negra naturalmente durante o Estado Novo. Depois, com o retorno democrático, o poder dos censores oficiais foi-se amainando, da mesma forma que a ingerência indébita, mas consentida, de facções raciais, políticas, religiosas (especialmente estas), além de inefáveis associações de pais de família. Foi, contudo, um amainar muito lento e somente de uns poucos anos para cá que, em relação aos problemas dos costumes e dos espetáculos públicos, as tendências das autoridades passaram a ir realmente ao encontro do inegável índice de civilização das principais capitais e centros industriais

⁵² GOULART, *Op. cit.*, p. 165.

⁵³ SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989. p. 21.

⁵⁴ *In*: AQUINO, Maria Aparecida de; MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de; SWENSSON JR., Walter Cruz (orgs.) *No coração das trevas: o DEOPS/SP visto por dentro*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001. p. 12.

⁵⁵ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 83.

⁵⁶ *Idem*, p. 99.

do Brasil. E no que, inclusive, ajudou a desenvolver ainda mais a educação, a compreensão e a liberdade essencial das pessoas.⁵⁷

A principal diferença, portanto, concentrou-se no argumento da censura que, no período entre 1945 a 1967, caracterizou-se pelo predomínio de justificativa moral e pelo número restrito de interdições.

Como afirmou o chefe da censura, Hildon Rocha, na segunda metade dos anos 1950, “até agora, sob minha direção, a censura não proibiu uma só peça ou filme”, embora “tenho encontrado em alguns elementos do teatro de revista certa prevenção, talvez pelas diferenças de gosto artístico e formação ética. Sendo o teatro um gênero literário, não vejo como deva ser transformado numa escola ‘de degradação e mau gosto’”. Contra esse gênero de espetáculo recaia a censura moral, pois, segundo o representante da censura no Rio de Janeiro, “além de ser uma posição justa, é também legal, porque a lei sobre a censura manda proibir ‘ofensa ao decoro público’ e muitas outras coisas, inclusive aquilo que induza aos maus costumes. Exercer a censura contra o despudor é um ato legal, inclusive amparado no parágrafo constitucional”.⁵⁸

Abaixo índices estatísticos de obras censuradas pelo Departamento Federal de Segurança Pública.⁵⁹ De acordo com as estatísticas do IBGE, apenas quatro peças sofreram interdição no período entre 1948 e 1957: uma em 1948, 1949, 1951 e 1954.

⁵⁷ GRÜNEWALD, José Lino. Censura & Regimes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1966.

⁵⁸ SOBRE a imoralidade do nu: o novo diretor da censura esclarece sua posição. *Visão*, São Paulo, 15 fev. 1957.

⁵⁹ Esses dados foram levantados dos Anuários Estatísticos do Brasil e estão disponíveis para consulta no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Supervisão de Documentação e Disseminação de Informações, Unidade Estadual de São Paulo. No montante geral pesquisamos 44 volumes no período de 1941 a 1988 (números 6 a 48), mas os anuários estatísticos só apresentam registro de censura no período de 1942 a 1960, entre os números 6 e 21.

FILMES E PEÇAS CENSURADOS PELO DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA (1942-1960)

ANO	FILMES CENSURADOS							PEÇAS CENSURADAS					
	Sem restrição	Impróprios p/ menores até 10 anos	Impróprios p/ menores até 14 anos	Impróprios p/ menores até 18 anos	Filmes liberados (com e sem restrição)	Filmes interditados	Filmes examinados	Aprovação sem restrição	Aprovação com restrição	Impróprias	Peças liberadas (com e sem restrição)	Peças interditadas	Peças examinadas
1942	1925	151	59	22	2157	7	2164						
1943	1983	163	48	20	2214	7	2221						
1944	2249	126	41	15	2431	4	2435						
1945	1908	70	59	11	2048	-	2048						
1946	2368	141	79	32	2620	2	2622						
1947	2658	113	116	44	2931	-	2931						
1948	2300	149	113	58	2620	6	2626	185	28	44	257	1	258
1949	2699	159	127	78	3063	-	3063	180	22	16	218	1	219
1950	2741	157	137	87	3122	-	3122	129	19	48	196	-	196
1951	2612	327	184	79	3202	5	3207	87	5	48	140	1	141
1952	3087	263	213	153	3716	-	3716	133	-	74	207	-	207
1953	3142	228	172	97	3639	-	3639	113	-	73	186	-	186
1954								80	-	68	148	1	149
1955								53	-	64	117	-	117
1956								68	-	95	163	-	163
1957								63	-	68	131	-	131
1958							2786						
1959							1368						
1960													

Fonte: Anuários estatísticos do IBGE.

Segundo estatísticas da censura no Rio de Janeiro, cinquenta e nove peças teatrais foram proibidas no período entre 1930 e 1966.

LOC.	TÍTULO	AUTOR	CENSOR	PROIBIÇÃO
124 30	Os mortos	Rivereto, Honório	Mello Barreto	29/12/1930
83 16	La folle du logis	Vosper, Frank	Pitta de Castro	04/07/1933
80 25	A vida começa amanhã	Verona, Guido da	Mello Barreto	25/09/1939
91 6	Guerra sem sangue	Roquendo, Miguel	Mello Barreto	25/10/1939
105 17	Onde canta o galo	Viviani, Alfredo	André Carrazoni	08/04/1940
124 18	O segredo de viver	Viviani, Alfredo	Leilah de Carvalho	08/04/1940
120 23	Pássaro cego	Vianelle, Itálico	Eloy Cordeiro	09/04/1940
79 26	A filha do mar	Peixoto, Antonio da Silva		27/12/1940
86 22	Lágrimas de Maria	Peixoto, Antonio da Silva	Jose Montojos	03/01/1941
109 19	Tu ne m'echapperas jamais	Kennety, Margareth		25/03/1941
80 12	O senhor juiz de paz	Peixoto, Antonio da Silva		18/09/1941
85 29	O senhor juiz de paz	Peixoto, Antonio da Silva	Leilah de Carvalho	18/09/1941
81 21	Foi a vida	Rossi, Antonio; Bonini, Oswaldo Miguel	Oswaldo Trindade	25/09/1941
85 24	As pequenas do Barbosa	Fernandes, Henrique Marques	Eloy Cordeiro	16/10/1941
83 13	O amigo do povo	Tome, Alfredo	Eloy Cordeiro	13/11/1941
81 24	Uma noite em Coimbra	Martins, Afonso	Jose Montojos	12/1941
136 23	Loucuras da mocidade	Dourado, Abel	Eloy Cordeiro	17/12/1941
86 28	Greve geral	-	Eloy Cordeiro	18/12/1941
123 6	Greve geral	-	Eloy Cordeiro	18/12/1941
85 28	Lágrimas de Maria	Peixoto, Antonio da Silva	Jose Montojos	03/01/1942
80 29	O castigo do céu	Grillo, José	Eloy Cordeiro	20/04/1942
78 29	João, o corta mar!	Oliveira, A. C. de	Jose Montojos	7/05/1942
80 28	Escravo fiel, preto que tem alma branca	Grillo, José	Eloy Cordeiro	12/05/1942
83 29	Escravo fiel, preto que tem alma branca	Grillo, José	Eloy Cordeiro	12/05/1942
85 25	O pizzaiuolo do Braz	Lima, Oliveira	Jose Montojos	19/05/1942
86 24	A casa do terror	Maria Izabel	Jose Montojos	19/05/1942
85 30	A casa do terror	Maria Izabel	Jose Montojos	11/06/1942

78 27	As duas angelicas	Pinto, Abelardo (Piolin)	Leilah Carvalho	15/06/1942
85 23	Piolin no tribunal	Pinto, Abelardo (Piolin)	Jose Montojos	18/06/1942
85 27	Piolin o embaixador	Pinto, Abelardo (Piolin)	Eloy Cordeiro	18/06/1942
86 29	A vingança do palhaço	Tavares, Jaime Leal	Jose Montojos	25/06/1942
85 26	O reservista Ventura	Pinto, Abelardo (Piolin)	Eloy Cordeiro	27/06/1942
83 11	O homem que eu amo	Santos, Miguel	Jose Montojos	02/07/1942
86 27	José do telhado	Coelho, Fortunato	Leilah de Carvalho	06/07/1942
86 26	La cumparsita	Vianello, I.	Leilah de Carvalho	15/07/1942
108 18	Farras de um tenente	Seromecho, Luiz F. de Castro	Jose Montojos	15/07/1942
80 30	O homem que eu amo	Santos, Miguel	Jose Montojos	20/07/1942
85 22	A justiça de Deus	Tavares, Jayme Leal	Jose Montojos	30/07/1942
123 3	A justiça de Deus	Tavares, Jayme Leal	Jose Montojos	30/07/1942
26 21	Miguel Strogoff o correio do czar	Verne, Julio	Eloy Cordeiro	14/08/1942
58 17	A tiburtina e do barulho ou Elas assim querem	Rosas, Oswaldo	Jose Montojos	05/10/1942
123 5	O soldado brasileiro	Amaral, Ubaldino do	Eloy Cordeiro	02/11/1942
105 10	O rei dos ares	Olimecha, Raul	Eloy Cordeiro	25/11/1942
123 4	Procópio não é um homem	Paracella, Manoel; Cunha Humberto	Leilah de Carvalho	12/03/1943
86 25	Divino tormento	Peixoto, Antonio da Silva	Jose Montojos	12/01/1944
137 21	A fábrica	Guanabara, Paulo	Eloy Cardoso [?]	09/08/1946
53 8	O renegado	Carvalho, Alberto Gomes de; Cavalcanti, Zalmir Lucio	Jose Montojos	11/12/1946
98 26	O guarda da alfândega	Hennequim, M.; Werber, Pierre	Marina Ferreira	27/10/1949
80 4	Uma noite em Paris	Basile, Aristides de; Lima, Oliveira	Moacir de Abreu	10/07/1951
81 23	Uma noite em Paris	Basile, Aristides de; Lima, Oliveira	Moacyr de Abreu	10/07/1951
80 26	Juventude coca-cola	Monteiro, José Maria	Virginia de Carvalho	13/08/1951
80 24	Toda nua	Fiuzza, Lucio	Adail Alecrim	05/12/1952
137 22	A verdade toda nua	Fiuzza, Lucio	Maria Penna	15/02/1955
57 21	Garota vaporosa	Silva, Walter	Helena Lobo	14/06/1961
78 28	O enterro da Carolina	Castro, Wanda Vieira de		29/05/1962
80 27	Qual será o pai?	Santos, Nilton Medeiros Gomes dos (Nilton Santos)		22/09/1964
83 10	Todos nós somos culpados	Santos, Nilton	Marina Ferreira	02/06/1966
115 2	A tragédia de Paqueta	Melo, Ventura de; Machado, Arlindo		Sem data

129 4	A tragédia de Paqueta	Melo, Ventura de; Machado, Arlindo	Sem data
-------	-----------------------	------------------------------------	----------

Fonte: Índice remissivo do Fundo Teatro-Censura, da Biblioteca Nacional.

Sem citar a fonte, o *Jornal do Brasil* divulgou um número semelhante, porém com divergências nos títulos, isto é, no período entre 1930 e 1964, a censura federal interditou 55 peças teatrais: uma em 1930, 1932, 1933, 1934 e 1935;⁶⁰ duas em 1939,⁶¹ oito em 1941;⁶² treze em 1942;⁶³ quatro em 1943;⁶⁴ duas em 1944, 1946 e 1951;⁶⁵ uma em 1955 e 1956;⁶⁶ duas em 1959;⁶⁷ uma em 1963;⁶⁸ e seis entre 1960 e 1964.⁶⁹ Como concluiu o jornal carioca, “a interdição das peças é um antigo drama, que o teatro brasileiro vive periodicamente, por imposição da Censura, e não apenas a partir de 1964, como revelam os arquivos da própria Censura Federal”.⁷⁰ Numa análise comparativa, a revista *Isto é* apresentou estatística idêntica ao afirmar que os órgãos da censura, em 35 anos de atividade, de 1930 a 1964, interditaram 55 peças enquanto, no período seguinte, de 1964 e 1979, proibiu cerca de 600.⁷¹

⁶⁰ *Os mortos*, de Honório Rivereto (29/12/1930); *Brasil da gente*, de Marques Porto, Ari Barroso e Gastão Penalva (12/12/1932); *La folle du logis*, de Frank Vosper (04/07/1933); *Carne para canhão*, de Afonso Schmidt (03/08/1934); *Viagem presidencial*, de César Ladeira (17/06/1935).

⁶¹ *A vida começa amanhã*, de Guido da Verona (13/09/1939) e *Guerra sem sangue*, de Miguel Roquendo (25/10/1939).

⁶² *Nunca me deixarás*, de Margareth Kennedy (25/03/1941); *Mocambo*, de Valdemar de Oliveira e Figueira Filho (02/07/1941); *O Sr. Juiz de Paz*, de Antônio da Silva Peixoto (24/09/1941); *As pequenas do Barbosa*, de Henrique Martins Fernandes (16/10/1941); *As embrulhadas do Genésio* (31/10/1941); *O amigo do povo*, de Alfredo Tomé (05/11/1941); *Greve geral*, de Rego Barros (18/12/1941); *Uma noite em Coimbra*, de Afonso Martins (12/1941).

⁶³ *José do Telhado*, de Antônio da Silva Peixoto (06/03/1942); *Castigo do céu*, de José Grilo (20/30/1942); *João, o Corta-Mar*, de A. C. de Oliveira (07/05/1942); *Escravo fiel*, de José Grilo (12/05/1942); *O pizzaiolo do Brás*, de Oliveira Lima (19/05/1942); *A vingança do palhaço*, de Jaime Leal Tavares (10/06/1942); *A casa do terror*, de Maria Isabel (11/06/1942); *As duas Angélicas*, de Abelardo Pinto (15/06/1942); *Piolim no Tribunal e Piolim, o Embaixador*, de Abelardo Pinto (18/06/1942); *O reservista ventura*, de Abelardo Pinto (27/06/1942); *La cumparsita*, de I. Vianello (15/07/1942).

⁶⁴ *Procópio não é homem*, de Paradela e Cunha (19/03/1943); *Helena, a sacrificada*, de Pedro Gonçalves (30/07/1943); *A repudiada (ou Madame X)*, de Candido Costa (23/09/1943); *Chic Chic acertou no bicho*, de Otelo Queirelo (24/10/1943).

⁶⁵ *Divino tormento*, de Antônio Peixoto (16/01/1944); *Guerra ao casamento*, de Eurico Peixoto (19/50/1944); *A fábrica*, de Paulo Guanabara (09/08/1946); *O renegado*, de Zalmir Cavalcanti e Alberto de Carvalho (13/12/1946); *Uma noite em Paris*, de Aristides de Basile e Oliveira Lima (10/07/1951); *Juventude Coca-Cola*, de José Maria Monteiro (14/08/1951).

⁶⁶ *A verdade toda nua*, de Lúcio Fiúza (15/02/1955) e *Dez dias com Isabel*, de José Santa Rosa (13/01/1956).

⁶⁷ *Em que ponto chegaram os homens*, de Floriano Sebastião (25/09/1959) e *A mulher proibida*, de Cassandra Rios (29/09/1959).

⁶⁸ *Todos nós somos culpados*, de Nilton Santos (02/10/1963).

⁶⁹ *A tragédia de Paquetá*, Ventura de Melo e Arlindo Machado; *O soldado brasileiro*, de Ubaldino do Amaral; *Pinto gigante*, de Lênio Diniz de Carvalho; *A justiça de Deus*, de Jaime Leal Tavares; *Farras de um tenente*, de Luís de Castro Soromenho; *O homem que eu amo*, Miguel Santos.

⁷⁰ TRINTA e cinco anos de censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1972.

⁷¹ In: MARRA, Antônio Beluco; CARELLI, Wagner. Menos censura. Será? *Isto é*, p. 30-42, 25 abr. 1979.

Segundo dados estatísticos da censura teatral de São Paulo, realizada no período de 1920 a 1972, de 6.137 peças censuradas, 47 peças foram vetadas, 886 parcialmente liberadas e 3.578 liberadas. O número restante está em processo de organização.⁷²

As estatísticas acima, apesar de apresentarem diferenças importantes no que concerne às peças proibidas, são bastante semelhantes em termos numéricos. De todo modo, independente da origem, é difícil precisar com exatidão os números da censura, os focos de proibições e as peças proibidas.

O número de proibições acima, no entanto, não ameniza a intervenção das censuras descentralizadas que também se constituiu em entrave ao exercício da liberdade de expressão, às manifestações artísticas no país e ao desenvolvimento da cultura nacional. Por exemplo, a prática recorrente que obrigava o produtor cultural a interagir com órgãos estaduais, no período de descentralização da censura, constituiu-se em fenômeno tão prejudicial para a produção cultural quanto a interdição total da obra, com o agravante de ter sido praticada em período democrático. A análise do fenômeno da censura exige muita atenção do pesquisador que, por sua vez, deve tomar certas precauções para não se tornar complacente com os efeitos da censura sobre a produção artístico-cultural, com manifestações isoladas que demonstraram preocupação com a democracia, com os agentes censórios que se definiam como elementos liberais no interior da censura ou com as instituições corporativas ou entidades culturais que participaram do processo censório.

Dessa explanação inicial, podemos concluir que a especificidade do fenômeno da censura no contexto do regime militar não se encontra na criação da censura, mas na adaptação da ferramenta que atendeu a objetivos específicos.

Em 21 anos de existência, os governos militares e respectivos representantes aplicaram, de modo geral, as seguintes medidas no campo da censura: retomaram a censura da imprensa, abandonada na época do Império e restaurada pelo governo Vargas, ativaram leis inativas cuja abrangência dos princípios facultava a prática autoritária de natureza política sobre as diversões públicas e manifestações artísticas, expandiram o raio de ação da censura prévia sobre veículos de comunicação e publicações periódicas até então livres de censura e, principalmente, combinaram aspectos morais e elementos políticos que, em dado momento, inverteu as estatísticas da censura que, até então, priorizava questões morais sobre o aspecto político, além de aumentar drasticamente o número de interdições de peças, filmes, letras

⁷² Índice estatístico apresentado pelo grupo de estudos do Arquivo Miroel Silveira, no *Seminário Internacional Censura em Cena*, realizado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, nos dias 25, 26 e 27 de novembro de 2006 e também publicado em COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2006. p. 38 e 255-257.

musicais, revistas, programas de rádio e televisão. Não fosse suficiente, a centralização da censura de diversões públicas, nesse caso em particular, respondeu ao plano de expansão do controle nacional sobre as manifestações públicas que, por si só, converteu-se em medida administrativa de natureza política, como veremos a seguir.

PARTE III

A censura de diversões públicas no regime militar

3.1. O processo de centralização da censura e a ascensão da censura política

Com a inauguração de Brasília, os três poderes instalaram-se simultaneamente na nova capital, mas nem todos os órgãos federais foram transferidos imediatamente da cidade de Rio de Janeiro. No governo de Juscelino Kubitschek, o Ministro da Justiça concordou em manter o serviço de censura no Estado da Guanabara até que o governo federal viabilizasse a transferência da instituição.⁷³

Nos governos de Jânio Quadros e João Goulart, a reestruturação da censura permaneceu no estágio inicial. No início da década de 1960, o presidente Jânio Quadros aprovou dois decretos que se restringiam à fiscalização de espetáculos e à aprovação de programas assim como à competência das polícias no âmbito dos estados. A primeira medida visava proteger o erário público da importação de filmes sem recolhimento fiscal.⁷⁴ A segunda atribuía aos órgãos regionais o direito de censura sobre a programação de espetáculos.⁷⁵ No governo de João Goulart, o ministro da Justiça agradeceu o governador da Guanabara pela colaboração prestada no campo da censura e comunicou a transferência do órgão para a nova capital em 1º de janeiro de 1962.⁷⁶ Mas devido às vantagens da censura, nem todos os estados acataram de imediato a decisão, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro que continuaram com a censura à revelia do órgão central.⁷⁷

No ano seguinte, a indicação de Edísio Gomes de Matos para chefe da censura visava consolidar o processo de centralização do órgão em Brasília que não só se encontrava em condições precárias para o pleno funcionamento como também se deparava com a resistência das censuras no âmbito dos estados.⁷⁸

⁷³ *Apud* Ofício n.º 391/64-SCDP, do chefe do SCDP, Edísio Gomes de Matos, ao chefe de polícia do DFSP. Brasília, 12 maio 1964. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁷⁴ Artigo 1º, decreto n.º 50.518. Dispõe sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes cinematográficos destinados à projeção nos cinematógrafos e pela TV e dá outras providências. Brasília, 2 maio 1961.

