CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIEURO

CURSO DE MESTRADO EM CIÊNCIA POLÍTICA

Rodrigo Soares Duhau

HOMOSSEXUALIDADE, REPRESENTAÇÃO E CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO (1972-1988)

BRASÍLIA-DF, DEZEMBRO/2017

Rodrigo Soares Duhau

HOMOSSEXUALIDADE, REPRESENTAÇÃO E CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO (1972-1988)

Dissertação apresentada ao Centro Universitário Euro-Americano Unieuro, como requisito do Curso de Mestrado em Direitos Humanos, Cidadania e Violência – Área Básica: Ciência Política, para obtenção do título de Mestre

Orientadora: Prof. Dra. Iolanda Bezerra

BRASÍLIA-DF, DEZEMBRO/2017

Rodrigo Soares Duhau

HOMOSSEXUALIDADE, REPRESENTAÇÃO E CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO (1972-1988)

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Iolanda Bezerra dos Santos Brandão
(orientadora)

Professor Doutor Norberto Mazai

Professora Doutora Lídia de Oliveira Xavier

BRASÍLIA-DF, DEZEMBRO/2017

Dedico este trabalho à minha mãe e
à minha afilhada, Mariana

AGRADECIMENTOS

Considerando esta dissertação como resultado de uma intensa pesquisa, gostaria de agradecer à minha mãe, que sempre me apoiou e me incentivou a superar obstáculos.

Agradecer aos meus compadres – Fábio e Patrícia, que me presentearam com uma afilhada – a princesa Mariana Duhau Storti.

Agradecer aos amigos da Assessoria de Comunicação Social da Agência Nacional de Transportes Aquaviários.

Aos professores da Unieuro, em especial à minha orientadora Iolanda Bezerra dos Santos Brandão.

Aos amigos feitos na Unieuro, em especial a Lucas Freitas de Souza.

A todos aqueles que, diretamente e indiretamente, fizeram parte desta caminhada.

We can do what we want, we can live as we choose
(Nós podemos fazer o que queremos,
nós podemos viver como nós escolhemos)
Trecho da canção *New*, de Paul McCartney

RESUMO

O regime militar criou a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em 1972. Até a sua extinção em 1988, com a promulgação da Constituição, o órgão, subordinado ao Ministério da Justiça, era o responsável por censurar as produções culturais, entre elas o cinema nacional. Os censores, lotados na DCDP, tinham a função de analisar os filmes e escrever os pareceres referentes a essas obras. Nesses documentos, constavam informações importantes sobre as películas: sinopse, lista de cortes, classificação em relação à qual faixa etária se destinava determinado filme e se o mesmo deveria ser interditado, por exemplo. Esta pesquisa analisa esses pareceres e descreve como os censores representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais entre os anos 1972 e 1988. Esse estudo utiliza a tradição metodológica de caráter indutivo, que segue uma análise do particular para o geral. Neste trabalho, os pareceres descritos são a “parte”, o “particular”. Com essa descrição dos documentos oficiais, pretende-se entender como o governo, isto é, o “geral” ou o “todo”, por meio dos funcionários da DCDP, representava o homossexual no período citado. A técnica utilizada é a pesquisa documental. A hipótese apresentada é a seguinte: a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais, os censores classificavam os homossexuais como pessoas imorais, desvirtuadas e doentes.

Palavras-chave: Censura. Cinema. Representação. Homossexualidade.

ABSTRACT

The military regime created the Division of Censorship of Public Amusements in 1972. Until its extinction in 1988, with the promulgation of the Constitution, the Division, under the Ministry of Justice, was responsible for censoring cultural productions, including national cinema. The censors, who worked at the Division, had the function of analyzing the films and writing the opinions related to these movies. These documents contained important information about the films: synopsis, list of cuts, classification in relation to which age group was intended for a particular film and whether it should be forbidden, for example. This research intends to analyze these opinions and to describe how the censors represented the homosexuals from the characters in the national films between the years 1972 and 1988. This research will use the methodological tradition of inductive character, which follows an analysis from the particular to the general. With this description of the official documents, it is intended to understand how the government, that is, the "general" or the "whole", through DCDP censors, represented the homosexual in the mentioned period. The technique used will be documental research. The hypothesis presented is: from the characters in the national films, the censors classified homosexuals as immoral, distorted and sick people.

Key words: Censorship. Movie theater. Representation. Homosexuality.

ABREVIATURAS

AERP: Assessoria Especial de Relações Públicas
CSC: Conselho Superior de Censura
DCDP: Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda
DNP: Departamento Nacional de Propaganda
DPDC: Departamento de Propaganda e Difusão Cutural
DPF: Departamento de Polícia Federal
Embrafilme: Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima
INC: Instituto Nacional de Cinema
SCDP: Serviço de Censura de Diversões Públicas
SNI: Serviço Nacional de Informações

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

CAPÍTULO 1: HOMOSSEXUALIDADE, REPRESENTAÇÃO E CENSURA: APONTAMENTOS TEÓRICOS, CONCEITUAIS E HISTÓRICOS.....16

1.1 Homossexualidade: da antiguidade à época atual.....16
1.2 Representação: um processo de classificação.....29
1.3 Censura: uma vigilância secular.....37
1.3.1 A censura e o regime militar.....49
1.3.2 A censura e os direitos humanos.....54

CAPÍTULO 2: O CONTEXTO HISTÓRICO E A HISTÓRIA DO CINEMA NACIONAL.....63
2.1 A importância do contexto e a tentativa de uma análise das "relíquias" sem opiniões prévias.....63
2.2 A repressão sobre um país: o poder trajado de farda 69
2.2.1 O Decreto 20.493/46: a base legal dos censores.....72
2.2.2 A censura moral como ato político e o "caldo social" no qual os censores se inseriam.....75
2.2.3 Conselho Superior de Censura: o órgão símbolo do afrouxamento.....83
2.3 Em cartaz: a história do cinema brasileiro.....87

CAPÍTULO 3: METODOLOGIA E A ANÁLISE DOS PARECERES: COMO OS CENSORES REPRESENTAVAM OS HOMOSSEXUAIS.....104
3.1 Metodologia.....104
3.2 Análise dos pareceres relativos aos filmes.....107
3.2.1 Uma censura para os machos e para as fêmeas.....107
3.2.2 *O Casamento* – um relacionamento nada amistoso com a DCDP.....114
3.2.3 *As amiguinhas* – inimigas dos censores.....121
3.2.4 *Amada amante* – um consenso entre os censores.....126

3.2.5 *Mulher, mulher* – divergência entre os censores.....130
3.2.6 *Delícias do sexo* – continuidade da representação negativa.....137
3.2.7 *Mulher amante* – críticas à apologia ao amor entre mulheres.....140
3.2.8 *Janete* – carícias da censura, mas nem tanto.....142
3.2.9 *Aqueles dois* – o problema da amizade entre dois homens.....144
3.2.10 – *Anjos do Arrabalde – as professoras* – insinuações de lesbianismo e abrandamento da censura.....146

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....150

REFERÊNCIAS.....154

INTRODUÇÃO

O governo federal formalizou oficialmente a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em 1972 e a extinguiu em 1988, com a promulgação da Constituição Cidadã. Para que um filme obtivesse o certificado de exibição nesse período, era necessário passar pelo crivo desse órgão. Ao realizar suas análises sobre as produções cinematográficas e dar seus veredictos, a DCDP contava com os censores. Os funcionários assistiam às produções cinematográficas e escreviam os pareceres sobre as obras. Esta pesquisa, portanto, tem como tema a censura de filmes durante os 16 anos em que esse órgão esteve em funcionamento.

O foco deste trabalho foi os pareceres produzidos pelos funcionários da DCDP e como estes representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais dentro do recorte temporal mencionado. A pesquisa inseriu-se no curso de Mestrado em Direitos Humanos, Cidadania e Violência – Área Básica: Ciência Política, do Centro Universitário Unieuro, de Brasília, na Área de Concentração *Direitos Humanos, Cidadania e Estudos sobre Violência*, na Linha de Pesquisa *Direitos Humanos, Civis e Minorias*. Os pareceres foram peças-chave, portanto, para a realização do estudo relacionado à visão que os censores possuíam do homossexual, pois este trata-se de um exemplo de minoria social, haja vista a marginalização pela qual esse tipo de cidadão atravessou e atravessa nos diferentes contextos históricos.

O problema apresentado na pesquisa foi o seguinte: como os censores, funcionários da DCDP, representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais entre os anos 1972 e 1988? A variável independente foi a censura, por intermédio de seu órgão (DCDP). A variável dependente foi o homossexual. Em consonância com o problema, testou-se a seguinte hipótese: a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais, os censores classificavam os homossexuais como pessoas imorais, desvirtuadas e doentes.

O objetivo geral desta pesquisa foi descrever como os censores, funcionários da DCDP, órgão que era subordinado ao Departamento de Polícia

Federal do Ministério da Justiça, representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais entre os anos 1972 e 1988. Os objetivos específicos foram: desenvolver o quadro teórico-histórico relativo aos conceitos de homossexualidade, representação e censura; traçar um panorama sobre o contexto histórico e sobre a história do cinema nacional, com foco no regime militar brasileiro (1964-1985); e classificar, assim como também descrever, os potenciais tipos ideais de representação da homossexualidade.