⁷⁵ Artigo 1º, decreto n.º 51.134. Regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio e da televisão, o funcionamento de autofalante, e dá outras providências. Brasília, 3 ago. 1961.

⁷⁶ *In*: Ofício n.º 391/64-SCDP...

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Ofício n.º 2/63-SCDP, do chefe do SCDP, Edísio Gomes de Matos, ao superintendente da Polícia Federal. Brasília, 6 jan. 1964. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

Independente da aprovação dos serviços estaduais ou de setores artísticos,⁷⁹ o governo vigente procedeu à transferência do órgão para o Distrito Federal e iniciou um plano de sistematização da censura no país.

De 1964 em diante, o projeto de centralização da censura federal obteve maior atenção dos governos militares. Entre 1964 e 1965, várias medidas foram tomadas para sistematizar o trabalho da censura, entre as quais podemos citar: 1) a convocação de servidores para avaliar as normas da censura; 2) a adequação da estrutura ao regulamento policial; 3) a constituição de grupos para analisar roteiros de filmes, programas de televisão e *scripts* de peças; 4) a criação de uma comissão que visava discutir questões polêmicas e examinar a legislação; e 5) a instituição de um grupo de trabalho responsável por uniformizar os critérios da censura e assessorar as delegacias regionais no exercício da censura dos filmes que não ultrapassassem os limites dos estados.

Na Presidência da República, Castelo Branco tentou articular as demandas estaduais ao projeto de centralização e, portanto, atribuiu a um órgão federal a censura de filmes com projeção nacional.⁸⁰ Além disso, o presidente Castelo Branco aprovou o regulamento do DFSP⁸¹ que definia o organograma da censura.

Na estrutura do DFSP cabia ao setor da Polícia Federal de Segurança acompanhar o trabalho do SCDP, principal órgão da censura federal, e às delegacias regionais as Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs), braços auxiliares do órgão central. O SCDP era constituído por quatro setores (secretaria, seções de censura, seção de fiscalização e arquivo) e respondia pela coordenação das atividades da censura, pela unificação dos trâmites burocráticos, pelo cumprimento de determinações superiores, pela orientação dos setores regionais e pela sistematização das normas da censura. As TCDPs, por sua vez, eram compostas por duas seções (secretaria e arquivo), restringiam-se a cumprir instruções superiores, fiscalizar casas de espetáculos, estabelecimentos públicos, estações de rádio e emissoras de televisão, aplicar penas pecuniárias, além de elaborar relatórios de atividades.⁸²

⁷⁹ A exemplo do meio teatral que demonstrou preferência pela censura regional, considerada mais aberta ao diálogo e mais suscetível a negociações conforme assinalou o teatrólogo Domingos Gusmão de Lima, o dramaturgo Plínio Marcos, a atriz Vera Gertel e o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri. Ver, respectivamente, LIMA, Domingos Gusmão de. *Censores censurados!...* *O povo*, Ceará, 31 jan. 1968; MARCOS, Plínio. *Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura...* In: KHÉDE, *Op. cit.*, p. 190; GERTEL, Vera. *Entrevista concedida a Marcelo Ridenti*. Rio de Janeiro, 6 set. 1995; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Entrevista concedida a Cristina*. São Paulo, 7 nov. 2003. <http://www.eca.usp.br/censuraemcena/pdf/guarnieri.pdf>.

⁸⁰ Artigo n.º 1, item F, lei n.º 4.483. Reorganiza o Departamento Federal de Segurança Pública, e dá outras providências. Brasília, 16 nov. 1964.

⁸¹ Decreto-lei n.º 56.510. Aprova o regulamento geral do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, 28 jun. 1965.

⁸² Artigos n.º 175 e 506 respectivamente, *Idem*.

Como se vê, o SCDP, além de orientar o trabalho da censura em instâncias regionais, realizava apenas a censura de filmes com projeção nacional. Até então, não havia no regulamento do DFSP indícios de politização do SCDP, exceto pela vinculação do órgão à estrutura policial e ao direito de revogação do certificado de censura.⁸³ Direitos como estes que antes tinham pouca aplicabilidade, passaram por um processo de reabilitação no regime militar, como veremos adiante.

Para uma das lideranças da censura e autor do livro *Censura & Liberdade de expressão*, as medidas instituídas pelo presidente Castelo Branco que visaram atender tanto as reivindicações setoriais quanto as do órgão central, apenas retardaram o processo de centralização da censura federal, pois

com o objetivo de não contrariar interesses de autoridade estadual, sem dúvida alguma não satisfazia o governo central que, sobretudo por razões políticas e de segurança interna, tem necessidade de tomar conhecimento e vetar, sempre que julgar conveniente, as mensagens contrárias aos interesses nacionais, à formação intelectual, moral e cívica do povo, a este eventualmente levadas, em qualquer ponto do território nacional, sob forma de espetáculo público.⁸⁴

Noutras palavras, o censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes considerou que as resoluções presidenciais no campo da censura não só retardaram o processo de centralização da censura em Brasília como também desdenharam um poderoso instrumento de controle. A censura política, portanto, estava aquém do domínio do órgão central, mas não das censuras regionais.

Segundo o escritor Rubem Fonseca, o chefe da censura do Estado da Guanabara não só manifestou aversão à popularização do palavrão nas apresentações teatrais como também à mensagem “anti-revolucionária” de espetáculos em cartaz, a exemplo do *Show Opinião e Liberdade, Liberdade*.⁸⁵

No micro-esfera das instâncias estaduais, a prática de censura política atrelava-se às excessos das autoridades locais. Em 1996, um secretário de Segurança Pública do nordeste, não satisfeito com a proibição do espetáculo *Joana em Flor* nem com a prisão do elenco carioca, ordenou queimar os exemplares da peça em praça pública numa alusão direta à história de Joana D’Arc.⁸⁶

⁸³ Artigo n.º 176, item XVI, e Artigo n.º 178, item V, respectivamente, *Idem*.

⁸⁴ FAGUNDES, *Op. cit.*, p. 84.

⁸⁵ *In*: BRAGA, Rubem. O novo censor. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1965. Sobre o assunto, ver também PACHECO, Tânia. “O teatro e o poder”. *In*: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 76-77.

⁸⁶ Essa história foi narrada por dois importantes nomes do teatro nacional, com uma única diferença: Pacheco diz que o estado era Sergipe e Michalski Alagoas. Ver, respectivamente, PACHECO, “O teatro e o poder”. *In*:

Em meados da década de 1960, a divulgação da nova lei de censura consolidava a transferência das censuras cinematográfica e teatral para a esfera federal.⁸⁷ Na antiga lei, o responsável pela apresentação contava com a flexibilidade do sistema que permitia solicitar autorização da censura na capital federal, válida para o país inteiro, ou nos órgãos estaduais, restrita aos limites da região. Segundo diretor-geral do DFSP, a nova lei, além de acabar com a dualidade de pareceres entre os órgãos da censura, visava impedir a apresentação de peças de caráter subversivo sem o consentimento federal, mais uma vez foi citado como exemplo de subversão o *Show Opinião e Liberdade, Liberdade*.⁸⁸

A questão da descentralização da censura e da disputa entre os organismos da censura não se resolveram com a nova lei da censura. No ano seguinte, autoridades do Estado da Guanabara apoiaram a decisão judicial do Supremo Tribunal Federal (STF) que tomava partido dos setores estaduais em detrimento do órgão central.

Para não acirrar as rivalidades entre setores nem aguçar os ânimos dos censores, o chefe do SCDP do Estado Guanabara afirmou que a medida judicial não afetava a censura federal e o assessor da Segurança Pública do Estado não acreditava em colisão de competências porque o trabalho conjunto do órgão central com as instâncias estaduais considerava tanto as questões nacionais quanto as diferenças regionais.⁸⁹

Como assinalou o técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, a fase de consolidação da centralização censória, que vai de 1962 a 1967, caracterizou-se pelo total desentendimento entre as instâncias federal e estadual.

O SCDP declarava-se único órgão com competência de fazer censura e multava, sobretudo os exibidores de filmes, todo aquele que se submetesse à censura estadual. As polícias estaduais (especialmente da Guanabara e São Paulo, depois imitadas pelas de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás e outras), por seu turno, não desembaraçavam programa algum cujos filmes não houvessem sido liberados por seus respectivos serviços de censura. Isto porque – argumentavam – o poder da polícia é atribuído ao estado-membro, pela Constituição. [...]. Além disso, os Juizados de Menores, encabeçados pelos do Rio e de São Paulo, também começavam a se interessar e a exercer censura. Resultado daí que um filme era censurado pelo governo federal em Brasília, onde pagava taxa, pelo Executivo estadual, que também taxava e, finalmente, pelo Juizado de Menores local.⁹⁰

À margem das divergências que apresentaram interesses setoriais e implicações jurídicas, órgãos federais implantaram medidas burocráticas que consolidaram a centralização da censura de diversões públicas. Como vimos, medidas anteriores centralizaram a censura

ARRABAL; LIMA, *Anos 70...*, p. 79 e MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979. p. 64.

⁸⁷ CINEMA e teatro contra censura do repertório. *Última Hora*, São Paulo, 30 jun. 1965.

⁸⁸ *In*: NOVA lei submete todas as peças à Censura Federal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1965.

⁸⁹ CENSURA estadual decidirá melhor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1966.

⁹⁰ FAGUNDES, *Op. cit.*, p. 30-31.

cinematográfica e teatral. Aos poucos, novas providências abarcaram os programas de rádio e televisão.⁹¹

A partir de 1967, as divergências internas sofreram um movimento inverso à centralização da censura, enquanto uma perdia espaço de manifestação, a outra se encontrava em vias de consolidação. É de extrema importância ressaltar que, no regime militar, a centralização da censura respondeu à necessidade do governo de assumir o controle nacional sobre a produção artística que transgredisse preceito ético-moral ou que veiculasse mensagem político-ideológica.

No processo de centralização da censura, o chefe de gabinete do Ministério da Justiça anunciou, em janeiro de 1967, a unificação dos critérios da censura assim como a criação de um conselho superior, sem nome definido até então. Segundo *O Estado de S. Paulo*, o representante do governo, além de comunicar a unificação da censura em território nacional, admitiu necessitar do auxílio das regionais na aprovação de programas e fiscalização de espetáculos.⁹²

Dias depois, o Congresso Nacional promulgou a Constituição de 1967 que, na esfera da censura de diversões públicas, expandia a competência da União para censurar, além de películas cinematográficas e peças teatrais, também programas de rádio e televisão, publicações periódicas e letras musicais. Sem restrições constitucionais, o governo federal assumia então o controle nacional das diversões públicas.⁹³

Para adequar a prática da censura à nova configuração, os órgãos da censura tomaram várias providências. O caso do teatro é um exemplo notável para se observar não só

⁹¹ A propósito, consultar: Carta do chefe do SCDP/SR/PR, Benedito Zumas Filho...; Portaria n.º 42-A-GB, do chefe do SCDP. Brasília, 6 maio 1966.; Item 2, portaria n.º 68/66-SCDP, do chefe do SCDP, Antonio Romero Lago. Brasília, 27 jul. 1966.; Artigo n.º 1, item F, lei n.º 4.483... As instruções de trabalho da censura de filmes em âmbito nacional estão publicadas na portaria n.º 40/66-SCDP. Brasília, 26 abr. 1966. Dos doze itens que amparavam a censura de filmes, quatro relacionaram-se à mensagem política contida na obra, o mais destacado indicava a proibição dos filmes que fossem “portadores de mensagem política incompatível com o regime vigente no país, ou de que de qualquer forma, firam a dignidade brasileira, ou venham a apresentar risco à segurança nacional”. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

Artigo n.º 26, decreto-lei n.º 43. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da lei n.º 4.131, de 3 de setembro de 1962, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Brasília, 18 nov. 1966; Sobre o debate acerca da inconstitucionalidade do decreto de criação do INC e centralização da censura de filmes ver FAGUNDES, *Op. cit.*, p. 32.

⁹² CENSURA é da Polícia Federal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jan. 1967.

⁹³ A censura da imprensa, por sua vez, permanecia livre da ingerência do Estado. Segundo a Carta Magna “é livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe”. *In*: Artigo n.º 150, § 8, Constituição do Brasil. Brasília, 24 jan. 1967.

a dinâmica do processo de centralização da censura como também o aumento significativo de obras proibidas e a aplicação continuada da censura política.

A primeira medida tomada pelo chefe do SCDP após a promulgação da Constituição referia-se à centralização da censura de peças teatrais.

Em linhas gerais, a portaria n.º 11 estabelecia sete categorias de espetáculos públicos sob censura prévia, as obrigações dos censores federais, os níveis de classificação etária (livre, 10, 14, 18 e, em casos excepcionais, 21 anos), chancelas como espetáculo “educativo” ou “recomendado para a juventude”, padrões para confecção de cartazes e anúncios de espetáculos, prazos da censura, documentos, cópias e informações necessárias ao requerimento de censura, validade de um ano para os certificados de censura, o direito do chefe do SCDP de avocar decisão anterior, parâmetros para o ensaio geral, critérios de revisão da censura, proibição para improvisar no palco, penalidades como advertência, multa e suspensão e procedimento de recurso.

Quanto à análise da mensagem contida na peça, nove itens justificavam a interdição total (veto) ou a liberação parcial (com cortes ou restrições de idade). Desse modo, a proibição incidia sobre os espetáculos que contivessem cenas violentas, sugerissem a prática de crimes, ofendessem o decoro público, induzissem aos maus costumes, incitassem contra o regime vigente, a ordem pública e as autoridades constituídas, afetassem as relações diplomáticas do Brasil com outros países, ofendessem as coletividades/religiões ou as raças/classes, ferissem a dignidade e interesse nacionais ou contivessem propaganda de qualquer espécie.⁹⁴

De modo geral, as medidas definidas pela nova portaria não diferiram das do decreto vigente desde o período entre ditaduras. Mesmo assim, formadores de opinião criticaram o conteúdo da portaria. Para o editorial do *Jornal do Brasil*, a nova medida, além de sufocar a vitalidade textual de um conjunto expressivo de manifestações artísticas, também incidia sobre um número considerável de espetáculos públicos: “faz tudo, mete-se em tudo e compõe uma obra-prima de obscurantismo” sem nenhuma referência à qualidade artística do texto.⁹⁵ Na opinião da *Luta Democrática*, a portaria da censura “um instrumento de arrocho, destinado a disciplinar toda e qualquer espécie de espetáculo”, cujos termos genéricos não só davam vazão à análise subjetiva dos censores como também acarretavam a proibição de espetáculos de naturezas distintas. Se os agentes da censura resolverem seguir os itens da portaria ao “pé

⁹⁴ Item 2, portaria n.º 11/67-SCDP, do chefe do SCDP, Antonio Romero Lago. Brasília, 1º fev. 1967. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁹⁵ DIKTAT. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1967.

da letra”, as casas de espetáculos fecharam as portas em breve,⁹⁶ previu o autor da matéria.⁹⁷ Em carta pública, a teatróloga Bárbara Heliodora também assinalou o caráter subjetivo da portaria em questão sem, contudo, ignorar as iniciativas de aperfeiçoamento do trabalho da censura, pois, pela primeira vez, autoridades do governo haviam procurado a direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT) para solicitar treinamento dos censores.⁹⁸

Os agentes da censura, por sua vez, não entendiam a reação contrária dos veículos de comunicação nem tampouco dos núcleos teatrais que conviviam com normas semelhantes desde os anos 1940 e que, até então, não sofrera movimentos de contestação dos setores artísticos.⁹⁹

Ao contrário da oposição, os censores federais só viam benefícios na portaria, pois tanto no setor cinematográfico quanto no ramo teatral, a unificação da censura acabava com as disparidades de pareceres que numa determinada região aprovava e noutra proibia a exibição da obra, sem apresentar critérios uniformes e ainda causar prejuízos à produção. Outra vez citou-se o exemplo de *Liberdade, Liberdade* que, segundo representante da censura, teve uma “carreira acidentada: consentida aqui, proibida ali, constitui-se num esforço inaudito a sua apresentação no país” que foi resolvida agora com nova legislação.¹⁰⁰

Entre os esforços de adequação da censura à nova realidade política, podemos citar a reforma administrativa de Castelo Branco que transformou o DFSP em Departamento de Polícia Federal (DPF)¹⁰¹ e a publicação da portaria n.º 242 que uniformizou os critérios da censura no país, desde o órgão central transferido para a capital federal até as das turmas de censura ligadas às delegacias estaduais e das seções de censura vinculadas às sub-delegacias regionais.¹⁰²

⁹⁶ PORTARIA de arrocho para disciplinar os espetáculos. *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1967.

⁹⁷ De certa forma, esse diagnóstico anunciava o percurso da censura de diversões públicas na ditadura militar que, indiscriminadamente, vetou obras com mensagens de caráter político-ideológico como também de cunho ético-moral. Nos anos 1960 e 1970, por exemplo, o SCDP interditou filmes como *Terra em Transe* e *Kung-fu*, advertiu e suspendeu apresentadores como Jacinto Figueira, do programa *O Homem do Sapato Branco*, Paulo Celestino e Chacrinha e humoristas como Dercy Gonçalves e Costinha, vetou peças de Plínio Marcos e Nelson Rodrigues e rejeitou o teatro de revista como manifestação da cultura popular. Enfim, o serviço censório aplicou tanto a censura moral como fazia desde os anos 1940 como também transformou a censura política em prática corriqueira. Além disso, companhias teatrais de expressão nacional como o Grupo Opinião, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena encerraram as atividades na virada na década de 1960 para 1970. A pressão da censura agregada à escassez de recursos, à introspecção do público, à repetição do repertório e, inclusive, à má administração exerceram forte impacto no processo de falência das companhias teatrais.

⁹⁸ CENSURA Federal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1967. Seção Cartas dos Leitores.

⁹⁹ CENSORES se reunirão com diretores de teatros para esclarecer novas normas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1967.

¹⁰⁰ CENSURA agora é única: abrange todos os estados. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1967.

¹⁰¹ Artigo n.º 210, decreto-lei n.º 200. Dispõe sobre a organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Brasília, 25 fev. 1967.

¹⁰² Portaria n.º 242/67-DG/DPF, do diretor-geral do DPF, coronel Florimar Campello. Brasília, 12 maio 1967.

A partir da segunda metade de 1967, veículos de comunicação, setor artístico e meio intelectual intensificaram as reações contrárias às novas medidas do governo federal. O jornal *Correio da Manhã*, além de identificar os focos de resistência à centralização da censura, criticou o curso das mudanças que não só uniformizava os procedimentos burocráticos em âmbito nacional como também menosprezava as especificidades culturais das regiões brasileiras.¹⁰³ A teatróloga Bárbara Heliadora também não se absteve de criticar a portaria do coronel Campello que ratificava a centralização da censura teatral e incorporava a censura de telenovelas.¹⁰⁴ Para a ex-diretora do SNT, a produção teatral não deveria submeter-se à interpretação do censor nem tampouco à subjetividade da norma, sobretudo porque a considerava “vaga, ambígua, subserviente e, o que é pior, suficientemente dúbia para servir de torniquete sempre que a sanha reacionária andar à solta, sempre que houver pressões por parte dos adeptos da hipocrisia vitoriana, sempre que o conceito dominante na sua interpretação for o do medo”. Além disso, acreditava que a centralização da censura em Brasília integrava as estratégias do governo federal de controlar setores da vida nacional, sobretudo a produção artístico-cultural que apresentasse conteúdo de caráter político. Sendo assim, não se tratava de uma aversão à nova capital, mas de uma precaução contra a impermeabilidade da censura que, além de traduzir a “utopia revolucionária” dos militares,¹⁰⁵ tratava-se de uma política de saneamento social.¹⁰⁶

No final de 1967, o *Diário de Notícias* sintetizava o clima de desolamento que atingia os grupos teatrais devido aos novos rumos da censura no país.

Toda classe teatral está em pé de guerra com a ameaça que se anuncia para 1968, isto é, a censura das peças de teatro e dos shows de teatro passará a ser feita em Brasília. Realmente, é um absurdo que se está tramando. O Ministério da Justiça diz que a censura deve ser nacional – da capital federal para todo o país. Há muita ingenuidade ou burrice em quem apela para a letra da lei sem medir as conseqüências. A censura deve ser nacional nas suas normas técnicas e diretivas, de lá devem partir os regulamentos, as portarias. Jamais o julgamento do texto de uma peça de teatro ou de um show.¹⁰⁷

¹⁰³ CENSURA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 set. 1967.

¹⁰⁴ Item I e parágrafo I. In: CENSURA passa a Brasília. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1967.

¹⁰⁵ A “utopia revolucionária” fundamenta-se na crença de superioridade dos militares sobre os civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral. In: D’ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 9.

Na ditadura militar, os agentes da censura assimilaram o discurso militar no qual a sociedade brasileira, além de ser considerada uma esfera suscetível a influências externas, não estava preparada para fazer as próprias escolhas sem a mediação do Estado que, por sua vez, assumia a responsabilidade de discernimento do “bom” do “ruim” e do “certo” do “errado”. Segundo Carlos Fico, os militares pensavam a sociedade “como rude, despreparada e, portanto composta por pessoas que deveriam ser ‘educadas’”. Mais que isso, é também essa concepção presunçosa que explica a sem-cerimônia com que coronéis e generais intervieram na vida de todos, com senhores do bem e do mal”. In: FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 145.

¹⁰⁶ HELIODORA, Bárbara. O medo da liberalidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1967.

¹⁰⁷ CENSURA precisa ficar no Rio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1967.

A reação contra a censura atingiu o ápice no fim do ano quando os veículos de comunicação da época divulgaram que o chefe da censura não era bem um exemplo de retidão moral, mas um foragido da Justiça rio-grandense que vivia sob a identidade de Antonio Romero Lago.

Diante de um quadro complexo, o ministro da Justiça Gama e Silva, que até então havia deixado a censura federal sob responsabilidade da polícia, anunciou um plano de reforma para o próximo ano.¹⁰⁸

Além dos escândalos recentes, a iniciativa do ministro resultou de uma série de acontecimentos que envolveram tanto os setores artísticos que fazia oposição acirrada às condições da censura, ao excesso de leis e à disparidade de pareceres quanto os órgãos policiais que determinavam a proibição das peças, ao cancelamento dos espetáculos e a prisão dos artistas.¹⁰⁹

Em linhas gerais, o projeto de Gama e Silva visava modernizar o aparato legal e estreitar o diálogo com os artistas, além de adequar a dinâmica da censura às transformações da época.¹¹⁰ Sendo assim, o ministro da Justiça convocou um grupo de trabalho para apresentar um estudo sobre a censura.¹¹¹

O grupo de trabalho, cuja maioria dos integrantes representava entidades culturais, tinha 60 dias para elaborar um projeto de lei.¹¹² Entre a publicação da portaria e a entrega do documento, setores artísticos entregaram um manifesto ao ministro que, em linhas gerais, solicitava transparência da censura e descentralização do serviço.¹¹³

¹⁰⁸ GOVERNO vai fazer reforma na censura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de [?] de 1967.

¹⁰⁹ A propósito, consultar: CONTRA a censura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1967; PROTESTO contra a Censura leva quase 300 pessoas a lotar o auditório da ABI. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1968; ARTISTAS em greve foram reclamar a Gama e Silva. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1968; GREVE termina com apoio de ministro e prisão de Tônia. *A notícia*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.; OFENSA de general une os artistas contra a censura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1968; MICHALSKI, *O palco amordaçado...*, p. 24; PACHECO. "O teatro e o poder". In: ARRABAL, LIMA. *Anos 70...*, p. 81.

¹¹⁰ PACHECO. "O teatro e o poder". In: ARRABAL, LIMA. *Anos 70...*, p. 81.

¹¹¹ Conforme portaria n.º 37. Brasília, 11 jan. 1968. Essa portaria foi publicada na íntegra em SANTOS, Benjamim. Censura. *Jornal do Commercio*, Recife, 18 jan. 1968. Ver também GRUPO de trabalho sobre censura fará relatório em 60 dias para Gama e Silva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968.

¹¹² Sobre a comissão especial encarregada de examinar a legislação censória e elaborar anteprojeto de lei ver COMISSÃO de censura em atividade amanhã..., PROJETO de Gama acaba a censura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1968, [NOTA]. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1968 e CENSURA instala GT com promessa de melhorar. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1968.

¹¹³ A propósito, consultar: CENSURA para Gama está ultrapassada. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968; MINISTRO diz que censura vai deixar de incomodar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968; GAMA e Silva promete aos artistas um teatro livre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968; GAMA e Silva promete aos artistas um teatro livre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968; GAMA e Silva dá liberdade total de ação ao Grupo de Trabalho sobre Censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1968.

Como resultado do encontro com representantes dos artistas, o ministro da Justiça solicitou ao diretor-geral do DPF o fim da centralização da censura teatral. Essas deliberações ministeriais não encontraram ressonância no meio policial que era dirigido por autoridades militares com vocação autoritária e exercia forte ascendência sobre o governo federal. Conforme noticiou o jornal *O Globo*,

soube-se estar havendo uma verdadeira “guerra” interna, nos setores policiais, para que o teatro seja liberado da censura. Falava-se até em tentativa de derrubada da liberação, com recursos judiciais, se a medida fosse tomada por meio de portaria ministerial. Entretanto, o ato governamental será através de decreto presidencial, o qual será naturalmente absorvido pela nova legislação a ser criada pela comissão encarregada de rever o problema de censura.¹¹⁴

A condução dos conflitos pelo ministro da Justiça destoava das medidas habituais. Segundo afirmou o ator Walmor Chagas, responsável pela entrega do manifesto: “nunca encontrei, em todos os movimentos de que participei, em qualquer governo, um ministro que reagisse da maneira que se manifesta conosco”, tanto que “não sabemos nem que atitude tomar, pois queremos estar ao lado dele”.¹¹⁵

No centro do embate, o ministro da Justiça titubeava entre declarações favoráveis aos setores artísticos e a postura intransigente dos organismos policiais. Para os jornais da época, duas hipóteses explicavam as ações dúbias de Gama e Silva: a primeira relacionava-se à ausência de autoridade do ministro da Justiça na hierarquia governamental e a segunda ao alinhamento da instância superior às políticas de segurança pública.¹¹⁶

Mesmo com os protestos contra a censura que unia setores da oposição, o desencadeamento das negociações não se converteu em benefícios para os artistas, ao contrário resultou na perda de confiança do ministro da Justiça. Segundo o poeta Ferreira Gullar,

fomos informados, por fontes ministeriais, que o professor Gama e Silva levará ao presidente Costa e Silva, no próximo dia 22, um projeto do decreto-lei que tornará livres o teatro, cinema etc., estabelecendo a censura apenas para a idade, o que achamos justo. Contamos com o apoio de todas as classes e de vários parlamentares. Contudo, tememos que o presidente resista à liberação total da censura, impondo ao decreto várias normas para não desprestigiar os censores.¹¹⁷

¹¹⁴ CENSURA será descentralizada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1968.

¹¹⁵ [NOTA]. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1968.

¹¹⁶ *In*: II – O TEATRO e a luta pela liberdade, p. 269.

¹¹⁷ *In*: ARTISTAS começam a descrever de Gama e ameaçam nova greve. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1968.

A fonte ministerial tinha procedência legítima¹¹⁸ e os artistas justificativas plausíveis para desconfiar da política do governo. O embate direto entre o governo imposto e as manifestações de oposição não garantiram mudanças substanciais no campo da censura nem nos demais setores, cuja ação na época consistia em desestruturar o movimento estudantil, os sindicatos e os partidos políticos, controlar os grupos dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que optaram pela luta armada e dismantelar a tentativa de oposição de Carlos Lacerda conhecida como Frente Ampla.

Em fevereiro de 1968, o ministro da Justiça, Gama e Silva, reuniu-se com o presidente da República, Costa e Silva, e o chefe do Gabinete Militar, Jaime Portella, para entregar o texto de decreto que excluía a censura prévia a espetáculos teatrais. Como divulgou o jornal *Correio da Manhã*,

a presença do ministro no Gabinete Militar coincidiu com a veiculação de notícias de que os setores militares estão se opondo à anunciada limitação das atividades da censura federal, por entendê-la como um perigoso precedente. Segundo as mesmas informações, a posição dos militares teria sido levada ao governo através do próprio diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, coronel Florimar Campello.¹¹⁹

Nessa ocasião, os jornais evidenciavam a crise no governo em torno da questão da censura. De um lado, situava-se o ministro da Justiça que prometeu resolver o problema da centralização censória e acabar com a censura teatral. De outro, o diretor-geral do DPF que defendia o recrudescimento da ação policial e contava com o auxílio do serviço censório para a manutenção da ordem pública. Nesse impasse, o presidente da República inclinou-se para a segunda opção. Sob essas circunstâncias, afirmou o jornal *A Tarde*,

o ministro da Justiça considera-se desprestigiado depois de ter assegurado aos artistas de teatro que a censura seria levantada. O chefe do governo preferiu ficar com a tese do coronel Florimar Campello, diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, que afirma que a liberação ocasionará aborrecimentos para o governo “porque os autores de peças teatrais não estão suficientemente amadurecidos para concessão dessa natureza”, enquanto o ministro Gama e Silva considera a iniciativa de longe alcance para o desenvolvimento e melhoria da própria arte. Tanto o coronel Florimar Campello como o professor Gama e Silva mantêm-se em expectativa, aguardando a decisão do presidente Costa e Silva. Entretanto, o marechal presidente mantêm-se na posição de cautela, tendo recomendado ao procurador geral da República que estude o decreto e lhe apresente parecer porque, à primeira vista, a matéria lhe pareceu inconstitucional.¹²⁰

Como previa os setores da oposição, o presidente da República rejeitou a primeira versão do anteprojeto de lei que não inibia manifestações subversivas no meio artístico, além

¹¹⁸ A fonte ministerial era o subchefe do gabinete do Ministério da Justiça, coronel Armando Oscar Varela, que confirmou divergências entre o ministro da Justiça e o serviço censório. *In*: NO RIO, mais cartazes e protestos. São Paulo, fev. 1968.

¹¹⁹ SOLUÇÃO para censura é adiada: Gama. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1968.

¹²⁰ ABOLIÇÃO da censura ainda não resolvida. *A Tarde*, Salvador. 29 fev. 1968.

de acreditar que a descentralização da censura no setor teatral poderia influir de forma negativa na relação do governo com a sociedade brasileira. Segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*,

com a negativa do presidente da República de assinar sem restrições o decreto que lhe foi encaminhado pelo ministro da Justiça, a crise entre o sr. Gama e Silva e o diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, coronel Florimar Campello, pode recrudescer porque o sr. Gama e Silva continua fazendo esforço para impor seu ponto de vista de que o teatro, como arte, deve ficar completamente liberado da censura prévia para evoluir culturalmente. Essa posição ministerial, que é aliás idêntica a dos artistas de cinema e teatro, encontra séria oposição das autoridades do DPF, que entendem diferentemente o problema, e acham que, se liberado, o teatro passará a ser, continuamente, um foco de atrito com as Forças Armadas e as autoridades que governam o país.¹²¹

Com as notícias de crise interna e impasse no governo, as autoridades do governo negavam divergências internas. O ministro da Justiça defendia a liberdade para o teatro, mas entendia as dificuldades administrativas,¹²² enquanto que o diretor-geral do DPF negava os rumores de crise com relação à censura.¹²³

Para sensibilizar as áreas militares e, sobretudo, obter o apoio do presidente, o diretor-geral do DPF encaminhou ao presidente da República cópias de peças com linguagem obscena e ataques ao regime.¹²⁴ A estratégia surtiu resultado, pois Costa e Silva não só criticou a cobertura dos protestos do setor artístico e proibiu a peça *Santidade* como também distribuiu cópias do texto aos diretores de jornais que deviam avaliar a qualidade da obra.¹²⁵

No curso dos acontecimentos, Gama e Silva endossou a proibição de *Barrela*, de Plínio Marcos, e *Santidade*, de José Vicente de Paula, mas concluiu com a seguinte observação: “Lamento assim resolver, mas nego provimento aos recursos”.¹²⁶ Como ressaltou Edmundo Moniz, no *Correio da Manhã*, Gama e Silva preferiu conservar-se no Ministério da Justiça a cumprir a palavra empenhada e, portanto, colocou-se numa situação constrangedora sendo desautorizado por Costa e Silva e transformado numa “sombra de ministro”.¹²⁷ O que o fez transitar, em menos de um mês, da afirmativa “podem ter certeza de que a censura não os

¹²¹ COSTA e Silva recebe hoje decreto que exclui a censura prévia do teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968.

¹²² COSTA e Silva recebe hoje decreto...

¹²³ QUATRO peças de teatro foram proibidas ontem pela censura. O coronel Campello explica porque. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1968.

¹²⁴ DEPOIS da censura, ou Gama ou Campello. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1968.

¹²⁵ In: COSTA e Silva lê texto de “Santidade” e proíbe a peça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1968.

¹²⁶ In: TEATRO vai à rua protestar contra o veto do ministro da Justiça. *Tribuna da Imprensa*, Guanabara, 14 mar. 1968.

¹²⁷ MONIZ, Edmundo. As duas oposições. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1968. Ver também depoimentos de Tônia Carrero e Paulo Francis em: TÔNIA. “Estou perplexa com atitudes de Gama”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1968; FRANCIS, Paulo. Boa quando morta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1968.

incomodar-se mais”¹²⁸ e “isso não é uma promessa” à possibilidade de “mudar de ponto de vista” e à defesa da “liberdade total, em tese”.¹²⁹

No âmbito da censura de diversões públicas, as discussões iniciadas no início de 1968 sofreram mudanças radicais no final do ano quando o Ministério da Justiça não só interrompeu o processo de negociações com os setores da oposição como também se alinhou ao plano de centralização da censura teatral.¹³⁰

O auge do processo de revisão da censura se deu com a apresentação do projeto da lei n.º 5.536 que, em linhas gerais, buscava impedir que o meio teatral se transformasse num instrumento a serviço da desordem jurídica e da instabilidade política;¹³¹ além de justificar o desvio radical do ministro da Justiça que “inicialmente estava propenso a aceitar a censura apenas classificatória para as peças teatrais, mas a análise mais aprofundada do assunto, bem como razões de Estado, exigem que, em certos casos, se faça a censura total”.¹³²

A nova lei de regulamentação da censura de obras teatrais e películas cinematográficas apresentava princípios contraditórios porque restringia a censura classificatória por faixa etária às produções culturais que não atentassem contra a segurança nacional e o regime democrático, não ofendessem as coletividades e religiões, não incentivassem preconceitos de raças e classes nem prejudicassem a cordialidade entre os povos.¹³³ Como afirmou o dramaturgo Augusto Boal, “estarão livres todas as peças que não forem proibidas”.¹³⁴

A principal diferença entre o anteprojeto elaborado pelo grupo de trabalho, instituído no início de 1968,¹³⁵ e a lei n.º 5.536, publicada no final do ano, refere-se à inclusão do artigo

¹²⁸ MINISTRO da Justiça: teatro agora é livre. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

¹²⁹ MINISTRO fala sobre censura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º mar. 1968.

¹³⁰ No segundo semestre de 1968, as medidas adotadas de descentralização da censura de letras musicais e permissão para os órgãos regionais dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro de expedirem certificado provisório para programas de televisão, evidenciaram as dificuldades estruturais do serviço censório de assumir o controle nacional da produção artística e não o recuo do governo na questão da centralização. Ver, respectivamente, Ordem de Serviço n.º 38/68-SCDP, do chefe do SCDP. Brasília, 27 ago. 1968 e Portaria n.º 66/68-SCDP, do chefe do SCDP. Brasília, 17 out. 1968. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹³¹ In: ENTREGUE a Costa a regulamentação da censura de peças teatrais e filmes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 1968.

¹³² In: *Idem*.

¹³³ Artigo 2º, itens I, II e III, lei n.º 5.536. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, 21 nov. 1968.

¹³⁴ Citado por Gianfrancesco Guarnieri. In: ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 135.

¹³⁵ O texto datilografado dos “Princípios e Recomendações Relativos à Censura de Diversões Públicas” foi doado por Bárbara Heliadora ao Projeto Memória das Artes Cênicas da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), em 7 de novembro de 1986, e publicado no caderno especial, “Teatro e Realidade Brasileira”, da *Revista Civilização Brasileira*, em julho de 1968. In: III – PRINCÍPIOS e recomendações relativos à censura. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 273-279, jul. 1968.

41, do decreto n.º 20.493. Além disso, a principal conquista da lei n.º 5.536 relacionava-se à criação do CSC que permaneceu como projeto inacabado até fins de 1979.

A ampla intervenção de instâncias superiores na política da censura caracterizou-se tanto por episódios conjunturais, quanto por fenômenos estruturais. As contradições que cercaram Gama e Silva no quesito censura no ano de 1968 são de difícil compreensão. De qualquer forma, o ministro da Justiça, conhecido como “militar sem farda”,¹³⁶ participou como elemento ativo do processo de endurecimento do regime militar e ascensão da “linha dura” ao poder. Em 1968, entre as principais atitudes que tomou diante das manifestações sociais podemos citar as seguintes medidas: em 30 de março, após a morte do estudante Edson Luís de Lima no Rio de Janeiro, publicou nota oficial de repúdio às manifestações estudantis e às acusações de excessos dos policiais; em 5 de abril, editou uma portaria que autorizava proibição de manifestações da Frente Ampla, apreensão de publicações de natureza política e instauração de inquérito policial,¹³⁷ em 22 de maio, participou da elaboração da lei que responsabilizava menores de 18 anos pela prática de infrações penais¹³⁸ e, em setembro, solicitou colaboração de todos os governantes para conter passeatas em geral.

Esses são alguns exemplos de como Gama e Silva titubeou entre uma ação mais conciliatória no início de 1968 e uma postura mais autoritária no final do ano. Aliás, não é possível ignorar o fato de que o ministro da Justiça foi autor de duas versões do AI-5. O texto mais “ameno” e aceito por Costa e Silva decretava recesso das instâncias legislativas e atribuía ao presidente da República o direito de intervir nos estados e municípios e suspender direitos políticos e garantias constitucionais.¹³⁹ A versão mais radical e recusada pelo presidente extinguiu o Congresso Nacional e o STF. Segundo Costa e Silva, o ministro da Justiça foi “responsável direto pela redação do Ato”¹⁴⁰ que, por sua vez, se gabava de ter redigido o AI-5 em apenas quatro horas, trancado num quarto de hotel, sem consultar nenhum livro ou código penal e, quase uma década depois, em janeiro de 1978, manifestava-se contrário à extinção do código que considerava uma advertência aos candidatos à subversão.¹⁴¹

¹³⁶ *Apud* DICIONÁRIO histórico-biográfico brasileiro pós 1930. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

¹³⁷ Portaria n.º 177/GB, do ministro da Justiça, Luís Antonio da Gama e Silva. Brasília, 5 abr. 1968. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹³⁸ Lei n.º 5.439. Altera a Lei n.º 5.258, de 10 de abril de 1967, que dispõe sobre medidas aplicáveis aos menores de 18 anos pela prática de fatos definidos como infrações penais e dá outras providências. Brasília, 22 maio 1968.

¹³⁹ Ato Institucional n.º 5. Brasília, 13 dez. 1968.

¹⁴⁰ *Apud* GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁴¹ *Apud* DICIONÁRIO histórico-biográfico...

Como se vê, os escândalos da censura e a intervenção ministerial, se desestabilizou a imagem da censura e acirrou as críticas da oposição, não encontrou ressonância no governo nem tampouco interrompeu o processo de centralização. No final dos anos 1960, com a ascensão ao poder de grupos e autoridades com tendência autoritária, esses escândalos públicos não interferiram no plano de consolidação da centralização censória nem mesmo na aplicação sistemática da censura política. Nesse sentido, podemos afirmar que a politização da censura de diversões públicas explica-se, em parte, pela ascensão de facções autoritárias ao poder, que vai do período de decretação do AI-5 até o início do governo Geisel,¹⁴² porém se estendeu até março de 1979 quando Armando Falcão deixou o Ministério da Justiça e sofreu uma retomada entre 1980 e 1984, quando Ibrahim Abi-Ackel assumiu as funções ministeriais.