O corpo teórico que fundamentou a pesquisa serviu para discutir conceitos-chave para esse trabalho. Sobre homossexualidade, foram trazidos autores como Freud (1916) e Foucault (1984); para abordar a questão da representação, foram utilizados teóricos como Chartier (2002), Pesavento (2012), entre outros. Em relação à censura, Sodré (1999), Fico (2002), Kushnir (2004) e Mattos (2005), que trouxeram informações importantes sobre as características deste filtro e como este se modificou ao longo do tempo.

Além disso, foram utilizadas diversas fontes para se traçar o contexto histórico do recorte temporal da pesquisa e a história do cinema nacional, com destaque para o regime militar, que se iniciou em 1964 e seguiu por 21 anos. Para essa parte do trabalho, autores como Emilio (1980), Xavier (2001), Fausto (2011) e Villa (2014) se fizeram presentes na pesquisa.

Os pareceres foram a fonte primordial para a pesquisa. A partir desses documentos – “relíquias”, nas palavras de Bevir (2008) –, foi possível descrever com que olhos os censores, funcionários de uma estrutura estatal, representavam os homossexuais, levando-se em conta as obras cinematográficas nacionais durante as décadas de 1970 e 1980.

No Arquivo Nacional, seção Brasília, foi possível encontrar pareceres sobre os filmes lançados durante esse período histórico. Todos esses documentos estão disponíveis para consulta. O parecer era uma espécie de relatório no qual o censor, ao assistir ao filme, deveria expor seu ponto de vista sobre o que estava sendo analisado. Trata-se de documento relevante para compreender qual era a percepção que os censores possuíam dos homossexuais entre 1972 e 1988.

Esse estudo utilizou a tradição metodológica de caráter indutivo, que segue uma análise do particular para o geral. Neste trabalho, os pareceres a serem descritos foram a “parte”, o “particular”. Com essa descrição dos

documentos oficiais, pretendeu-se entender como o governo, isto é, o “geral” ou o “todo”, por meio dos funcionários da DCDP, representava o homossexual no período citado. A técnica utilizada foi a pesquisa documental.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro deles, foi desenvolvido o quadro teórico relativo aos conceitos de homossexualidade, representação e censura, que são chave para o que a pesquisa pretendeu discutir e para a hipótese que se pretendeu testar. Além disso, foi escolhida essa ordem, pois entender que um adveio do outro. Isto é, há a homossexualidade, construiu-se uma representação dessa forma de amar e, com isso, edificou-se a vigilância das produções cinematográficas que exibiam cenas ou traziam personagens homossexuais.

Portanto, o primeiro conceito discutido foi a homossexualidade. Abordaram-se aspectos históricos, sociais, médicos e até de nomenclatura sobre essa orientação sexual. Ainda no primeiro capítulo, foi discutido o conceito de representação e trazido alguns apontamentos sobre História Cultural, pois é um dos braços da historiografia que discute como determinadas classes classificam ou edificam imagens dos outros. O último conceito a ser detalhado foi o da censura, que também está relacionado aos direitos humanos, como está destacado em vários documentos internacionais, entre eles a Declaração dos Direitos Humanos de 1948. Para fundamentar a pesquisa nessa questão, foram utilizados esses documentos, além dos autores já mencionados, que estudaram como o cerceamento se metamorfoseou ao longo do tempo.

No segundo capítulo, foram desenvolvidos dois panoramas. Um deles sobre o contexto histórico, mais voltado ao período pós-golpe de 1964 até o fim do regime militar em 1985, que modificou o Brasil holisticamente, e as produções culturais – entre elas, o cinema – não passaram incólumes às mudanças que se processaram no período. O outro foi relacionado à história do cinema, arte que chegou ao Brasil no final do século XIX e que teve altos e baixos no século XX.

No terceiro capítulo, foram analisados os pareceres. A ideia foi apresentar como os censores representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais entre os anos 1972 e 1988. Moreno (1995) catalogou em seus estudos 60 títulos na década de 1970 (*O doce esporte do sexo*, Zelito Vianna, 1971; *Essas mulheres lindas, nuas e maravilhosas*, Geraldo Miranda, 1974; *As depravadas*, Geraldo Miranda, 1977, entre outros) e

mais 44 na década de 1980 (*Ariella*, John Herbert, 1980; *Janete*, Francisco Botelho, 1983; *Vera*, Sérgio Toledo, 1986) com personagens homossexuais. Isto é, tratou-se de mais de cem filmes que foram ao encontro de dois aspectos dessa pesquisa: a orientação sexual e o espaço temporal. Por isso, o trabalho de Moreno foi de grande importância para confirmar ou refutar a hipótese apresentada nesse trabalho: a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais, os censores classificavam os homossexuais como pessoas imorais, desvirtuadas e doentes. Além disso, foram pesquisados também títulos no *site* memoriacinebr.com.br, que disponibiliza pareceres digitalizados sobre filmes nacionais e que podem ser consultados de forma livre e prática. Como amostra, foram analisados dez filmes, sendo cinco lançados na década de 1970 e cinco, na década de 1980, para abarcar completamente o recorte temporal da pesquisa.