Até 1968, órgãos da censura e representantes da Justiça não empreenderam ações coordenadas no que concerne à legitimidade jurídica e competência administrativa sobre a censura prévia de peças teatrais, filmes, letras musicais, revistas, livros, programas de rádio e televisão, a exemplo dos mandados de segurança.¹⁴³

Os múltiplos focos de intervenção na censura, se caracterizaram os primeiros embates entre os órgãos policiais e o Poder Judiciário até 1968, dispersaram com a solidificação do plano de centralização do órgão em fins dos anos 1960¹⁴⁴ e reestruturação da censura de diversões públicas a partir da década de 1970.

Nesse processo de centralização que vinha se delineando há tempos, no campo da censura desde 1962, a Emenda n.º 1 expandiu o poder da Presidência da República em prejuízo das unidades federativas como ratificou a Constituição de 1967 que atribuía à União

¹⁴² No caso da censura da imprensa, “este período iria desde o AI-5, em dezembro de 1968, até o início do governo Geisel, quando outro grupo, com vocação menos autoritária e com um compromisso com a democracia, ainda que nominal e distante, assumiu o poder”. *In: SOARES, Op. cit.*, p. 40.

¹⁴³ Com a prática cada vez mais usual, o chefe da censura orientou as turmas de censura no que concerne à concessão de mandados de segurança e ações congêneres à peças teatrais. *In: Ordem de Serviço n.º 66/68-SCDP, do chefe do SCDP. Brasília, 20 dez. 1968. Sobre o assunto ver também: Ofício n.º 420/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao diretor-geral do DPF, José Brêtas Cupertino. Brasília, 6 ago. 1969. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.*

¹⁴⁴ No ano de 1969, o serviço de censura expandia o raio de ação e consolidava o projeto de centralização: em abril, definiu-se que os pedidos de censura de peças teatrais deveriam ser feitos agora na sede da censura e não mais nas descentralizadas e, em junho, centralizou-se a censura de documentários e jornais cinematográficos. Ver, respectivamente: Portaria n.º 20/69-SCDP. Brasília, 7 abr. 1969 e Portaria n.º 51/69-SCDP. Brasília, 5 jun. 1969. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

o controle nacional das diversões públicas. De imediato, porém, a centralização da censura não impediu que os órgãos regionais atuassem à revelia da matriz.¹⁴⁵

Nessa fase da censura, o maior problema do órgão central relacionava-se à duplicidade da censura no Estado do Rio de Janeiro onde coexistiam duas instâncias censórias, com nomes e subordinações distintas, mas que se encarregavam de realizar censura prévia.¹⁴⁶ Essa disputa interna pela exclusividade da censura só teve fim em 1972 com a fusão dos dois órgãos e a reestruturação da atividade.

No início de 1970, uma parcela da imprensa anunciava com certo entusiasmo a posse do novo chefe da censura.¹⁴⁷ A indicação do censor com formação humanista visava atender os anseios da oposição que atribuíam as incoerências da censura aos vínculos militares dos antigos chefes,¹⁴⁸ ainda que o referido convite tenha partido de dirigentes dos órgãos policiais com formação militar.¹⁴⁹

Além de reproduzir a “utopia autoritária” dos setores militares e defender as tradições cristãs da família brasileira, o novo chefe acreditava na atuação responsável dos meios de comunicação e no diálogo entre grupos com interesses antagônicos.¹⁵⁰ As expectativas de mudança na esfera da censura, no entanto, esvaíram-se tão logo o novo chefe assumiu a direção do órgão e acatou as determinações superiores, sobretudo a de proteger os valores morais da sociedade brasileira de um plano de expansão do comunismo internacional, como orientava o ministro da Justiça em legislação recém-publicada.¹⁵¹

Sob inspiração de um artigo constitucional,¹⁵² o decreto-lei n.º 1.077 incidia sobre as diversões públicas e publicações periódicas que apresentassem conteúdo pornográfico e

¹⁴⁵ Em meados de 1969, o chefe do SCDP solicitou ao diretor-geral do DPF que intercedesse junto ao delegado regional de São Paulo para resolver o problema da insubordinação da turma de censura paulista que comprometia o trabalho do órgão central. In: Ofício n.º 346/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao diretor-geral do DPF, coronel Epitácio Cardoso de Brito. Brasília, 25 jun. 1969. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁴⁶ Note-se que esse órgão também chamado DCDP atuava em esfera estadual bem antes da transformação do SCDP em DCDP em 1972. Exemplos de divergências internas entre órgãos com funções semelhantes podem ser vistos em: Relatório do período de 18 de fevereiro a 14 de março de 1971, do chefe da TCDP/DR/GB, Carlos Lúcio Menezes. Rio de Janeiro, 24 mar. 1971. DCDP/AG/RA/CX1/3 e Ofício n.º 360/71-SCDP, do chefe do SCDP, Geová Lemos Cavalcante, ao delegado regional do DPF da Guanabara. Brasília, 24 ago. 1971. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁴⁷ A respeito consultar artigo de Yan Michalski transcrito por Wilson Cunha no jornal *Tribuna da Imprensa*. In: CUNHA, Wilson. *Censura centralizada (I)*. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1970.

¹⁴⁸ Ver discurso de posse de Wilson A. de Aguiar em: PACHECO. “O teatro e o poder”. In: ARRABAL, LIMA, *Anos 70...*, p. 91.

¹⁴⁹ NOVO chefe da Censura acredita em diálogo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1970.

¹⁵⁰ NOVO chefe...

¹⁵¹ Decreto-lei n.º 1.077. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. Brasília, 26 jan. 1970.

¹⁵² Artigo n.º 153, parágrafo 8º, Constituição do Brasil. Brasília, 24 jan. 1967.

ofendesse os bons costumes.¹⁵³ Para resolver os problemas de interpretação do decreto-lei n.º 1.077, o ministro da Justiça atribuiu aos delegados regionais a análise de livros e periódicos¹⁵⁴ com exceção das “publicações e exteriorizações de caráter estritamente filosófico, científico, bem como as que não versarem temas referentes a sexo, moralidade pública e bons costumes”.¹⁵⁵

As medidas ministeriais, embora visassem acabar com os problemas de interpretação, não consideraram as dificuldades de execução do decreto-lei. No âmbito dos Estados, as delegacias regionais não só não dispunham de normas explícitas para realizar censura de publicações como também não tinham estrutura adequada para assumir a nova atribuição, além de desviar-se das operações prioritárias de segurança nacional.¹⁵⁶

A solução encontrada pelo diretor-geral do DPF foi a publicação de uma nova portaria que, em linhas gerais, destinava a censura de livros e revistas ao chefe da censura e definia critérios de distribuição de publicações periódicas para público adulto, além de proibir publicações de cunho pornográfico.¹⁵⁷

Diante das novas instruções, o chefe da censura fez uso do direito de cancelar o certificado de censura para proceder à revisão de peças com conteúdo pornográfico,¹⁵⁸ regulamentou a censura prévia de programas de televisão¹⁵⁹ e criou um certificado especial para “obras cinematográficas, de reconhecido valor artístico, cultural ou educativo” com o

¹⁵³ Dos anos 1970 até os dias de hoje, a análise isolada desse decreto-lei tem gerado interpretações antagônicas acerca dos responsáveis pela censura de livros e revistas e da legalidade da censura prévia aos jornais impressos. Ver, respectivamente: FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974. p. 328-355; FLORA, Leda. A censura vista por dentro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1979; SOUZA, Maurício Maia de. *Henfil e a censura: o papel dos jornalistas*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo. p. 62; SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Tradução por Waldívia M. Portinho. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 115; STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001. p. 31; FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002. p. 257.

¹⁵⁴ Portaria n.º 11-B, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 6 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971. p. 144-145. Ver também Boletim de Serviço n.º 2, de 5 de janeiro de 1970. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁵⁵ Instrução n.º 1, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 24 jan. 1970. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, *Censura federal...*, p. 148.

¹⁵⁶ Portaria n.º 219, do diretor-geral do DPF, general Walter Pires de Carvalho de Albuquerque. Brasília, 17 mar. 1970. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, *Censura federal...*, p. 149-153.

¹⁵⁷ Artigo 1º, parágrafo 2º, *Idem*.

¹⁵⁸ Portaria n.º 8, do chefe do SCDP, Wilson A. de Aguiar. Brasília, 12 fev. 1970. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, *Censura federal...*, p. 260.

¹⁵⁹ Portaria n.º 13/70-SCDP, do chefe do SCDP, Wilson A. de Aguiar. Brasília, 26 fev. 1970. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, *Censura federal...*, p. 258-259.

objetivo de diferenciá-las dos “filmes subversivos, pornográficos, obscenos ou os que tenham manifestações sadomasoquistas”.¹⁶⁰

Às determinações de autoridades superiores agregavam-se os planos de sistematização da censura como as “Normas para Classificação de Espetáculos para Menores”¹⁶¹ e as “Normas Doutrinárias da Censura Federal”¹⁶² que, por sua vez, definiam critérios de classificação de espetáculos para menores, classificavam as comunicações sociais conforme meio de difusão e acesso público, definiam como tarefa da censura a proteção dos menores e incorporavam a legislação vigente desde os anos 1940. Como se vê, a especificidade da censura de diversões públicas no regime militar não se localiza na criação do órgão, mas na politização do instrumento e na centralização administrativa.

Com essas instruções de serviço, os dirigentes da censura almejavam devolver à censura de costumes justificativa moral, pois no final dos anos 1960 e início de 1970, o SCDP priorizou o conteúdo político em detrimento da questão moral.

De qualquer forma, 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, a exemplo de oito itens das normas doutrinárias que não admitiam comunicação social, de qualquer espécie, que atentasse contra a segurança nacional, o regime democrático, a ordem pública, as autoridades constituídas, a moral e os bons costumes, a instituição familiar, prejudicasse a cordialidade entre os povos; ferisse a dignidade e interesses nacionais, desprestigiasse os vultos e heróis nacionais, as Forças Armadas, a Polícia Federal e as autoridades estrangeiras, ofendesse as coletividades e religiões, incentivasse preconceito de raça e luta de classe ou promovesse demonstrações de hipnotismo sem comprovação científica.¹⁶³

Até meados da década de 1970, o SCDP procurou adequar a legislação vigente aos trâmites burocráticos, uniformizar os critérios da censura em esfera nacional, identificar as regiões com maior fluxo de trabalho,¹⁶⁴ investir na estrutura física dos órgãos de censura¹⁶⁵ e aumentar o quadro administrativo de técnicos de censura

¹⁶⁰ Portaria n.º 8, do chefe do SCDP, Wilson A. de Aguiar. Brasília, 12 fev. 1970. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, *Censura federal...*, p. 260.

¹⁶¹ “Normas para Classificação de Espetáculos para Menores”, de 1970. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, *Censura federal...*, p. 209.

¹⁶² “Normas Doutrinárias da Censura Federal”. Brasília, 17 set. 1970. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, *Censura federal...*

¹⁶³ *Idem*, p. 247-248.

¹⁶⁴ Portaria n.º 44/72-SCDP, de 14 de setembro de 1972, do diretor da DCDP, Rogério Nunes. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

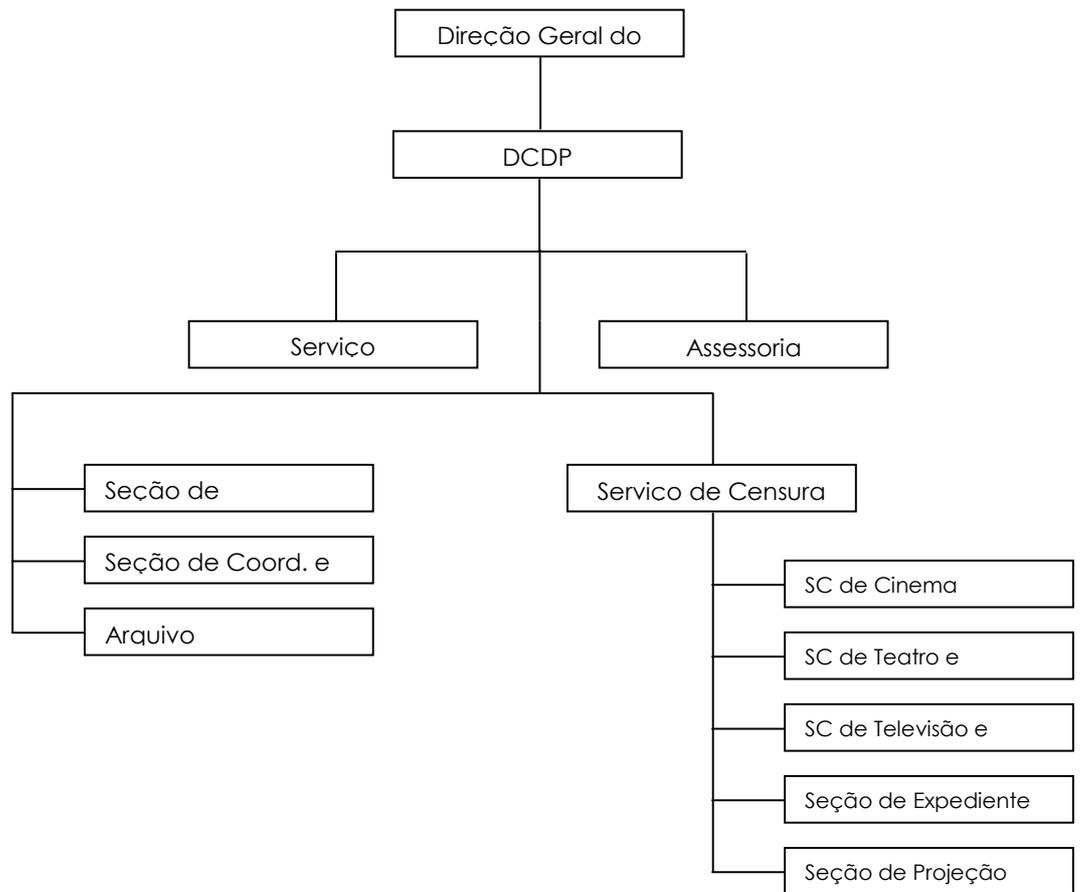
Em 1972, o presidente da República e o ministro da Justiça alteraram o organograma do DPF. Na mudança estrutural, o SCDP não só ficou subordinado ao DPF como também foi transformado em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).¹⁶⁶

Veja abaixo o organograma da censura:

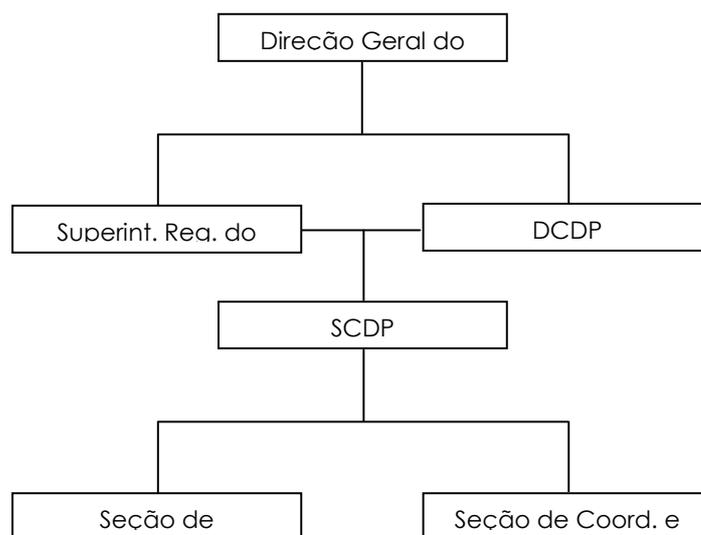
¹⁶⁵ Em praticamente todos os relatórios mensais e anuais, os órgãos censórios dos estados reclamavam da estrutura física/material e da falta de técnicos de censura e funcionários administrativos, exceto a superintendência regional do DPF do Ceará que alegava excesso de funcionários para o montante de trabalho.

¹⁶⁶ Decreto n.º 70.665. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Brasília, 2 jun. 1972.

ÓRGÃO CENTRAL DA CENSURA



ÓRGÃOS DESCENTRALIZADOS DA CENSURA



Fonte: FAGUNDES, *Op. cit.*, p. 94-95.

As mudanças acima ocorreram na esfera organizacional, não interferiram na análise dos censores que, em linhas gerais, preservaram as preocupações anteriores com a moral vigente e também continuaram com a observação cuidadosa de aspectos políticos.

No início de 1974, um dirigente da censura informou em relatório interno que o órgão central tinha baixado 32 portarias “proibindo divulgação de matéria atentatória à segurança nacional e à moral e aos bons costumes” e dez indicando instruções de serviço.¹⁶⁷ Em livro publicado no mesmo ano, o técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes destacou três itens proibidos pelo órgão censório de acordo com a legislação em vigor: 1) atentasse contra a segurança nacional por conter incitamento contra o regime vigente, ofensa à dignidade ou ao interesse nacional, indução de desprestígio às Forças Armadas, instigação contra autoridade, estímulo à luta de classe, atentado à ordem pública, incitamento de preconceitos étnicos, prejuízo para as boas relações diplomáticas; 2) ferisse os princípios éticos por constituir ofensa ao decoro público, divulgação ou indução aos maus costumes, sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes, fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade, sugestivo à prática de crimes; e 3) contrariasse direitos e garantias individuais por representar ofensa a coletividades e hostilidade à religião.¹⁶⁸ Na esfera da segurança nacional, “toda e qualquer mensagem deturpada, facciosa ou fomentadora de conflitos geradores de pressões, quer internas como externas, que representam obstrução na persecução dos objetivos nacionais permanentes, deve ser eliminada dos meios de comunicação”,¹⁶⁹ afirmou o técnico de censura.

De modo geral, a rigidez na aplicação das normas censórias era a principal característica do órgão centralizado que proibia não só peças teatrais com linguagem coloquial, cenas de nudez e documentação incompleta como também com conteúdo político, crítica social e temas da atualidade. Na ditadura militar, a burocratização do serviço de censura, a centralização da análise censória e a aplicação intransigente da legislação propiciaram o controle político da produção artístico--cultural em todo território nacional.

3.2. A descentralização da censura teatral e a permanência da censura política

¹⁶⁷ Relatório do chefe substituto da DCDP, Hugo Póvoa da Silva. Brasília, 15 mar. 1974. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁶⁸ Além desses três itens, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes apresentou os fatores que motivavam a proibição ou corte no campo dos princípios éticos e dos direitos e garantias individuais. Esse trabalho visava orientar o trabalho dos técnicos de censura, carente de bibliografia especializada. *In: FAGUNDES, Op. cit.*, p. 144-145.

¹⁶⁹ *In: Idem.*, p. 145.

Em meados dos anos 1970, a descentralização dos trâmites da censura teatral nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (1975) e, no final da década, nos estados com número igual ou maior a três técnicos de censura (1978), não só indicava que o meio teatral deixava de representar ameaça à segurança nacional como também respondia à oposição artística na luta contra a censura, solucionava o problema do aumento do volume de trabalho da censura e integrava o projeto de distensão política do governo Ernesto Geisel.

Três anos depois da sugestão do chefe da censura carioca,¹⁷⁰ o diretor do órgão central anunciou os planos de descentralização da censura que, no contexto de abertura política, respondia não só à oposição do meio artístico e às demandas políticas da época como também ao aumento do volume de trabalho.

No final de 1975, o diretor da censura publicou uma instrução de serviço que delegava a censura teatral aos órgãos regionais dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro¹⁷¹ que, por sua vez, deveriam cumprir os seguintes critérios de tramitação.¹⁷² Com a mudança na esfera administrativa, a central da censura em Brasília transferia o exame de peças teatrais para os dois estados com maior volume de trabalho e corpo técnico especializado,¹⁷³ mas não abdicava de exercer o controle nacional da produção teatral, seja através da manutenção de arquivo com cópias de textos, pareceres e relatórios ou da emissão do certificado de censura definitivo.

Até então, a atribuição da censura teatral concedida aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro não atingiu os demais órgãos descentralizados do DPF que continuavam a adotar

¹⁷⁰ Atento às reivindicações dos núcleos teatrais, Carlos Lúcio Menezes solicitou “providências saneadoras” ao chefe do SCDP e sugeriu algumas medidas para resolver a questão, entre as quais: 1) protocolar as peças para exame da censura nos respectivos estados; 2) responsabilizar os técnicos de censura da Guanabara, sob supervisão do chefe da turma de censura, pelo exame do texto e ensaio geral; e 3) após análise da censura regional, encaminhar uma cópia da peça, pareceres e relatórios ao órgão central para homologação do exame censório e expedição do certificado liberatório. De imediato, essas medidas administrativas não foram incorporadas à rotina da censura, mas anunciavam a descentralização parcial da censura teatral em meados da década de 1970. *In*: Relatório do período de 18 de fevereiro a 14 de março de 1971, do chefe da TCDP/DR/GB, Carlos Lúcio Menezes. Rio de Janeiro, 24 mar. 1971. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁷¹ Portaria n.º 42/75-SCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes. Brasília, 26 nov. 1975. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁷² O interessado na montagem do espetáculo dava entrada no requerimento de censura e apresentava três cópias do texto ao órgão regional. Com a efetivação do protocolo, uma cópia da peça era encaminhada à censura em Brasília e duas eram analisadas pelos censores estaduais. Além disso, o órgão censório regional elaborava relatório do ensaio geral e emitia certificado de censura provisório. Para finalizar o processo de censura, o órgão central verificava os pareceres e relatórios confeccionados pelos técnicos de censura e substituíam o documento provisório emitido pela censura estadual. Ver Item 1, subitens 1.1, 1.2, 1.3 e 1.4. Portaria n.º 42/75-SCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes. Brasília, 26 nov. 1975. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁷³ Segundo matéria de jornal, dois motivos básicos determinaram a descentralização da censura teatral nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo: “esses são os dois maiores centros produtores desse tipo de espetáculo artístico, enquanto ali, estão o maior número e os mais experientes técnicos de censura”. *In*: CENSURA Federal já descentralizada. *Jornal da Bahia*, Salvador, 30 nov. 1975.

medidas habituais, ou seja, encaminhar os textos teatrais ao órgão central para exame da censura e expedição de certificado. Segundo o diretor da DCDP,

a competência dada a São Paulo e Rio de Janeiro não pode ser ampliada às demais áreas do DPF, porque não têm pessoal suficiente para executar o serviço censório. Muitas delas não têm, sequer, três técnicos de censura, número de elementos exigido para proceder ao exame de peças teatrais.¹⁷⁴

No plano de redistribuição das atividades, segundo estimativas do diretor da censura, para que todos os estados tenham condições de fazer o mesmo trabalho de São Paulo e Rio de Janeiro [...] cada um deve contar com mais de 20 técnicos de censura, a exemplo do que ocorreu nos dois grandes centros. Segundo o plano de lotação ideal do DPF, é necessário a distribuição de mais 300 técnicos para todo Brasil [...] que [...] será conseguido gradativamente, em parcelas anuais. Em meados do próximo ano, serão distribuídos 45 elementos, pelos centros mais carentes.¹⁷⁵

A transferência do exercício da censura teatral para os órgãos estaduais aumentou a margem de manobra dos profissionais de teatro e evidenciou que os espetáculos teatrais não representavam grande ameaça no contexto de abertura. Nessa época, os índices de audiência e as formas de acesso aos veículos de comunicação ou diversões públicas indicavam a periculosidade dos filmes, peças, letras musicais, livros e revistas, programas de rádio e televisão. Segundo entrevista com o diretor da censura, o rigor censório decrescia na seguinte escala:

maior rigor para a televisão, em função da grande possibilidade de acesso deste veículo de comunicação; menor rigor para o cinema, porque é mais fácil de controle pela fiscalização e, menos ainda, com o teatro, porque as peças proibidas são levadas à noite, quando não é permitida a entrada de menores. Além disto, afirma que o teatro se constitui numa preferência especial do público que é limitado, ainda, pela própria restrição econômica deste tipo de espetáculo.¹⁷⁶

Como se vê, na década de 1970 e, sobretudo, na de 1980, a televisão substituiu o teatro no tocante ao perigo à ordem instituída, cuja atuação da censura não mais se ancorava na expansão do comunismo internacional, mas na proteção das crianças e adolescentes. Com a apreensão dos meios de comunicação como veículos de degradação moral, os menores de idade transformava-se em presas fáceis, segundo os “guardiões” da sociedade.

Em 1978, a descentralização da censura teatral, que até então se restringia aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, estendeu-se para os demais órgãos regionais que contavam com mais de três técnicos de censura. Nessa época, no sentido inverso ao da década de 1960, a instituição censória procurava descentralizar a censura de diversões públicas que

¹⁷⁴ In: GOUVEIA, Jandira. Aumento de técnicos pode descentralizar trabalho da censura. *Jornal de Brasília*, Brasília, 30 nov. 1975.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ In: *Idem.*

não representavam ameaça à moral e aos bons costumes e à segurança nacional ou caracterizava-se pelo pouco público e acesso restrito. Sob essa perspectiva, o diretor da censura publicou, em meados de 1978, uma portaria que autorizava as comissões com três técnicos de censura, localizada nos órgãos regionais, a exercer censura prévia de peças teatrais, segundo alguns critérios como: protocolo das peças teatrais nos respectivos estados, pedido de informações e remessa de cópia de pareceres/relatórios ao órgão central, emissão de autorização provisória pelas censuras estaduais e expedição do certificado de censura definitivo em Brasília.¹⁷⁷

Essa tramitação censória é específica à área do teatro, pois cada setor submetido à censura prévia apresentava procedimentos próprios. No setor cinematográfico quase todos os filmes eram examinados em Brasília, exceto os jornais cinematográficos do eixo Rio-São Paulo, os documentários de curta metragem, os filmes das embaixadas e os filmes nacionais inscritos em mostras internacionais.¹⁷⁸ Por questões específicas como a facilidade de difusão em esfera nacional, o setor cinematográfico preferia a censura centralizada, ao contrário do meio teatral. A censura de rádio era mais simples porque as radionovelas estavam em fase de extinção.¹⁷⁹ Nessa época, segundo o técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, os órgãos regionais responsabilizavam-se pela censura de material publicitário e de letras musicais.¹⁸⁰ No que se relacionava à tramitação censória das letras musicais, Leda Flora afirmou que “como as gravadoras só as aceitam depois de policialmente carimbadas, há rapidez no serviço. Ao final de cada mês, os órgãos regionais da censura enviam as relações das aprovadas e desaprovadas para Brasília, para efeito de registro. As vetadas, com o nome de seus autores, são difundidas nacionalmente por meio de uma rádio-circular pelo DPF”.¹⁸¹ Em 1977, a censora paulista, Sheila Maria Feres, afirmou que, no serviço censório de São Paulo, de cada mil músicas analisadas, apenas oito eram gravadas.¹⁸²

¹⁷⁷ Ver critérios detalhados em portaria n.º 17/78-DCDP, do diretor geral da DCDP, Rogério Nunes. Brasília, 13 jul. 1978. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *In:* PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1978. Caderno B.

¹⁸¹ FLORA, *Op. cit.*

¹⁸² FERES, Sheila Maria. *A censura, o censurável e o censurado*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas. Brasília, 11 a 13 de maio de 1981. p. 37. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

Na contramão da descentralização progressiva da censura teatral, o órgão central assumiu o controle da censura de letras musicais. Em janeiro de 1980, o diretor da DCDP determinou a centralização da censura de letras musicais em Brasília, exceto para o repertório de carnaval e os festivais de música. Segundo determinação do diretor, “as letras de músicas serão examinadas exclusivamente na sede da Divisão de Censura de Diversões Públicas, em Brasília, podendo as partes requerer o exame censório através das superintendências regionais do Departamento de Polícia Federal nos estados”. Até então, a censura em Brasília dividia com os órgãos

A reestruturação da censura teatral, no entanto, não significou o abandono da censura política, uma espécie de medida cautelar que, em linhas gerais, visava conter a expansão do comunismo internacional e restringir a infiltração de idéias subversivas.

Em novembro de 1975, por exemplo, a DCDP censurou 125 peças e vetou *Pesadelo*, *Pesadelo* e *Salário do Pecado*, analisou 3.162 películas e proibiu a produção francesa *O Seqüestro* por julgar que o filme incitava a prática de crimes políticos e atitudes contra a ordem pública.¹⁸³

Em meados de 1976, a direção geral do DPF reuniu-se com o corpo técnico da DCDP para discutir as orientações do ministro da Justiça no tocante aos espetáculos públicos que ameaçavam destruir os valores ético-morais da sociedade por meio da subversão. Em ofício enviado ao ministro da Justiça, o diretor-geral do DPF comunicou que exigiu dos técnicos de censura “ação mais enérgica contra os que desejam promover a subversão social por meio de impactos negativos lançados na mente da juventude, utilizando-se de peças teatrais, filmes cinematográficos ou publicações”.¹⁸⁴ No mesmo documento, o diretor-geral do DPF evidenciou questões gerais sobre a censura prévia e problemas específicos das áreas de cinema, televisão, teatro e publicações.

Nessa ocasião, Moacyr Coelho solicitou a Armando Falcão atender às reivindicações dos técnicos de censura de revisar a legislação censória e atualizar a multa instituída na década de 1940. Segundo o diretor-geral do DPF, “a falta de pena pecuniária adequada impossibilita coibir os abusos cometidos pelos responsáveis nos espetáculos de diversões públicas” e que, “por meio do ofício n.º 687/72, de 16 de maio de 1972, este Departamento pediu providência destinada a alterar a redação do mencionado dispositivo, para impor multa com base no salário mínimo, única maneira de obrigar ao cumprimento do determinado pela censura”.¹⁸⁵

Além disso, o diretor-geral do DPF sugeriu ao ministro da Justiça adotar medidas saneadoras que destoavam do projeto de distensão do governo vigente. Por exemplo, rever o sistema de financiamento das instituições culturais que concediam verbas públicas à produção nacional, mas não exigiam certificado de censura no ato de inscrição. Essa exigência prévia visava acabar com atuações contraditórias de órgãos públicos que, de um lado, incentivava a criação artística através das políticas de fomento à cultura como o SNT e a Embrafilme e, de

descentralizados a responsabilidade pela censura prévia de letras musicais. *In*: Portaria n.º 1/80-DCDP, expedida pelo diretor da DCDP, José Vieira Madeira. Brasília, 11 jan. 1980. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁸³ *In*: GOUVEIA, *Op. cit.*

¹⁸⁴ Ofício n.º 493/76-DCDP, de 29 de junho de 1976, do diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

¹⁸⁵ *Idem.*

outro, controlava a produção nacional por meio da censura de órgãos policiais como a DCDP e o DPF. Desse modo, o diretor-geral do DPF considerava conveniente um acordo entre o ministro da Educação e Cultura e o da Justiça

com a finalidade de ser reformulada a política de financiamentos concedidos pela EMBRAFILME, condicionando-as à apresentação pelos interessados do certificado liberatório fornecido pela DCDP/DPF. Assim, somente o filme liberado autorizaria a obtenção de recursos da empresa estatal.¹⁸⁶

No campo da televisão, o diretor-geral do DPF acreditava resolver os impasses entre as emissoras de televisão e a instituição censória em torno da censura de telenovelas estabelecendo a obrigatoriedade de apresentação do texto integral para análise dos técnicos de censura.¹⁸⁷ Até então, o órgão censório analisava as telenovelas por capítulos.

Quanto ao problema da fiscalização das encenações teatrais, a melhor solução era manter técnicos de censura nas casas de espetáculos. Como se tratava de medida de difícil execução em virtude do número reduzido de funcionários públicos, o diretor-geral do DPF contentava-se com a proibição da apresentação de peças teatrais de caráter político ou “imoral” em teatros públicos: “poder-se-ia também, por meio de norma jurídica, proibir a cessão de teatros oficiais, sejam eles pertencentes à União, aos estados ou municípios, para encenação de peças de caráter político-ideológico ou que preguem a dissolução dos costumes”.¹⁸⁸ Como a intenção de atrair público e servir ao comunismo, o teatro, afirmou Moacyr Coelho, ignorava

o conceito básico de expressão estética, na busca do público, introduzindo “nova linguagem” aos textos e não mais respeitando as tradições e os valores éticos da sociedade. Dentro da idéia de atrair público, alguns aproveitadores procuram desvirtuar a nobre função do teatro, para colocá-lo a serviço de ideologias exóticas e na pregação da dissolução dos costumes.¹⁸⁹

Por fim, Moacyr Coelho defendia a união das autoridades e a colaboração da sociedade como instrumentos de combate ao perigo comum, ou seja,

é chegado o momento de as referidas autoridades juntarem esforços e cerrarem fileiras contra o perigo comum, ou seja, contra os que querem destruir, por meio de publicações de cunho obsceno ou pornográfico, as resistências morais e corromper os costumes mais sadios da coletividade que querem ver destruída, valendo acrescentar que na ocorrência do evento criminal qualquer pessoa do povo pode e as autoridades locais têm o dever de tomar providências. Não é lícito cruzarem os braços, aguardando a intervenção da União, através do seu organismo policial assoberbado com múltiplos e complexos problemas que surgem na área de sua competência.¹⁹⁰

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ *Idem.*

Independente da subordinação do DPF ao Ministério da Justiça, essas duas instâncias, em vários momentos, apresentaram divergências importantes.

Em janeiro de 1977, um manifesto dos artistas desencadeou uma série de desencontros no alto escalão do governo federal. No manifesto contra a censura, intelectuais e artistas solicitaram ao Ministério da Justiça a imediata revogação das determinações da censura que cerceavam a liberdade de pensamento e criação e impediam a circulação de livros, a apresentação de peças e filmes e a difusão de músicas.¹⁹¹

A primeira providência do ministro da Justiça foi enviar o documento de protesto ao diretor-geral do DPF. Na ocasião, órgãos da imprensa especulavam por que o Ministério da Justiça dependia do aval do DPF, o segundo subordinado ao primeiro na hierarquia política. Como de costume, Armando Falcão ditou aos repórteres a explicação sobre o envio do documento:

remeti o memorial ao DPF, para informar. O problema é o seguinte: quem me substitui na avaliação de peças e textos para censura e proibição é o Departamento de Polícia Federal, ao qual pertence a censura. Em consequência eu não manifestarei nenhuma opinião sobre o memorial que me foi dirigido, sem antes estar devidamente habilitado a falar pelo órgão, que no caso me assessora.¹⁹²

Sobre a censura de livros, o assessor do ministro da Justiça afirmou que “os métodos atualmente postos em prática para a censura de livros e jornais não deverão ser alterados, porquanto o único trabalho existente objetivamente a uma reformulação dos procedimentos diz respeito apenas a diversões públicas”.¹⁹³

Dois dias depois da nota ministerial, o diretor-geral do DPF limitou-se a ressaltar que o exercício da censura tinha amparo constitucional. Segundo Moacyr Coelho,

a Constituição ressalva, entre os direitos fundamentais dos cidadãos, a liberdade de pensamento, mas assegura ao Estado a faculdade de defender-se dos que atentam contra a sua segurança e dos que se valem dos meios de comunicação social para destruir valores éticos que devem ser preservados, por meio de trabalhos ofensivos à moral e aos bons costumes.¹⁹⁴

Na interpretação do diretor-geral do DPF, permitir “a propaganda de guerra ou a subversão da ordem promovida através de jornais, periódicos, rádio, televisão, cinema, teatro e congêneres, como também o comércio, distribuição ou a exposição pública de obras atentatórias à moral” não só violava a norma constitucional e como “a autoridade pública estaria fugindo ao seu dever se deixasse de evitar que no uso dos direitos e garantias

¹⁹¹ In: CENSURA: os argumentos do ministro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev. 1977.

¹⁹² In: FALCÃO falará do manifesto só depois de consultar DPF. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1977.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ Ofício n.º 53/77-DCDP, do diretor-geral do DPF, general Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão. Brasília, 31 jan. 1977. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

individuais os cidadãos lesem a ordem pública, a segurança nacional, a paz social e os bons costumes”.¹⁹⁵ Assim, para atender às reivindicações do memorial,

seria necessário, antes de tudo, modificar a Constituição da República, revogar a legislação existente e até denunciar acordos internacionais assinados pelo Brasil, no que diz respeito a medidas destinadas a prevenir em seu território a circulação de material obsceno, providências estas que não cabem ser tomadas pelo Ministério da Justiça.¹⁹⁶

O diretor-geral do DPF também refutou a afirmação do memorial de que a instituição censória retirava de circulação obras literárias, teatrais, cinematográficas e musicais em escala crescente. Segundo estatísticas do ano de 1976, a censura vetou 6 filmes de 23 mil processos examinados (exame ou renovação), proibiu 29 peças teatrais de 989 protocoladas e interditou 74 livros de 9 mil títulos editados.¹⁹⁷ No setor do teatro, por exemplo, as estatísticas apresentadas por Moacyr Coelho não coadunam com os relatórios internos da censura nem com o instrumento de pesquisa da DCDP que, no ano de 1976, analisou uma média de peças semelhante ao índice citado acima, porém vetou quase o dobro do indicado, isto é, 49 peças.

No setor livreiro, o diretor-geral do DPF afirmou que a censura de livros dependia da solicitação dos órgãos descentralizados e da sociedade civil. Em 1976, os responsáveis pela censura haviam recebido 219 reclamações de livros que atentavam contra a moral e os bons costumes, dos quais apenas 74 “mereceram proibição”. Sendo assim,

este Departamento só manda verificar aqueles remetidos pelos órgãos descentralizados, em decorrência de solicitações recebidas, nas respectivas áreas, de pais, professores, livreiros ou autoridades locais, que ao perceberem inconveniências em algumas obras, no tocante à moral e aos bons costumes, reclamam providências da autoridade, já que seria impossível programar a verificação de toda produção literária posta em circulação no Brasil.¹⁹⁸

Em nota oficial divulgada pelos órgãos de imprensa, o ministro da Justiça endossou o conteúdo do ofício recebido do diretor-geral do DPF acerca da importância da censura que não só baseava-se em prerrogativa constitucional, agia de maneira parcimoniosa e existia em diversos países como também contava com o apoio da sociedade.

Assim sendo, para deferir a petição, seria necessário derrogar dispositivo da Constituição, iniciativa de que jamais cogitaria o governo, pois não se atenderia ao interesse público, considerando ainda que amplos setores da sociedade brasileira vêm, reiteradamente, solicitando maior rigor no exercício da atividade censória. Isto posto, continuará o Ministério da Justiça a cumprir o seu dever, com serenidade e firmeza, dando execução às leis em vigor.¹⁹⁹

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Ver nota oficial na íntegra em CENSURA: os argumentos do ministro...

Com parcela da sociedade requisitando maior rigor da censura,²⁰⁰ Rogério Nunes explicava porque a censura agia com certa parcimônia. Em resposta à carta de um coronel gaúcho, o diretor da DCDP afirmou que o órgão carecia “de meios legais mais eficazes e condizentes com o momento” e que os agentes e organismos censórios aguardavam a “promulgação de uma nova lei de censura – resultado do labor de uma comissão de alto nível – agrupando e adequando a legislação censória às reais necessidades da hora presente, trazendo valiosos e abrangentes subsídios para a atividade de censura”. Rogério Nunes elogiava também a iniciativa do coronel gaúcho, pois apreciava o desabafo sincero e construtivo que se contrastava com os ataques da imprensa e dos intelectuais que taxavam a censura de “ultrapassada, descriteriosa e castradora da liberdade criativa da classe artística nacional”.²⁰¹

O embate entre órgãos oficiais e agentes censórios, de um lado, e setores artísticos e veículos de comunicação, de outro, caracterizou a atividade da censura de diversões públicas durante toda a vigência do órgão e adquiriu grande visibilidade no contexto de abertura com a mediação do CSC a partir de 1979 e a organização dos seminários de censura no início da década de 1980. Além disso, um servidor da DCDP comunicou, em relatório anual de 1978, que o Núcleo de Informações do órgão em Brasília tinha consultado 242 documentos para atender às necessidades da comunidade de informações. Nessa época, os funcionários desse setor também tinham participado de reuniões com o diretor do Centro de Informações do DPF para tomar conhecimento da nova “doutrina de informações” e dos seminários que tinham como objetivo promover a unidade de pensamento da polícia e uniformizar as diretrizes dos organismos policiais.²⁰²

Ainda que na gestão do ministro Armando Falcão, no período de março de 1974 a março de 1979, tenha se concretizado a descentralização da censura teatral, antiga reivindicação do setor, a medida não alterou o exercício da censura prévia a filmes, peças teatrais, livros, revistas, letras musicais, programas de rádio e televisão. Nesse sentido, podemos afirmar que a distensão “lenta, gradativa e segura” não atingiu, de pronto, a censura de diversões públicas nem aboliu a prática da censura política. Na antevéspera de passar o

²⁰⁰ Sobre as manifestações da sociedade civil em relação à censura de diversões públicas, consultar artigos de Carlos Fico e a documentação disponível no portal do Grupo de Estudos sobre a Ditadura.