O período histórico analisado (1972-1988) contemplou os governos militares Médici, Geisel e Figueiredo, além do tempo em que Sarney esteve na Presidência da República Federativa do Brasil. Ao abranger quatro presidentes do Brasil, isto é, quatro governos diferentes, foi possível perceber se houve continuidades ou rupturas no ato de representar os homossexuais a partir dos pareceres durante 16 anos. O Estado, em relação à censura de filmes que apresentavam personagem homossexual, tornou-se mais rígido, mais frouxo? O contexto social influenciou as ações governamentais em se tratando de diminuir ou recrudescer a censura? Essas foram algumas das perguntas que essa pesquisa tentou responder.

CAPÍTULO 1

HOMOSSEXUALIDADE, REPRESENTAÇÃO E CENSURA: APONTAMENTOS TEÓRICOS, CONCEITUAIS E HISTÓRICOS

Descrever como os censores, funcionários da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais entre os anos 1972 e 1988. Esse é o objetivo principal dessa pesquisa. Devido a isso, neste primeiro capítulo, foi considerado fundamental discutir e fazer alguns apontamentos sobre conceitos-chave. São eles: homossexualidade, representação e censura.

1.1 HOMOSSEXUALIDADE: DA ANTIGUIDADE À ÉPOCA ATUAL

Romancista e filósofo alemão, Johann Wolfgang Von Goethe teria dito que a homossexualidade é tão antiga quanto a heterossexualidade. Portanto, essa orientação sexual sempre existiu. Viaja com a humanidade ao longo desse caminho chamado história. Nos diferentes contextos pelos quais passaram diferentes civilizações, sejam elas ocidentais ou orientais, a homossexualidade ora foi valorizada, ora estigmatizada, e até perseguida.

E Goethe tinha razão. Desde a Antiguidade, já se falava em homossexualidade, orientação sexual estimada nas duas maiores civilizações dos tempos remotos: a grega e a romana. “Fazia parte do cotidiano de deuses, reis e heróis.” (DIAS, 2005, p.25). A autora cita o casal masculino da mitologia grega formado por Zeus e Gamimede.

Nessa civilização, Souza (2001), citada por Dias (2005), ressalta que a bissexualidade estava inserida no contexto social. A heterossexualidade, considerada uma situação inferior, servia apenas para procriação. Enquanto a homossexualidade era tida como um desejo natural, uma manifestação legítima da libido. De maneira nenhuma, representava-se essa orientação sexual como uma patologia ou imoralidade.

Além disso, Foucault (1984) aponta que para os gregos a negatividade ética não estava relacionada ao fato de amar os dois sexos ou preferir seu próprio sexo ao outro. O problema estaria na passividade, num

estado de não-resistência e em posição de fraqueza e de submissão em relação à força dos prazeres.

> Para os gregos, é a oposição entre atividade e passividade que é essencial e marca tanto o domínio dos comportamentos sexuais como o das atitudes morais; vê-se, então, por que um homem pode preferir os amores masculinos sem que ninguém sonhe em suspeitá-lo de feminidade, desde que ele seja ativo na relação sexual e ativo no domínio de si; em troca, um homem que não é suficientemente dono de seus prazeres — pouco importa a escolha de objeto que faça — é considerado como 'feminino'. A linha de demarcação entre um homem viril e um homem efeminado não coincide com a nossa oposição entre hétero e homossexualidade; ela também não se reduz à oposição entre homossexualidade ativa e passiva. Ela marca a diferença de atitude em relação aos prazeres; e os signos tradicionais dessa feminidade — preguiça, indolência, recusa das atividades um tanto rudes do esporte, gosto pelos perfumes e pelos adornos, lassidão... — não designarão forçosamente aquele que será chamado no Século XIX "o invertido", mas aquele que se deixa levar pelos prazeres que o atraem: ele é submisso aos próprios apetites assim como aos dos outros. (FOUCAULT, 1984, p.78)

Okita (2015) destaca que, na Grécia Helênica, a homossexualidade era comum na maioria das cidades-estado, e existiam exércitos compostos por amantes homossexuais como, por exemplo, o bando sagrado de Tebas, que lutou vitoriosamente por mais de 30 anos até ser totalmente destruído em 338 a.C pelo exército macedônico do rei Felipe.