²⁰¹ Resposta do diretor da DCDP, Rogério Nunes, ao coronel Dastro Morais Dutra. Brasília, 25 abr. 1977. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²⁰² Relatório anual – NI/DCDP – 1978, redigido pelo assistente da DCDP, Humberto Ruy de Azevedo Simões. Brasília, 8 jan. 1979. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

cargo a Petrônio Portella, Armando Falcão afirmou: “censurar é cumprir um dever”, “censurar é servir à pátria”.²⁰³

3.3. A retomada do argumento moral na gestão de Petrônio Portella

Em março de 1979, com a posse de João Figueiredo na Presidência da República e a indicação de Petrônio Portella para o Ministério da Justiça e Eduardo Portella para o Ministério da Educação, o Governo Federal procurava fixar novas diretrizes à censura por considerá-la elemento de fundamental importância no projeto de consolidação democrática.

No campo da censura da imprensa, aprovava-se a autocensura à grande imprensa, mas temia-se a irreverência da imprensa alternativa, cujos “excessos” podiam “irritar as áreas mais sensíveis do sistema revolucionário e, mesmo sem comprometer a política de aberturas democráticas de forma irreversível, criar dificuldades à execução no ritmo desejado pelo presidente”.²⁰⁴ Na esfera da censura de diversões públicas, Petrônio Portella, no curto período que permaneceu como ministro da Justiça, de 15 de março de 1979 a 6 de janeiro de 1980, nomeou José Vieira Madeira ao cargo de diretor da DCDP, desativou o decreto-lei n.º 1.077, de 1970, extinguiu a censura de livros e revistas, regulamentou o artigo 15 em diante da lei n.º 5.536, de 1968, e instituiu o CSC que funcionava, segundo Orlando Miranda, da seguinte maneira:

os assuntos são distribuídos pela Presidência, pela Secretaria da Presidência, mais ou menos de acordo com o que as pessoas são nas suas vidas. A minha vida é teatro. Os assuntos geralmente de teatro chegam às minhas mãos ou então para as mãos de Daniel Rocha que é representante da Sociedade de Autores, mas pode acontecer, como relator, que circunstancialmente cinema venha bater também em minhas mãos. Quando há um acúmulo de distribuição de processos, eu tenho relatado vários filmes. A gente relata e em cima desse trabalho, naturalmente, o Conselho vota. Se é por unanimidade a decisão, morre ali mesmo e está aprovada, não tendo mais que ir a instância nenhuma. Mas basta um voto contra de um dos conselheiros para o assunto ir à consideração do ministro da Justiça.²⁰⁵

Nos anos 1980, o CSC providenciou o reexame de produções artístico-culturais vetadas pelo órgão censório e instaurou o sistema de classificação por faixa etária para filmes e peças teatrais. Rádio e televisão, porém, deveriam permanecer sob rígida vigilância. No processo de abertura política, os ministros da Justiça destinaram atenção especial aos veículos

²⁰³ In: SICHEL, Berta. Quem quer a censura. *Isto É*, São Paulo, p. 46-49, 21 mar. 1979.

²⁰⁴ In: CONFIRMADO. Censura cai mesmo para livros e teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1979.

²⁰⁵ MIRANDA, Orlando. “Nunca fui neutro, sempre fui a favor. In: KHÉDE, *Op. cit.*, p. 121.

de comunicação que tinham expressiva audiência e acesso irrestrito. Nesse sentido, o suposto poder atribuído aos meios de comunicação de manipular pessoas e moldar opiniões permeou o imaginário dos censores e justificou a censura do rádio e da televisão até os últimos dias da ditadura militar e a extinção da censura pela Constituição brasileira.

Exceto o caso específico do rádio e, sobretudo, da televisão, as medidas administrativas adotadas por Petrônio Portella demonstravam, segundo os assessores do ministro da Justiça, “uma prova de boa vontade” com o objetivo de demonstrar que “a abertura era mesmo para valer”.²⁰⁶ Sendo assim, segundo Petrônio Portella, a censura de diversões públicas não mais se preocuparia em defender a segurança nacional e se limitaria a resguardar a moral e os bons costumes.²⁰⁷

Com o propósito de restituir o caráter moral do serviço censório e, portanto, acabar com a censura política das produções artísticas, o presidente da República e o ministro da Justiça regulamentaram o CSC²⁰⁸ que tinha como princípio “rever, em grau de recurso, as decisões finais relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal” e “elaborar normas e critérios que orientem o exercício da censura, submetendo-os à aprovação do ministro da Justiça”.²⁰⁹

No âmbito do CSC, o ministro da Justiça supervisionava as deliberações do órgão e indicava os integrantes da comissão.²¹⁰ Na gestão de Petrônio Portella no Ministério da Justiça, o CSC contava com um representante e um suplente do Ministério da Justiça, Ministério das Relações Exteriores, do Ministério das Comunicações, do Conselho Federal de Cultura, do Conselho Federal de Educação, do Serviço Nacional de Teatro, da Empresa Brasileira de Filmes, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, da Academia Brasileira de Imprensa, dos autores teatrais, dos autores de filmes, dos produtores cinematográficos, dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões públicas e dos autores de radiodifusão. Como se vê, a composição do CSC distribuía-se equitativamente entre órgãos do governo, instituições culturais e entidades de representação.

No final de 1979, o ministro da Justiça divulgou instruções normativas que visavam orientar a censura de diversões públicas na prática da censura moral e política. Como

²⁰⁶ In: SICHEL, *Op. cit.*

²⁰⁷ MARRA; CARELLI, *Op. cit.*

²⁰⁸ Decreto-lei n.º 83.973, de 13 de setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura.

²⁰⁹ Artigo 5º, item I e II, *Idem.*

²¹⁰ Artigo 15, *Idem.*

instrução geral, “o exame censório deverá ser feito com base na lei n.º 5.536, de 1968, e os atos administrativos seguem a rotina estabelecida pelo decreto n.º 20.493, de 1946”.²¹¹

No que tange à moral e aos bons costumes, “tolera-se o palavrão, tendo em vista sua colocação no texto, isto é, a adequação da linguagem ao tema explorado”, “é permitido o nu, desde que não seja com preocupação lasciva” e “não é permitida a prática de sexo no palco”. No que se refere à esfera política, “é permitido o texto político, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime” e “não é permitida, na peça de caráter político, a crítica ofensiva à moral e a dignidade das autoridades constituídas”. Essas orientações destinavam-se não só à censura de peças teatrais como também à de películas cinematográficas e letras musicais.²¹²

Na censura dos meios de comunicação prevalecia orientação de cunho moral. Na censura de telenovelas, o ministro da Justiça recomendava às emissoras de televisão “moderação e limpeza de linguagem”, “observância de certos tipos de temas morais, que devem ter uma postura condizente com o veículo e o seu horário”, “maior atenção com cenas íntimas, bem assim como situações matrimoniais especialmente em horários permitidos a menores” e adoção de um sistema de classificação etária (classificação livre até 21 horas, 14 anos das 21 às 23 horas e 18 anos das 23 horas em diante).²¹³ Na censura de periódicos, Petrônio Portella aventou um acordo com as editoras de manter os padrões vigentes de publicação, preservar os valores morais da sociedade, pôr em prática a autocensura e utilizar embalagens especiais para revistas proibidas para menores de 18 anos.²¹⁴

No curto período que permaneceu como ministro da Justiça, Petrônio Portella conseguiu restituir as funções políticas do Ministério da Justiça e remodelar o serviço censório. A mudança na censura, no entanto, relacionou-se à questão operacional, não se cogitou a extinção da censura de diversões públicas, ainda que as medidas pudessem acenar para isso.

Nesse contexto, os artistas e intelectuais agiam com cautela ou demonstravam descrença no processo de consolidação democrática e revisão crítica da censura. Desconfiado, Flávio Rangel afirmou: “não acredito muito nessas ‘aberturas’, se vêm no bojo de um regime que nomeia senadores indiretos, faz pacotes a torto e a direito, exige fidelidade partidária para

²¹¹ Item 1, Resumo das instruções aprovadas pelo Sr. Ministro, sobre atuação da censura, encaminhado à DCDP. Brasília, 30 nov. 1979. Grifo no original. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²¹² *Idem.*

²¹³ Item 4, *Idem.*

²¹⁴ Item 5, *Idem.*

que seus ungidos sejam nomeados com pompa, cetro e coroa?”.²¹⁵ Além do mais, nos anos 1960, 1970 e 1980, grande parcela dos núcleos artísticos e intelectuais manifestou-se contra qualquer tipo de censura, de modo que não fazia sentido participar do processo de revisão de um mecanismo cuja extinção defendiam.

O poeta Affonso Romano de Sant’Anna, por sua vez, considerou equívoco conformar-se com a existência da censura e, portanto, reivindicar a qualificação dos censores. Para o poeta e professor, essa concepção se igualava a dizer: “já que os torturadores existem, é melhor fazê-los estudar medicina para se tornar melhores torturadores”.²¹⁶

Em 21 de abril de 1979, o jornal *Diário de São Paulo* sintetizou o clima de desconfiança que rondava os setores artísticos e os órgãos da imprensa: “ainda é cedo, como se vê, para tanto foguetório em torno desses “novos critérios” censórios, que já têm mais de 10 anos e que somente agora estão sendo revividos mas que sofrem do ranço do clima autoritário sob o qual foram concebidos”.²¹⁷ No mesmo dia, o presidente da OAB, Raimundo Faoro, afirmou que “tão cedo ninguém vai mexer na Constituição deste país. Então, o jeito é apelar para o ‘jeitinho brasileiro’ e procurar tirar toda a carga de arbitrariedade, impedindo que a sua existência perturbe a criatividade e sirva para a manipulação política”.²¹⁸

O diretor Eric Nielsen, do grupo teatral carioca Papanatas, fez de tudo para evitar a desarticulação do elenco depois que a peça *A Urna*, de Walter George Durst, foi proibida em 1977. Vítima da ação da censura, o diretor desconfiava do “cheiro do cachimbo da paz”: “só creio na união de todas as classes para combater esse estado de coisas”²¹⁹ e não para aliar-me a ele.

De qualquer maneira, a gestão de Petrônio Portella renovou as expectativas de mudança na esfera da censura, restituiu o diálogo do governo com o setor artístico através instituições mediadoras como o CSC e remodelou a dinâmica operacional do serviço censório. Como afirmou um agente da censura, em seminário interno, “o ministro Petrônio Portella faleceu e levou consigo toda uma filosofia diferente de trabalho”.²²⁰

3.4. O retrocesso político da censura no contexto de abertura política

²¹⁵ RANGEL, Flávio. Sem opinião. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1978.

²¹⁶ In: SICHEL, *Op. cit.*

²¹⁷ FOGUETÓRIO extemporâneo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1979.

²¹⁸ In: SICHEL, *Op. cit.*

²¹⁹ In: MARRA; CARELLI, *Op. cit.*

²²⁰ In: MIRANDA, Orlando. *Teatro e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas. Brasília, 11 a 13 de maio de 1981. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

No contexto de abertura, a atividade censória caracterizou-se por avanços e também recuos. Se a reformulação da censura prévia e a idealização dos seminários de censura podem ser considerados avanços da gestão de Petrônio Portella, a reativação do decreto n.º 1.077 e o retorno à censura política são vistos como recuo da administração de Ibrahim Abi-Ackel. Nesse sentido, as mudanças administrativas, cursos de capacitação e seminários de censura orientaram a atividade censória e interpretaram a legislação vigente conforme a orientação política dos representantes do governo.

Sendo assim, as medidas adotadas por Ibrahim Abi-Ackel representaram um retrocesso do projeto de Petrônio Portella e uma continuidade das diretrizes de Alfredo Buzaid e Armando Falcão. Entre as principais medidas da nova gestão destacamos a reativação do decreto-lei n.º 1.077, a mudança na direção da DCDP e a organização da terceira etapa dos seminários de censura.

Em agosto de 1981, o diretor da DCDP transmitiu aos técnicos de censura orientações do ministro da Justiça para análise de peças teatrais. Em linhas gerais, Ibrahim Abi-Ackel determinava a proibição de espetáculos que apresentassem formas de perversão sexual, cenas do ato sexual e quadros de masturbação feminina e masculina.²²¹ Essas restrições amparavam-se no decreto n.º 1.077, publicado em 1970 por Alfredo Buzaid e desativado em 1979 por Petrônio Portella, que, em linhas gerais, associava a transformação dos costumes à expansão do comunismo.

No final de 1981, o ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, indicou a censora paulista Solange Maria Teixeira Hernandez para a direção da DCDP. A escolha da censora paulista atendia aos objetivos do ministro da Justiça que procurava alguém que trabalhasse pela manutenção dos valores ético-morais e controle das mensagens políticas, conhecesse a estrutura censória com profundidade, cumprisse a legislação vigente com rigor, não sofresse pressão da opinião pública, do meio artístico nem dos órgãos de imprensa e se caracterizasse pela discrição no serviço público.

Entre os dias 2 e 4 de dezembro, o Ministério da Justiça, o DPF e a DCDP organizaram um seminário nacional que visava discutir a censura prévia e o público usuário dos programas de televisão. As medidas adotadas por Ibrahim Abi-Ackel não deram continuidade ao projeto de Petrônio Portella, em contrapartida, alinharam-se às preocupações morais de Armando Falcão. Como assinalou o jornal *O Globo*, a terceira etapa dos seminários de censura era uma “preparação para dar-se cobertura ao endurecimento, na melhor das

²²¹ Itens I, II e III, ofício n.º 69/81-SO/DCDP/CIRCULAR, do diretor da DCDP, José Vieira Madeira, aos chefes dos SCDPs. Brasília, 24 ago. 1981. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

hipóteses, dos critérios da censura, podendo-se mesmo prever objetivos mais sinistros, como a elaboração de decreto-lei ou projeto de lei visando à adoção de critérios mais draconianos de censura”.²²²

No fim do ano, o chefe da censura carioca convocou representantes das emissoras de televisão para transmitir as novas diretrizes da censura. Baseado em instrução superior, Helio Guerreiro advertiu as emissoras de televisão para não apresentar uma série de situações que envolviam desde comerciais de roupas íntimas e absorventes femininos até programas com cenas de violência, intimidade e adultério.²²³

As diretrizes do ministro da Justiça, executadas pela direção da DCDP, não se restringiram ao universo moral. Três meses depois de assumir a direção do órgão central, Solange Maria Teixeira Hernandes indicou, em relatório de atividades, que problemas político-ideológicos dificultavam a liberação de peças teatrais, filmes, letras musicais, telenovelas e, inclusive, programas humorísticos.²²⁴ Sob essas circunstâncias, o órgão central e as censuras estaduais não podiam ignorar nem tampouco subestimar a manipulação de informações que visavam não só contestar as ações do governo como também difundir doutrinas contrárias aos interesses nacionais.²²⁵

Com a descentralização parcial da censura teatral, a DCDP tinha como principal atividade orientar os SCDPs. Em abril de 1982, a diretora Solange Maria Teixeira Hernandes enviou aos órgãos regionais roteiro com indicação dos elementos necessários para a confecção de relatórios das atividades.²²⁶

Os documentos internos da censura evidenciam não só elementos de caráter administrativo e funcional como também de natureza política e ideológica. No contexto da abertura política e extinção da censura da imprensa, os representantes da instituição censória, através de documentos oficiais, exteriorizaram o descontentamento com setores da sociedade que acreditavam organizar campanhas difamatórias contra a censura.

Para a diretora da DCDP, o meio artístico, com ascendência sobre o setor empresarial que geria os meios de comunicação e sob inspiração da intelectualidade engajada que almejava a “politização de esquerda”, aproveitava-se da conjuntura política favorável à abertura para requisitar não só o fim da censura política como também de toda a instituição.

²²² OFÍCIO prova que Censura quer impor novas novas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1982. In: Ofício n.º 2.016, da DCDP. Brasília, 29 dez. 1981. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²²³ *Idem*.

²²⁴ Relatório anual – DCDP – 1981, redigido por Solange Maria Teixeira Hernandes. Brasília, 2 fev. 1982. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²²⁵ *Idem*.

²²⁶ Ofício-circular n.º 87/82-SO/DCDP, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes. Brasília, 12 abr. 1982. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

Além do mais, a “campanha difamatória” não contava apenas com artistas e intelectuais, mas também com técnicos de censura, membros do CSC e autoridades políticas.

No centro do debate, os agentes censórios sentiam-se vítimas das circunstâncias porque acatavam ordens superiores sem nenhuma objeção, mas não contavam com o apoio do governo em igual proporção.²²⁷

No início de 1982, a diretora da DCDP evidenciou os problemas enfrentados pelos organismos censórios que iam desde a desatualização das multas pré-fixadas pela legislação vigente e os projetos de extinção da censura em tramitação no Congresso Nacional até o extravio de pareceres técnicos por agentes da censura e o repúdio pela censura política pelos membros do CSC. Como assinalou Solange Maria Teixeira Hernandez, toda vez que o CSC examinava matéria de teor político, os opositores insurgiam contra a censura de diversões públicas.²²⁸

Para a diretora da DCDP, a solução do problema não se localizava na extinção da censura política, mas no treinamento dos técnicos de censura e na revisão dos critérios da censura. As medidas sugeridas visavam, em primeiro lugar, “detectar as pretensões veiculadas através de propaganda adversa”, e em segundo, estabelecer critérios de classificação de “diversas propostas políticas bem como níveis de liberalidades toleráveis”, para, em seguida, resolver o “problema político-ideológico”.²²⁹

Os dirigentes dos órgãos regionais do Rio Grande do Sul, São Paulo e Santa Catarina endossavam diagnóstico da diretora da DCDP. No início de 1982, o chefe do SCDP do Rio Grande do Sul afirmava que as notícias sobre a transferência da censura de diversões públicas e a discriminação funcional dos técnicos de censura aliadas à interferência constante de delegados e peritos e à atuação liberal do CSC, produziam, na superintendência gaúcha, “muita insegurança e conseqüente instabilidade emocional” que, por sua vez, refletia no trabalho censório.²³⁰ Em janeiro de 1983, a chefia da censura de São Paulo denunciava a “campanha difamatória” promovida pelos veículos de comunicação e acentuava “a necessidade de decisões firmes e coerentes”.²³¹

Nesse contexto, o chefe regional de Santa Catarina sintetizou a ação ambígua dos dirigentes da censura frente à opinião pública e à comunidade de informações. Em relatório

²²⁷ Relatório Anual – DCDP – 1981, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandez...