Em Roma, havia a sodomia (coito anal entre indivíduos do sexo masculino ou entre um homem e uma mulher). Novamente, Souza (2001), citada por Dias (2005), aponta que a homossexualidade na sociedade romana também era natural. "O preconceito da sociedade romana decorria da associação popular entre passividade sexual e impotência política". (DIAS, 2005, p.27).

> A censura recaía somente no caráter passivo da relação, na medida em que implicava debilidade de caráter. Como quem desempenhava o papel eram rapazes, mulheres e escravos – todos excluídos da estrutura do poder – clara a relação entre masculinidade-poder político e passividade-feminilidade-carência de poder. (MORICI, 1998, apud DIAS, 2005, p.27)

O maior preconceito contra a homossexualidade teria vindo das religiões. A Igreja, por intermédio da Santa Inquisição, perseguia os homossexuais, apesar de, na Idade Média, a homossexualidade estar presente nos mosteiros e nos acampamentos militares, conforme ressalta a autora. De

acordo com Dias (2005), a Igreja Católica considera as relações de pessoas do mesmo sexo verdadeira perversão, uma aberração da natureza.

Okita (2015) aponta que a tática favorita da Igreja durante a época da Santa Inquisição era acusar os nobres ricos, cujas terras e bens lhe interessavam, de práticas de heresias religiosas ou de homossexualidade, ou dos dois juntos. Isso permitiu à Igreja ter em suas mãos uma arma econômica e se apoderar dos bens dos acusados.

Oliva (2015) ressalta que, a partir do Século XII, a Igreja mostrou-se absolutamente intolerante com as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo: o Concílio de Nablus, realizado em Jerusalém em 1120, determinou que os homens adultos reincidentes nas práticas homossexuais fossem queimados. Conforme o autor, a causa desse repúdio exacerbado está relacionada à busca pela uniformidade social, o que tornou essencial, para a Igreja, o controle da instituição do casamento, visto como a instituição leiga e central da sociedade civilizada.

> Em busca pela uniformidade social, acontecia, também, no seio da Igreja: com o aumento das críticas dirigidas ao clero em virtude das condutas sexuais de padres e outros religiosos, a representação ao contato sexual homossexual – comuns no âmbito do clero em virtude do celibato – foi a forma que a Igreja encontrou de responder às críticas acima aduzidas. Desde então, o ato sexual consentido entre adultos do mesmo sexo, sobretudo entre homens, passou a ser considerado como antinatural e os sodomitas, como inimigos da espécie humana, responsáveis por um pecado tão condenável quanto o canibalismo e a bestialidade. (OLIVA, 2015, p.20)

Até hoje a masturbação e o sexo infértil são considerados antinaturais para determinadas parcelas da sociedade. Qualquer relação sexual prazerosa é vista como uma transgressão à ordem natural. O contato sexual é restrito ao casamento e exclusivamente para fins de procriação. Daí a condenação à homossexualidade, principalmente a homossexualidade masculina, por haver perda de sêmen. (DIAS, 2005, p.27)

Com a Santa Inquisição, mais severa foi a penalização à prática homossexual. Na Idade Média, houve a sacralização da união heterossexual.

> O ato sexual ficou reduzido à fonte de pecados. Deveria ser evitado sempre, exceto no matrimônio abençoado pela Igreja, única hipótese em que poderia ser praticado – assim mesmo em condições de máximo

> recato – estritamente para cumprir o ditame "crescei-vos e multiplicai-vos". (BARROS, p.3)

Para Silva Júnior,

> A partir do início da Era Cristã, com a sacralização da união heterossexual, a preponderante visão teológica e a influência da lei mosaica (no que tange à máxima bíblica do *Crescei e Multiplicai-vos*), a homossexualidade passou a sofrer fortes repressões, intensificando-se inúmeros 'preconceitos' contra o desejo homoerótico no mundo ocidental. (SILVA JÚNIOR, 2012, p.125)

Dias (2005) lembra do afrouxamento dos laços entre o Estado e a Igreja. Isso enfraqueceu a rígida obediência às leis da religião. Para a autora, o declínio da influência da Igreja fez com que o sentimento de culpa diminuísse e o prazer sexual deixou de ser criminoso.