²²⁸ Documento elaborado segundo relatório anual da DCDP – 1981, pela diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandez. Brasília, 29 jan.1982. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ Relatório anual – SCDP/SR/RS – 1981, do chefe do SCDP/SR/RS, João Bispo da Hora. Porto Alegre, 8 jan. 1982. DCDP/AG/RA/CX2/3

²³¹ Relatório anual – SCDP/SR/SP – 1982, redigido pela chefe do SCDP/SR/SP, Maria Inês Rolim Cauchioli. São Paulo, 7 jan. 1983. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

anual, José Augusto da Costa afirmou que, em encontros públicos, com autoridades locais, emissoras de rádio e televisão, proprietários de cinema e casas de espetáculos, procurava manter “a filosofia de fazer com que o nome do DPF e o da censura se propague dentro da conceituação da capacidade profissional, do bom nível intelectual e moral, procurando desfazer a má impressão de que a censura seja um órgão repressor e castrador das manifestações culturais” e, assim,

transmitir uma boa imagem do DPF e da censura federal e, conseqüentemente, do governo federal, demonstrando como algo fundamental o fato da censura não ter interesse em cercear a liberdade de criação e de expressão, mas tão somente ser um órgão técnico, capacitado a orientar aqueles que produzem obras intelectuais dentro do governo e da sociedade.²³²

Por sua vez, no diálogo com a comunidade de informações, o chefe do SCDP de Santa Catarina assinalou que

internamente temos mantido um bom relacionamento na área pessoal e, principalmente, com o DOPS, SI, DRE, DPFAZ e DEPMAF, isto porque sempre achamos que por estar o SCDP integrado no corpo da Polícia Federal deve prestar, na medida do possível, sua importante colaboração aos demais componentes do Departamento de Polícia Federal.²³³

No diálogo com forças antagônicas, as instâncias censórias procuraram, em reuniões com setores da sociedade e formadores de opinião, acentuar o caráter profissional da atividade censória e, em correspondência interna, respeitar a subordinação aos órgãos de segurança e serviços de informação.

Nessa fase de instabilidade, os agentes censórios recorriam ao imaginário anticomunista para legitimar a prática censória sobre teatro, cinema, música, programas de rádio e televisão no contexto de abertura política. Segundo relatório interno, a DCDP “diuturnamente constata o problema político-ideológico inserido no material submetido a sua apreciação e, por oportuno, cita ensinamento deixado por NIKITA KRUSCHEV, cuja utilização é visível e palpável na comunicação de massa: ‘a imprensa, o rádio, a literatura, a pintura, a música e o teatro são poderosas armas ideológicas do nosso partido’”.²³⁴

No âmbito da censura de diversões públicas, as gestões de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e Solange Maria Teixeira Hernandes na DCDP não se alinharam com o processo de abertura da ditadura militar nem tampouco ao projeto de abandono da censura política da gestão anterior.

²³² Relatório anual – SCDP/SR/SC – 1982, do chefe do SCDP/SR;SC, José Augusto Costa. Florianópolis, 26 jan.1983. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²³³ *Idem.*

²³⁴ Documento elaborado segundo relatório anual da DCDP – 1981, pela diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes. Brasília...

Em maio de 1982, a diretora da DCDP orientava os chefes dos SCDPs acerca das programações artístico-culturais, “de presumível manifestação político-partidária, político-sindical, político-estudantil, etc.” em instituições de ensino superior, sindicatos e entidades de representação. Em primeiro lugar, o chefe do SCDP deveria comunicar o reitor da universidade/faculdade sobre a realização do espetáculo e, em seguida, informar a obrigatoriedade da censura aos promotores culturais ou responsáveis pelo evento. Diante da necessidade de apoio policial para coibir eventos em sindicatos, a diretora da DCDP recomendava ao superintendente regional traçar um plano de ação, conforme instrução divulgada em boletim de serviço.²³⁵

Em meados do ano, a mudança dos representantes do CSC evidenciou um recuo de caráter conservador no direcionamento da censura prévia. Com a justificativa de introduzir entidades representativas da opinião pública, o presidente da República e o ministro da Justiça aprovaram a exclusão dos integrantes de entidades de representação do meio artístico para aceitarem a inclusão de representantes de instituições governamentais ou de caráter religioso.²³⁶ Da estrutura inicial do CSC, permaneceram inalterados apenas os representantes do Ministério da Justiça, do Ministério das Relações Exteriores, do Ministério das Comunicações, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, da Associação Brasileira de Imprensa, dos autores de radiodifusão, dos autores de filmes e dos autores teatrais.

Para os órgãos de imprensa e setores artísticos, a introdução de entidades de representação de instituições religiosas e familiares visava à moralização de instância considerada até então liberal para os parâmetros da censura.²³⁷

Na contramão do CSC, a diretora da censura, que dizia cumprir tão-somente ordens superiores, recomendava atenção redobrada na análise dos censores de letras musicais e peças de teatro, sobretudo em dois itens do artigo n.º 41, decreto n.º 20.493: um sobre a capacidade da obra de provocar incitamento contra o regime e outro sobre a possibilidade do tema de ferir a dignidade e interesse nacionais. Sendo assim, Solange Maria Teixeira Hernandes concluiu a circular interna com a seguinte advertência: “as peças teatrais em que se abordem temas políticos ou os textos onde sejam citados nomes de autoridades de notório conhecimento

²³⁵ Ofício-circular n.º 116/82-SO/SCDP, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes, aos chefes dos SCDPs. Brasília, 5 maio 1982. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²³⁶ Decreto n.º 87. 325. Dispõe sobre a estruturação e o funcionamento do Conselho Superior de Censura, a que se refere o artigo 15 da lei n.º 5.536, de 21 de novembro de 1968. Brasília, 24 jun. 1982.

²³⁷ Sobre esse assunto ver CABALERO, Maria. Tancredo chega. A censura sai? *Jornal da Bahia*, Salvador, 17 jan. 1985.

público ou de seus familiares devem ser alvos de maior cuidado, tendo em vista o que dispõem as letras d e g”.²³⁸

Nessa época, o exame censório considerava fatores alheios à linguagem artística como público alvo e local de apresentação que, na década de 1980, favorecia setores artísticos como o teatro e o cinema em detrimento de veículos de comunicação como o rádio e a televisão. Sob essa perspectiva, o conteúdo político pautava-se, segundo a diretora da DCDP, pelo “julgamento no estrito cumprimento da legislação, dando maior liberalidade ao teatro, que é seguido pelo cinema e por fim a televisão, em virtude de suas características intrínsecas”. Na análise de filmes, por sua vez, importava não só o conteúdo como também o destino. No exame do conteúdo, “nosso cuidado visa impedir veiculação de manifestação adversa ao regime democrático”, como evidenciava os cursos de capacitação para técnicos de censura e, no quesito acesso, “orienta-nos o local onde determinado espetáculo será exibido e nesse caso vale a flagrante distinção entre o público de um auditório cinematográfico comum e o auditório específico ou até especializado de uma cinemateca ou de um cine-clubes”. No setor dos espetáculos musicais, Solange Maria Teixeira Hernandes afirmou que a DCDP “imprimiu uma nova dinâmica no sentido de se impedir que os mesmos se transformassem em instrumento de agressão ao público e às autoridades”.²³⁹

Como se vê, a censura política, a normatização da censura e as divergências internas não cessaram com a descentralização censória nem tampouco com a abertura política. A principal diferença foi que o número de vetos que se amparou em justificativa política na década de 1980 diminuiu consideravelmente quando comparado ao número de interdições do final da década de 1960 até metade da década de 1970, a exemplo das estatísticas de interdições das peças teatrais.

Nessa fase de transição política, a gestão de Solange Maria Teixeira Hernandes simbolizou o recrudescimento da censura na metade da década de 1980, ou seja, a continuidade dos princípios adotados a partir de 1964 que se estenderam até metade da década de 1970.

Diretora da DCDP no período de novembro de 1981 a março de 1985, Solange Maria Teixeira Hernandes – também chamada Margareth Thatcher,²⁴⁰ D. Solange,²⁴¹ a dama da

²³⁸ Ofício-circular n.º 593/83-SO/DCDP, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes, aos chefes do SCDP. Brasília, 12 abr. 1983. Grifo no original. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²³⁹ Relatório anual – DCDP – 1983, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes. Brasília, jan. 1984. DCDP/AG/RA/CX2/3

²⁴⁰ O apelido foi divulgado por Coriolano de Loyola Cabral Fagundes que disputava posição dentro da DCDP e divergia dos procedimentos adotados por Solange Maria Teixeira Hernandes. In: RIBEIRO, Belisa. Vetar ou liberar a cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 200?. Caderno B.

tesoura²⁴² ou a dona da censura – ²⁴³ é, sem sombra de dúvida, a censora mais conhecida do Brasil. O inusitado é que, como agente da censura, raras vezes concedeu entrevista ou falou em público sobre o trabalho que exercia, ao contrário de seus pares. No início de 2000, procurada pela jornalista Belisa Ribeiro, a ex-censora declarou:

normalmente, eu me abstenho de falar com a imprensa, ou publicar qualquer tipo de comentário. Eu aplicava a legislação. Nada era feito de forma pessoal. Já tínhamos a preparação, sabendo que era uma atividade conflituosa, não para agradar as pessoas. Nossa atividade não permitia comentários. É como a profissão de médico, exige o segredo profissional. Era preciso ser reservada e eu me resguardo até hoje. Até por isso, as pessoas ficam muito à vontade para dizer de mim o que vem à boca.²⁴⁴

A atuação inflexível e burocrática de Solange Maria Teixeira Hernandez, que sucedeu a gestão de José Vieira Madeira, considerada condescendente com a classe artística e caracterizou-se pela forma intransigente de aplicar a legislação em vigor, explica, em parte, o fato de ela ser considerada “a censora mais famosa de todos os tempos”²⁴⁵ e, portanto, permanecer viva no imaginário popular até os dias atuais.

²⁴¹ CENSURA organiza seu “lobby”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1987.

²⁴² CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.

²⁴³ A DONA da censura. *Isto é*, São Paulo, p. 17-24, 19 dez. 1984.

²⁴⁴ *In*: RIBEIRO, B. *Op. cit.*

²⁴⁵ *Idem.*

PARTE V

A nova constituição e o fim da censura

Com a emergência dos novos movimentos sociais, a campanha pelas Diretas Já e o fim da ditadura militar em meados da década de 1980, a atuação de Fernando Lyra no Ministério da Justiça tinha como projeto político desativar a legislação vigente que sustentou práticas autoritárias na ditadura militar, a exemplo da fidelidade partidária, da lei Falcão e da censura política.

No campo da censura de diversões públicas, o ministro da Justiça prometeu acabar com a censura política, implantar sistema de classificação por faixa etária e retirar o serviço censório do organograma policial. Para cumprir as promessas empenhadas, Fernando Lyra substituiu a direção da censura, anunciou nova fase de negociações entre o Estado e *intelligentzia*, convocou uma comissão de artistas para definir os parâmetros da censura classificatória e tomou providências para a extinção da censura política. Em março de 1985, o ministro da Justiça comunicou, em pronunciamento público, que

o Estado brasileiro, através do Ministério da Justiça, abdica de um poder secular, o poder de censor da produção artística. Neste sentido, fica hoje abolida toda e qualquer censura política de obras de arte e demais produções intelectuais. O Estado não vai exercer qualquer freio à produção de qualquer tipo de manifestação política em obras de arte.²⁴⁶

Na proposta de reforma do ministro da Justiça não se cogitava transformações profundas como a extinção da censura. Nessa mesma ocasião, Fernando Lyra afirmou que “a liberdade de produzir não pode ser confundida com o esquecimento de valores éticos específicos de grupos, de etnias e faixas etárias”.²⁴⁷

A substituição de Solange Maria Teixeira Hernandes por Coriolano de Loyola Cabral Fagundes atendia às promessas do novo ministro já que o técnico de censura era conhecido como “liberal” e se opunha à direção “mão-de-ferro” de Solange Hernandes.

Como representante da censura durante a ditadura militar, Coriolano Fagundes ocupou-se de várias atividades. Além do exame censório, ministrou cursos de capacitação, publicou livro sobre censura, substituiu os dirigentes do órgão em afastamentos temporários,

²⁴⁶ *Apud* LYRA anuncia o fim da censura ao empossar o titular da DCF. *Diário Popular*, São Paulo, 27 mar. 1985. Ver também CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.

²⁴⁷ *In*: NOVO censor toma posse e promete liberdade nas artes. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 27 mar. 1985. Ver também CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.

respondeu a processos administrativos, apoiou a revisão da censura e também participou de comissões internas de revisão da legislação.²⁴⁸

Dessa última experiência, resultou o anteprojeto de decreto-lei que visava transformar o serviço censório em órgão de classificação. Para elaborar a proposta de reforma, Coriolano Fagundes contou com o auxílio de dois colegas de trabalho Maria Lívia Fortaleza e Raymundo Eustáquio de Mesquita – agentes do processo de criação da entidade de representação dos técnicos de censura e na manutenção do *status quo* da instituição censória, na segunda metade da década de 1980.

O anteprojeto que criava o Departamento de Classificação de Espetáculo Público (DECLEP) reproduzia a estrutura da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e transformava os técnicos de censura em analistas de espetáculo. A diferença é que esse órgão de classificação ficaria subordinado diretamente ao Ministério da Justiça, sem a mediação do DPF, e os analistas de espetáculo não poderiam mais vetar, apenas classificar as obras.²⁴⁹ Como afirmou o técnico de censura em ofício enviado ao presidente da comissão, o anteprojeto visava

extinguir o órgão da censura do âmbito do DPF, criar um organismo classificador de espetáculo público no Ministério da Justiça e, ao mesmo tempo, estender aos atuais ocupantes do cargo de técnico de censura a opção entre a transferência horizontal para a nova repartição e para o cargo de analista de espetáculo, ou o prosseguimento em outra carreira policial, sem prejuízo dos direitos adquiridos em serviço.²⁵⁰

Nesse ofício de encaminhamento e solicitação, Coriolano Fagundes pedia afastamento da Comissão de Estudos Censórios, pois se encontrava há quase dois anos afastado das funções de censor da DCDP e vinculado ao setor de tradução do outro departamento,²⁵¹ sentia-se desatualizado quanto ao “criterioso pensamento” dos dirigentes

²⁴⁸ No início de 1986, ao relatar as experiências difíceis da carreira de censor à Folha Ilustrada, Coriolano Fagundes afirmou: “recebi duas punições e lembrando isso cheguei à conclusão de que a história da minha carreira será a história de filmes. Liberei *Dona flor e seus dois maridos* e ganhei como castigo seis meses de isolamento na Academia Nacional de Polícia. Alguns anos mais tarde liderei o grupo que liberou *Pra frente, Brasil* e recebi outro exílio, quando quase fui parar em Sergipe. E agora, participei das démarches pela liberação de *Ave Maria* e talvez tenha que “sair”. In: ALVARO, Marcia; GALVEZ, Virgínia. SNI controla censura, diz Coriolano. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1986. Ilustrada.

²⁴⁹ Minuta de anteprojeto de decreto-lei sobre censura elaborada por Coriolano Fagundes, Lívia Fortaleza e Raymundo Eustáquio de Mesquita. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²⁵⁰ Encaminhamento e solicitação de 20 de março de 1980 do técnico de censura Coriolano Fagundes ao presidente da Comissão Wilson de Queiroz Garcia. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²⁵¹ Nessa época, Coriolano encontrava-se lotado no setor SCDP da CCP, possivelmente Sistema de Consulta sobre Documentos Internacionais da CCP Coordenação de Comissões Permanentes. Em 1978, segundo jornais, Coriolano Fagundes foi transferido da Censura Federal porque liberou, como diretor substituto, o filme *Dona Flor e seus dois maridos*. Como se vê, o técnico de censura, com sua postura “autônoma” dentro do sistema censório incomodava desde antes a externalização dos embates com Solange Hernandez, como veremos. Ver PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1978.

censórios daquela época.²⁵² Vale registrar que a proposta de Coriolano Fagundes não foi apreciada nem tampouco considerada pelos dirigentes da censura.

Em 1982, o embate interno entre Coriolano Fagundes, técnico de censura, e Solange Hernandes, dirigente do organismo, ganhou projeção nacional com a censura do filme *Pra Frente, Brasil*, de Roberto Farias. Segundo jornais, instruída pela comunidade de informações e à revelia dos pareceres favoráveis à liberação do filme,²⁵³ Solange Hernandes expediu portaria interditória.²⁵⁴

O diretor do filme, por sua vez, recorreu da decisão da censura em instância superior. Para analisar o recurso do cineasta, representantes do CSC solicitaram à direção da DCDP os pareceres do filme *Pra Frente, Brasil* para consultar os motivos da interdição. Na ocasião, Solange Hernandes informou a Pompeu de Souza que a documentação havia sido extraviada e, portanto, não poderia encaminhá-la ao CSC. Coriolano Fagundes, que emitiu parecer favorável à liberação do filme e discordou do artifício da diretora, encaminhou os pareceres dos censores a Pompeu de Souza com quem mantinha contato freqüente. Ocorre que os pareceres da censura “vazaram” nos órgãos da imprensa e, conseqüentemente, abalaram a reputação de Solange Hernandes e da instituição censória.²⁵⁵

Ao agir dessa forma, mesmo sendo um agente da censura, Coriolano Fagundes conquistou a simpatia do CSC, mas também sofreu perseguição funcional, foi submetido a remanejamentos internos e respondeu a processos administrativos. Em setembro de 1982, foi removido para a Academia Nacional de Polícia e, em fevereiro de 1983, foi transferido para o Serviço de Censura do Estado do Sergipe, mas conseguiu permanecer em Brasília através de mandado de segurança.²⁵⁶ O episódio de *Pra Frente, Brasil* resultou em sindicância interna na qual Coriolano Fagundes foi convocado a explicar como ocorreu o extravio da documentação e respectiva divulgação. Sem comprovar sua participação no episódio, Coriolano Fagundes livrou-se de qualquer penalidade.²⁵⁷

O conflito interno entre o técnico de censura e a direção do órgão não acabou com o encerramento da sindicância. No início 1984, Coriolano Fagundes entrou com uma ação

²⁵² *Idem.*

²⁵³ DIRETORA da censura confessa desvio de pareceres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1982.

²⁵⁴ É oportuno lembrar que a diretora da Censura Federal tinha autonomia, prevista em lei, para acatar ou discordar dos pareceres censórios. Mesmo assim, essa soberania da direção sobre os pareceres censórios não era prática bem quista no contexto de abertura política.

²⁵⁵ BELIZA, Ribeiro. Vetar ou liberar a cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 200?. Caderno B.

²⁵⁶ CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.

²⁵⁷ In: Ação ordinária n.º 142/83, de 20 de fevereiro de 1984 e demais documentos. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

ordinária contra a União Federal alegando-se vítima de intimidação, vingança e perseguição funcional por não concordar com a prática de extravio de documentação dos processos da censura realizada pela então diretora da DCDP.²⁵⁸ Nessa ação ordinária, Coriolano Fagundes relacionou os documentos extraviados do processo de censura do filme *Pra Frente, Brasil*²⁵⁹ e apresentou documentos que julgava comprovar que eles existiam e que estavam sob posse da referida diretora. Esta ação ordinária movida por Coriolano Fagundes solicitava: 1) intimar Solange Hernandez para exhibir em juízo os documentos extraviados; 2) instaurar inquérito policial para responsabilizar os autores do extravio, ou seja, Solange Hernandez; e 3) na hipótese dos documentos não ser exibidos, Vossa Excelência deveria admitir como verdadeiro os fatos expostos por Coriolano Fagundes e punir os responsáveis devidamente.²⁶⁰

Discordando do despacho do juiz federal, Coriolano Fagundes reiterou a solicitação de intimar Solange Hernandez e fazê-la apresentar os documentos extraviados.²⁶¹ O processo se estendeu por mais de um ano e, no início de 1985, a procuradora da República solicitou do diretor-geral do DPF cópia dos documentos mencionadas na ação ordinária movida por Coriolano Fagundes.²⁶² Por falta de provas concretas, o processo foi arquivado sem responsabilizar nenhum dos dois envolvidos.

Como evidenciou a revista *Isto é*, na ocasião da posse de Coriolano Fagundes na direção da Divisão de Censura

o mais antigo técnico de censura do país, em exercício desde 1961, e especializado em cinema, [...] ascende ao cargo numa autêntica volta por cima. Vítima e adversário número um da advogada Solange Maria Teixeira Hernandez – a Dona Solange, que dirigiu com mão de ferro a DCDP nos últimos três anos – ele acabou catapultado à direção do organismo, pois reunia uma longa experiência acumulada nesse espinhoso *métier* e o decisivo apadrinhamento de Pompeu de Souza que levou seu nome à mesa de Fernando Lyra. Sua fama de censor liberal, cunhada nos embates internos com Dona Solange, sobretudo no episódio do filme *Pra frente Brasil*, cai como uma luva no figurino de mudanças da Nova República.²⁶³

²⁵⁸ No ano seguinte, depois de nomeado diretor da Divisão de Censura, Coriolano Fagundes afirmou em entrevista à revista *Isto é*: “nada tenho de pessoal contra ela. Tive atritos no nível ideológico. Mas assumi uma postura cristã e não guardo nenhum ressentimento. Quero que ela realmente seja feliz e que se realize como profissional”. *Apud* CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.