> O casamento oficializado pelo Estado dessacralizou-se, e novas estruturas de convívio emergiram, não mais sendo alvo do repúdio social. Passou a haver uma maior valoração do afeto, e a orientação sexual começou a se caracterizar como uma opção, e não como um ilícito ou uma culpa. (CZAJKOWSKI (2003) apud DIAS (2005), p.29)

O cristianismo e a perseguição aos homossexuais estão diretamente ligados. No entanto, como aponta Dias (2005), dentro da evolução do século XX, o espaço de poder heterossexual deu lugar a uma família onde se deve pugnar pela manutenção da dignidade da pessoa humana. A questão não é se a família é formada por um homem e uma mulher, obrigatoriamente, religiosamente. O importante é se no lar há respeito, harmonia, solidariedade, independentemente se o casal é hétero ou homossexual. Dias (2005) argumenta que, na filosofia de São Tomás de Aquino, justificava-se o sexo como o caminho da procriação, em face da necessidade de ocupação dos vazios geográficos e reposição da humanidade, uma vez que a expectativa de vida era de cerca de 30 anos.

É interessante destacar que, ao longo da história, mudaram-se os conceitos que caracterizaram o grupo dos homossexuais. Determinados termos que classificavam ou ajudavam a descrevê-los foram modificados. Conforme visto na citação anterior, CZAJKOWSKI (2003) escreve que "...a orientação sexual começou a se caracterizar como uma opção...". Na verdade, é fundamental que se reflita sobre que expressões serão utilizadas, pois estas

podem gerar ideias equivocadas a respeito de determinados grupos da sociedade ou até diminui-los, como será visto adiante a respeito dos homossexuais.

Vieira (2009) ressalta que até o final do século XIX não existia homossexualidade. A psicanalista aponta que havia, certamente, mulheres e homens que mantinham relação sexual com parceiros do mesmo sexo e que podiam tornar-se alvo de reprovação. Esses atos não os marcavam como pessoas diferentes das outras. Ou seja, Vieira argumenta que a atividade sexual não se edificava como um marcador determinante da identidade. Porém, nessa época, devido ao advento de um novo discurso médico-científico[1], que se caracterizava pela preocupação com a representação das doenças, aparece no cenário o "homossexual". A autora lembra, ainda, que as campanhas de higiene social apoiavam o ato sexual desde que restrita ao matrimônio. “As relações heterossexuais conjugais vinculadas à reprodução e a transmissão de bens eram endossadas.” (VIEIRA, 2009, p. 489)

O médico húngaro Karoly Benkert criou o termo “homossexualidade”, que foi introduzido na literatura técnica em 1869. O vocábulo vem do grego antigo “homos” (igual) mais latim “sexus” (sexo). Já “homossexualismo” ganhou uma conotação pejorativa. Costa (1992) então utiliza o termo “homoerotismo”. Ele explica a diferença entre “homoerotismo” e “homossexualismo”:

> É uma tentativa de evitar o uso preconceituoso do termo. Homossexual foi uma palavra inventada para descrever pejorativamente a experiência afetivo/sexual de pessoas do mesmo sexo. Homoerotismo diz que a mesma experiência pode ser vista de uma outra forma. Tentar eliminar o preconceito usando um termo viciado seria tão difícil quanto falar de maneira neutra (do ponto de vista do valor) sobre o migrante nordestino pobre, chamando-o de ‘paraíba’. (COSTA, 1992)

[1] A sexologia, nova ciência do século XIX, esmerada na tarefa positivista de classificar "tipos" e comportamentos sexuais, contribuiu para produção da homossexualidade. O que significou, em grande parte, produzi-la enquanto patológica. Todavia, houve uma abordagem sexológica que tentava justificá-la argumentando que se tratava de uma natureza diferente contra a qual não haveria porque lutar. A partir de então se instituiu o homossexual, espécie cuja própria existência e corpo se tornariam objeto de investigação, escrutínio e vigilância, bem como, de disputas sobre sua representação. (VIEIRA, 2009, p. 489)

Costa (2002) completa a explicação dizendo que "homoerotismo" é um termo que indica que existe, no repertório da sexualidade humana, a possibilidade de pessoas do mesmo sexo se sentirem atraídas sem que isso implique doença, anormalidade ou perversão. De acordo com o psicanalista, este fato indica duas situações em si: que o desejo humano, como já escreveu Freud, é contingente[2]; e que uma sociedade é ou não capaz de aceitar e tolerar essas condutas minoritárias em função do coeficiente de democracia que ela apresenta. Uma sociedade cujo credo fundamental é que os indivíduos são livres por direito para procurar toda e qualquer forma de felicidade individual, desde que isso não implique atentado à integridade física e moral do outro, tem que admitir a possibilidade de relação homoerótica entre indivíduos maiores de idade que consentem na realização do ato sexual ou amoroso.

Em diversas obras, Freud abordou a questão da homossexualidade. Considerado o Pai da Psicanálise, ele discorda da chamada “opinião popular”, que é cética em relação à sexualidade existir na infância, pois acredita que apenas na puberdade essa sexualidade apareceria e seria caracterizada por uma atração natural entre os sexos opostos com vistas à reprodução.

> A opinião popular faz para si representações bem definidas da natureza e das características dessa pulsão sexual. Ela estaria ausente na infância, far-se-ia sentir na época e em conexão com o processo de maturação da puberdade, seria exteriorizada nas manifestações de atração irresistível que um sexo exerce sobre o outro, e seu objetivo seria a união sexual, ou pelo menos os atos que levassem nessa direção. Mas temos plena razão para ver nesses dados uma imagem muito infiel da realidade; olhando-os mais de perto, constata-se que estão repletos de erros, imprecisões e conclusões apressadas. (FREUD, 1901-1905, p.84)

Em 1935, numa carta endereçada a uma mãe norte-americana que havia lhe pedido um auxílio em relação ao comportamento “anormal” do filho, Freud responde:

> Eu creio compreender após ler sua carta que seu filho é homossexual. Eu fiquei muito surpreso pelo fato que a senhora não mencionou esse termo nas informações que deu sobre ele. Posso eu, vos perguntar por que evitou esta palavra? A homossexualidade não é evidentemente uma vantagem, mas não há nada do que sentir vergonha. Ela não é nem um vício, nem uma desonra e não poderíamos qualificá-la de doença. (...) Muitos indivíduos altamente respeitáveis, nos tempos antigos e modernos foram homossexuais (Platão, Michelângelo,

[2] Ou seja, acidental, relativo, casual, pode ou não ocorrer.

> Leonardo da Vinci, etc). É uma grande injustiça perseguir a homossexualidade como crime e também uma crueldade. (Freud, 1935/1967, p.43, apud VIEIRA, 2009, p. 497)

Freud ressalta que a escolha objetal homossexual se situa originalmente mais próxima do narcisismo, do que ocorre com a escolha heterossexual. Para o psicanalista, a escolha objetal, que se faz após o estádio narcísico, pode ser de dois tipos: o primeiro deles é o narcísico, ou seja, o próprio ego da pessoa é substituído por um outro, tão semelhante quanto possível; o segundo é a ligação, isto é, as pessoas que se tornaram valiosas são escolhidas como objetos pela libido. “Uma intensa fixação ao tipo narcísico de escolha objetal deve ser incluída na predisposição ao homossexualismo manifesto.” (Freud, 1916-1917, p.123). Para Vieira (2009), Freud enfatiza que os homossexuais não escolhem seu objeto amoroso posterior em consonância com o modelo materno, mas de acordo com seus próprios eus. Em outras palavras, “os homossexuais buscam a si mesmo como objeto de amor”. (VIEIRA, 2009, p. 505)

Freud (1901-1905) afirma, ainda, que é instrutivo que a criança, sob a influência da sedução, possa tornar-se perversa-polimorfa (com capacidade para sentir prazer de múltiplas maneiras) e ser induzida a todas as transgressões possíveis, pois

> Isso mostra que traz em sua disposição a aptidão para elas; por isso sua execução encontra pouca resistência, já que, conforme a idade da criança, os diques anímicos contra os excessos sexuais - a vergonha, o asco e a moral - ainda não foram erigidos ou estão em processo de construção. (FREUD, 1901-1905, p. 117)

Vieira (2009) explica que afirmar que a sexualidade infantil é caracterizada como perverso-polimorfa implica enunciar que ela desfruta de infinitas formas de existência e manifestação. Portanto, a autora continua, enquanto perverso-polimorfa a sexualidade possui uma pluralidade de objetos possíveis para sua satisfação. De acordo com Vieira, o indivíduo do sexo oposto (e sua respectiva genitália) seria apenas mais um objeto sexual, no imenso universo dos objetos eróticos.

> Esse novo olhar sobre a sexualidade considerava o gozo e o prazer como marcas indeléveis do erotismo que não se superpõem ao imperativo da reprodução. Assim sendo, a inovadora leitura do erotismo proposta por Freud estabeleceu um corte significativo em relação à concepção da sexualidade vigente no século XIX. (VIEIRA, 2009, p.512)

Para Vieira,

> Em oposição radical ao seu tempo, Freud defenderá o aspecto 'natural' e não patológico da homossexualidade, posicionando-se, claramente, contra os juízes, contra os sexólogos, contra os médicos, enfim, contra a moral do fim do século. Neste sentido, a posição freudiana muda em relação ao método descritivo do final do século XIX, pelo esforço de aniquilar a marca patogênica da homossexualidade forjada a ferro e fogo pela medicina psiquiátrica da época. O autor defenderá suas ideias contra as rígidas e cruéis leis que discriminavam e perseguiam os homossexuais, na Alemanha e na Áustria. 'Militante' dos movimentos homossexuais da época, Freud nos oferece um rico e surpreendente cenário de sua atuação política. (VIEIRA, 2009, p. 496)