²⁵⁹ Quatro pareceres dos censores Moacir das Dores, Ivan Batista Machado, Yunko Akegawa e Coriolano Fagundes, os originais do processo de censura e da sindicância reservada movida contra Coriolano Fagundes.

²⁶⁰ *In*: Ação ordinária n.º 142/83...

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² *Idem*.

²⁶³ CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.

Em 1985, a substituição de Solange Hernandes por Coriolano Fagundes foi aprovada pela imprensa que anunciava “Dona Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos”;²⁶⁴ ou declarava “a maioria quer vê-la morta, estendida sob o asfalto, sem chances de reviver”.²⁶⁵

Os membros do CSC, uma maioria proveniente de órgãos do governo e instituições conservadoras e uma minoria de entidades de representação do meio artístico-intelectual, divergiram quanto à atuação de Solange Hernandes no interior da censura. José Rosa Abreu Valle, presidente do CSC, ressaltou aspectos positivos e negativos na atuação da censora; Antônio Carlos de Moral, do Conselho de Entorpecentes, sublinhou as boas relações de trabalho que teve com Solange; Clóvis Paiva, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, lamentou o que estava acontecendo com Solange e ressaltou que ela só cumpria o seu papel; Luís Fernando Garcia, das Confissões Religiosas, elogiou as qualidades morais de Solange e a coragem com que teve para enfrentar uma série de coisas, por exemplo, a indústria pornográfica; Fanny Ribeiro da Silva, da Escola de Pais do Brasil, enfatizou o nível cultural da diretora e situou sua postura como característica de uma época; Roberto Pompeu de Souza Brasil, da ABI, sintetizou o papel da censura daquela época na figura de Solange; por fim, Geraldo Sobral Rocha, Associação Brasileira de Cineastas, festejou a saída de Solange.²⁶⁶

Em síntese, segundo *Jornal da Tarde*, Solange Hernandes

imprimiu na DCDP uma marca excessivamente rígida, obrigando muitas vezes a intermediação de membros do segundo escalão do Ministério da Justiça para liberação de espetáculos de diversão – fosse peça, música ou filme. Para tanto, a ex-diretora recorria aos dispositivos da legislação em vigor e em nome da segurança nacional justificava os seus vetos. Bastante reservada, jamais concedeu entrevista à imprensa, e de acordo com fontes oficiais, seu relacionamento era bem mais intenso com o Conselho de Segurança Nacional (CSN) do que com o próprio ministro da Justiça.²⁶⁷

Com a indicação de Coriolano Fagundes, o ministro da Justiça tinha como propósito transformar a censura proibitória, autoritária e obscurantista em instância “classificatória, liberal e responsável”.²⁶⁸

Nessa ocasião, as notícias sobre a liberalização da censura, que circulavam em grande escala nos meios de comunicação, preocuparam membros e entidades religiosas. Em 9 de abril de 1985, o monsenhor Augusto Dalvit, do Setor de Comunicação da Arquidiocese de Porto Alegre, escreveu ao ministro da Justiça, Fernando Lyra, para manifestar opinião

²⁶⁴ DONA Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1985.

²⁶⁵ CABALERO, Maria. Tancredo chega. A censura sai? *Jornal da Bahia*, Salvador, 17 jan. 1985.

²⁶⁶ Ver depoimentos na íntegra em DONA Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1985.

²⁶⁷ DONA Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1985.

²⁶⁸ NOVO censor toma posse e promete liberdade nas artes. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 27 mar. 1985; CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.

contrária à liberação de filmes pornográficos, de sexo explícito. Na missiva, o monsenhor questionava os planos de construção da “nova República” baseados na destruição de valores e desagregação da sociedade?²⁶⁹

A carta, destinada ao ministro da Justiça, foi encaminhada ao diretor da DCDP para prestar esclarecimentos. Na resposta, o dirigente da censura afirmava que o pensamento do governo não visava a liberalização total dos programas de televisão ou a transmissão irrestrita de filmes pornográficos, mas a atualização da legislação. Na ocasião, Coriolano Fagundes ressaltou o trabalho da comissão de estudos formada pelo ministro da Justiça para apresentar projeto de regulamentação das diversões públicas.²⁷⁰

Em linhas gerais, essa comissão, coordenada pelo jornalista Pompeu de Souza e composta pelo cartunista Ziraldo, a cineasta Ana Carolina, o escritor Antônio Houaiss, o compositor Chico Buarque, as atrizes Marília Pêra²⁷¹ e Dina Sfat, tinha como objetivo revogar uma legislação “contraditória, caótica e caduca”, em vigor desde os anos 1940, e substituí-la pela nova orientação do ministro da Justiça, isto é, o “fim da censura política e implantação de um sistema de classificação etária das produções culturais, onde nada será proibido, vetado ou interditado”.²⁷² Sobre a iniciativa do Ministério da Justiça, Ziraldo afirmou que “é a primeira vez que a legislação da censura será discutida pelos próprios produtores da cultura, sem presença da polícia ou de juristas” e Ana Carolina ressaltou que “já podemos nos dar ao luxo de debater o assunto com um Ministério da Justiça. Nossa visão ficou tão deformada nestes anos que o direito e o dever passaram a ser um luxo”.²⁷³

Em março de 1985, a capital federal sediou a primeira reunião de Fernando Lira com a comissão de artistas e intelectuais, encarregada de revisar a legislação vigente. Nessa reunião, a comissão responsável pela revisão da censura sugeriu ao ministro da Justiça tomar quatro providências imediatas: 1) revogar a legislação censória precedente; 2) liberar todas as obras vetadas ou liberadas com cortes pela DCDP; 3) transformar o CSC em Conselho Superior de Defesa da Liberdade de Expressão (CSDLE) com o propósito de “travar uma união de todo e qualquer autor que se sinta prejudicado em sua liberdade de expressão” e a Divisão de Censura de Diversões Públicas em Divisão de Classificação de Diversões Públicas, ambos DCDPs. A transformação do órgão censório acabava com a interdição e

²⁶⁹ Carta de 9 de abril de 1985, do monsenhor Augusto Dalvit ao ministro da Justiça. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²⁷⁰ Ofício n.º 604/85, de 15 de abril de 1985, do diretor da DCDP, Coriolano Fagundes, ao monsenhor Augusto Dalvit. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

²⁷¹ Como não compareceu à primeira reunião, a atriz Marília Pêra foi substituída pelo dramaturgo Dias Gomes. In: COMISSÃO de censura propõe revisão das obras proibidas. *Diário Comércio e Indústria*, 30 mar. 1985.

²⁷² ARTISTAS definem a nova censura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1985.

²⁷³ In: CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.

concentrava-se na classificação das diversões públicas segundo faixas etárias do público e horários de exibição dos programas. Segundo o coordenador da comissão e secretário da Educação, Pompeu de Souza, “isto será feito tendo em vista o grau de maturidade psicológica e até fisiológica do menor em relação à mensagem que o espetáculo transmita” e “nenhum espetáculo terá que se submeter previamente à Divisão de Classificação. O próprio produtor, diretor e ator, o responsável legal classificará o seu espetáculo baseando-se nos parâmetros fornecidos pela Divisão. Vamos parar com a idéia de o Estado tutelar tudo: as pessoas têm que ser responsáveis”.²⁷⁴

Em linhas gerais, além da indicação do compositor Chico Buarque de liberar todas as obras vetadas nos 20 anos de autoritarismo, da inclusão de Dias Gomes como representante dos artistas e de Terezinha Martins Costa como representante da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil, a comissão mostrou-se favorável à aprovação de um regulamento de emergência a ser baixado pelo CSC para orientar os agentes da censura. Segundo o escritor Antônio Houaiss, a medida paliativa servia apenas para “salvar do incêndio que for possível dentro dos limites que nos permite a Constituição”.²⁷⁵ Na ocasião, os integrantes da comissão marcaram em segundo encontro para o mês seguinte.

Para receber a contribuição dos artistas, escritores e jornalistas, o ministro da Justiça, Fernando Lyra, distribuiu cerca de cinco mil convites do ato público a ser realizado às 19 horas, do dia 29 de julho, no Teatro Casa Grande, na cidade do Rio de Janeiro. Escolha simbólica, pois foi nesse local que Tancredo Neves recebeu, quando candidato à Presidência da República, no final de 1984, as reivindicações dos setores artístico e intelectual.²⁷⁶

Entre os preparativos da solenidade, o ministro da Justiça prometia assinar portaria de liberação dos livros *Zero*, *Aracelli*, *Meu Amor* e *Feliz Ano Velho*; os filmes *Macunaíma*, *Eles Não Usam Black-tie*, *Os Condenados*, *Doramundo*, *Avaeté*, *Semente de Vingança*, *O Homem Que Virou Suco* e *Pra Frente, Brasil*; receber a proposta de revisão da censura elaborada pela comissão de artistas e intelectuais;²⁷⁷ além de reduzir de quatro para dois o número de ingressos diários destinados aos técnicos de censura.²⁷⁸ Em linhas gerais, esse projeto transformava os órgãos da censura em instâncias classificatórias; instituía quatro níveis de classificação etária (livre, 10, 14, 16 e 18 anos); permitia aos produtores classificar os espetáculos; isentava os textos e peças teatrais e os shows e letras musicais da censura

²⁷⁴ In: LIBEROU geral. *Correio Brasiliense*, Brasília, 28 jul. 1985.

²⁷⁵ In: CENSURA: anistia ao que foi proibido. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 mar. 1985.

²⁷⁶ LIBEROU geral. *Correio Brasiliense*, Brasília, 28 jul. 1985.

²⁷⁷ ADEUS censura', amanhã no Casa Grande, encerra o longo reinado das tesouras. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1985.

²⁷⁸ GUERRA, Augusto. Novos tempos para a velha tesoura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1985.

prévia; admitia às crianças acima de 10 anos assistir espetáculos públicos indicados para qualquer idade, desde que acompanhadas dos pais; extinguiu a interdição total e a liberação com cortes.²⁷⁹ Como acentuou o jornal *Última hora*, “esperamos que o governo faça desse documento a Lei Áurea da inteligência brasileira”.²⁸⁰ Nesse momento, a comissão retomou o trabalho interrompido em 1968, mas ainda não se cogitava a extinção da censura.

Esse diálogo com autoridades do governo dividiu opinião no meio artístico e intelectual que, de um lado, o entendiam como concessão, e de outro, como indispensável. Na primeira vertente, destacava-se Millôr Fernandes que dizia que “intelectual eu se preza não revê censura, não admite, não passa na porta da censura”. A atriz Marília Pêra, que recusou o convite para participar da comissão porque na época estava em cartaz no Rio de Janeiro, indagou: “como os mutilados da censura poderiam participar de uma comissão para censurar, embora de maneira classificatória?” No segundo grupo, encontrava-se Ziraldo, membro da comissão, que contra-argumentava: “o Millôr pensa que legisla para si mesmo. Ele acha que é o único anárquico que existe. Eu penso igualzinho a ele, só que vivo em sociedade. Não posso julgar a cabeça da classe média pela minha”. Ferreira Gullar, por sua vez, defendia a extinção da censura, porém temia “o fato de qualquer cidadão ter o direito de tirar, através de liminar, uma peça ou um filme de cartaz” e a reação violenta da sociedade em geral, a exemplo de um teatro argentino que foi incendiado porque a população não aprovou um espetáculo. Frente a essa possibilidade, ponderou: “acho que a censura política deve acabar totalmente, mas resta a censura moral que obedeceria a um critério de idade”. Sob essa perspectiva, o compositor Fernando Brandt, sendo contra a censura, acreditava que, dependendo do critério, podia haver um meio-termo.²⁸¹

O plano de reforma do ministro da Justiça encontrou resistência tanto do meio artístico que desconfiava das iniciativas de diálogo com o governo quanto dos técnicos de censura que não aceitavam perder as gratificações da atividade policial e quanto do meio artístico que desconfiava das iniciativas de diálogo com o governo. Para se proteger das mudanças em curso, os técnicos de censura criaram uma entidade de representação chamada Associação Nacional dos Censores da Polícia Federal (ANACEN) que reuniu mais 70% dos censores, tem sede em Brasília e é atuante até hoje.

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ INTELECTUAIS e artistas festejam o fim da censura. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1987.

²⁸¹ *In*: ACABAR com a censura ou torná-la classificatória. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1985.

No final da década de 1980, os agentes da censura nada mais representavam que simples funcionários públicos sem nenhuma expressividade política que se organizavam apenas para manter as vantagens dos cargos policiais.

A partir de 1985, o Congresso Nacional examinou vários projetos de reforma e extinção da censura quando, em 1987, a tramitação do anteprojeto da nova Constituição anunciou a extinção da censura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, este trabalho tinha como propósito analisar tão-somente a censura no Estado do Rio de Janeiro por intermédio da documentação depositada na Biblioteca Nacional sob o título Teatro-Censura.

Devido às restrições de digitalização do acervo em questão e à escassez de documentos dos processos de censura, expandimos a proposta inicial para um resgate da trajetória da censura no Brasil.

Nosso objetivo principal, portanto, foi evidenciar um processo de continuidade das práticas da censura em território brasileiro sem, contudo, negligenciar as especificidades do fenômeno ao longo da história.

Como vimos, a institucionalização da censura nasceu com a implantação do CDB em meados do século XIX que foi criado sob a justificativa de favorecer o desenvolvimento teatro nacional, mas acabou assumindo o papel de saneamento social e servindo de entrave ao trabalho de artistas.

A institucionalização da censura teatral serviu de parâmetro para a expansão da censura que não mais se limitara aos palcos, mas expandia-se para músicas, filmes, periódicos, programas de rádio e televisão.

No percurso da censura, a criação do DIP adquiriu uma feição especial, pois transferiu a responsabilidade pela censura para as mãos do presidente e formalizou a censura política que, até então, era realizada de forma institucional e por órgãos policiais.

No período entre as ditaduras varguista e militar, a criação do SCDP buscava primeiro dissociar a censura de costumes da prática política e segundo retomar o argumento moral de uma atividade pré-existente. Se na prática, essa separação é pouco consistente, na teoria ela sobreviveu até meados de 1960 quando um golpe de Estado modificou o regime político vigente e redimensionou o papel de inúmeras instituições, entre as quais a censura de diversões públicas. Desde então, a censura passou por várias fases, como vimos. Todas elas buscavam se adaptar às demandas políticas da época.

Como se vê, a censura de diversões públicas no Brasil não foi aleatória ou assistemática nem tampouco inaugurada pelos governos militares que, por sua vez, apropriaram-se de uma estrutura censória assentada nos princípios ético-morais da população brasileira. A essas características duradouras, de longa-duração, incorporou-se a censura política que tinha objetivos específicos, isto é, conter a expansão do comunismo no país e aumentar o controle sobre a produção artístico-cultural que, associada a outros mecanismos de

controle e repressão, visava contribuir para a efetivação do projeto repressivo da ditadura militar.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes

Arquivos históricos

Fundo Conservatório Dramático Brasileiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Rio de Janeiro

Fundo Teatro-Censura, Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Rio de Janeiro

Anuários do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Supervisão de Documentação e Disseminação de Informações, Unidade Estadual de São Paulo

Recortes de jornais e revistas, Fundação Nacional de Artes, Centro de Documentação, Rio de Janeiro

Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), Arquivo Nacional, Superintendência Regional de Brasília

Fundo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), Arquivo Nacional, Rio de Janeiro

Legislação censória

BARRETO FILHO, João Paulo de Mello. *Diversões públicas legislação e doutrina: prática administrativa*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco, 1941. 164 p.

BRASIL. *Coletânea de todos os decretos e leis sobre censura cinematográfica, cinema nacional, teatro, imprensa, direitos autorais DSP, SCDP*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1963. 149 p.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editôra Ltda., 1971. 424 p.

Bibliografia

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. 282 p.

ALENCAR, Sandra Siebra. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2002.

ALGRANTI, Leila Mezan. *Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América Portuguesa (1750-1821)*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2002. 303 p.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004. (Coleção Paulicéia)

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes; OLIVEIRA, Valéria Garcia de. *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2002. 160 p. (Coleção Inventário Deops, Módulo VI – Comunistas).

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: EDUSC, 1999. 270 p.

AQUINO, Maria Aparecida de; MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de; SWENSSON JR., Walter Cruz (orgs.) *No coração das trevas: o DEOPS/SP visto por dentro*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001. 208 p. (Série Dossiês DEOPS/SP: Radiografias do Autoritarismo Republicano Brasileiro, v. 1).

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002. 462 p.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002. 170 p.

BRETAS, Marcos Luiz. Teatro y ciudad en lo Rio de Janeiro de los años 1920. In: Sandra Gayol; Marta Madero (org.). *Formas de Historia Cultural*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da era Vargas*. Brasília: Edunb, 1993. 227 p.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) *Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado: FAPESP, 2002. 614 p.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci Carneiro. *Livros proibidos, idéias malditas: o Deops e as minorias silenciadas*. São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado, SEC, 1997. 102 p.

CAROCHA, Maika. Lois. “*Seu medo é o meu sucesso*”: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro, 2005. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 89 p.

CAROCHA, Maika. Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 130 p.

CASTRO, Celso; D’ARAUJO, Maria Celina (org.) *Dossiê Geisel*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002. 252 p.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2006. 282 p.

D’ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs.) *Geisel*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1993. 508 p.

D’ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (orgs.) *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1986.

DARNTON, Robert. O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, a. 7, n. 18, p. 5-17, fev. 1992.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974. 406 p.

FALCÃO, Armando. *Geisel: do tenente ao presidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 281 p.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

- FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. 399 p. p. 71-79.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004. 391 p.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001. 269 p.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. 200 p.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. 161 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 538 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 525 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 417 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 507 p.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990. 175 p.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Entrevista concedida a Cristina*. São Paulo, 7 nov. 2003. <http://www.eca.usp.br/censuraemcena/pdf/guarnieri.pdf>
- JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. 204 p. (Coleções Edições do Pasquim, v. 113).
- KLEIN, Lucia; FIGUEIREDO, Marcus F. *Legitimidade e coação no Brasil pós-64*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978. 202 p. (Coleção Brasil – Análise & Crítica).
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991. 408 p.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. 404 p.
- MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 203-220, 1997.
- MARCELINO, Douglas Attila. Para além da moral e dos bons costumes: a censura televisiva no regime militar. Rio de Janeiro, 2004. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MELLO, Maria Amélia (org.) *20 anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. [S.l.]: Espaço e tempo, [19--]. 155 p.
- MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. 240 p.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979. 95 p. (Coleção Depoimentos, v. 13).

- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 95 p. (Brasil: os anos de autoritarismo).
- MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 418 p.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. 197 p.
- MOTA, Guilherme Mota. *Ideologia e cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977. 303 p.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002. 297 p. (Estudos, 180).
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O anticomunismo militar. In: *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. 399 p. p. 290-305.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.
- NETO, Lira. *Castello: a marcha para a ditadura*. São Paulo: Contexto, 2004. 429 p.
- OLIVEIRA, Eliane Braga de; RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, Espírito Santo, v. 12, p. 150-161, jan./jun. 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 223 p.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 149 p.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. 229 p. (Teatro, 39).
- PONTE PRETA, Stanislaw. *Febeapá I: primeiro festival de besteira que assola o país*. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996 [1. ed.: 1968]. 180 p.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993. 284 p. (Coleção Prismas).
- SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. “Em defesa da moral e dos bons costumes”: revolução dos costumes e a censura de periódicos no regime militar. (1964-1985). Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989. 327 p.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac São Paulo, 1999. 263 p.
- SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Tradução por Waldívia M. Portinho. Rio de Janeiro: FGV, 2000. 264 p. Tradução de A forced agreement: press acquiescence to censorship in Brazil.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

SOUZA, Maurício Maia de. *Henfil e a censura: o papel dos jornalistas*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001. 328 p. (Coleção História, 44).

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)*. Porto Alegre, 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 349 p.