Portanto, conforme o exposto, não se pode falar em patologia em relação à homossexualidade. Perversão e atração por pessoas do mesmo sexo não devem ser encaradas como situações sinônimas. Segundo Costa (1992), quando se pensa em perversão, introduz-se uma dimensão ética. Trata-se de uma dimensão de que uma conduta é perversa quando contraria os ideais morais. Para o psicanalista, os ideais morais que fazem com que o homoerotismo seja considerado perverso não são democráticos. São ideais totalitários, de intolerância diante da diferença, de desrespeito às expressões minoritárias da sexualidade.

> Nesse ponto é que eu reverto o raciocínio. Se você toma esta vontade de uniformizar os corpos e os afetos, ou de impor ao outro uma forma de prazer que você diz que é universal, em suma, essa vontade de manipular o outro como objeto ou instrumento para a idealização de sua imagem narcísica, isto é que é perversão. A perversão está no comportamento preconceituoso, totalitário, e não na expressão das sexualidades minoritárias, o que não significa que entre os indivíduos com relações homoeróticas você não encontre relações perversas, mas isso você encontra igualmente entre os heterossexuais. (COSTA, 1992)

De acordo com Laurenti (1984), o homossexualismo passou a existir na CID a partir da 6ª Revisão (1948), na Categoria 320 “Personalidade

Patológica", como um dos termos de inclusão da subcategoria 320.6 "Desvio Sexual". Manteve-se assim na 7ª Revisão (1955), e, na 8ª Revisão (1965), o homossexualismo saiu da categoria "Personalidade Patológica", ficando na categoria "Desvio e Transtornos Sexuais" (código 302), sendo que a subcategoria específica passou a 302.0 - Homossexualismo. Em 1974, o homossexualismo deixou a lista de doenças mentais pela Associação Americana de Psiquiatria, recebendo nova nomenclatura, "homossexualidade". Em 17 de maio de 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da lista de doenças mentais da CID. A decisão também eliminou o uso do sufixo 'ismo', desvinculando a orientação sexual da ideia de enfermidade. A data passou a marcar o Dia Internacional de Combate à Homofobia.

O Conselho Federal de Psicologia, a partir da Resolução nº 1/99, passou a proibir que os psicólogos – e demais terapeutas vinculados a esse conselho no Brasil – manifestassem opinião pública de que a homossexualidade seja doença ou propusessem a "cura" para essa orientação sexual, que não é, sobremaneira, uma doença, uma perversão, uma anomalia, um desvio ou qualquer coisa que se assemelhe a isso.

Em relação à origem da homossexualidade, há algumas correntes que sustentam que a sexualidade é definida por uma conjugação de fatores genéticos, biológicos, psicológicos e sociais. "A crítica que se faz a essas correntes é que não mencionam quais seriam esses fatores." (DIETER, 2012, p.8)

Conforme Vecchiatti (2008), citado por Dieter (2012), em relação à influência cultural e ao meio social, se a definição da sexualidade dependesse de fatores externos, certamente não haveria homossexuais. Isso porque a sociedade faz apologia à heterossexualidade, como sendo essa a orientação sexual correta. Outro ponto a ressaltar é que o ideal é utilizar a expressão "orientação sexual", e não "opção sexual". "Não se utiliza a última expressão em razão de que não se trata de uma opção (...), mas sim de uma involuntariedade do agir homossexual." (DIAS, 2005, p.46 apud DIETER, 2012, p.7)

> Com efeito, nenhuma pessoa escolhe ser homo, hétero ou bissexual: as pessoas simplesmente se descobrem de uma forma ou de outra. Não há "escolha", mesmo porque, se opção houvesse, certamente as

> pessoas optariam pela orientação sexual mais fácil de ser vivida, qual seja aquela que não sofre com o preconceito social: a heterossexual. Em suma: sexualidade não se escolhe, se descobre. (VECCHIATTI, 2008, p.106, apud DIETER, 2012, p.8)

Conforme Silva Júnior,

> Ao revés do que muitos equivocadamente ainda sustentam, não há que se falar em opção, visto que ninguém escolheria ter uma vida sexual culturalmente estigmatizada. (...) Como os heterossexuais, aqueles que sentem atraídos pelo mesmo sexo podem optar, tão somente, pelo modo como conduzirão a extensão dos seus desejos – se através de breves ou isolados contatos, se mediante o estabelecimento de relações mais estáveis -, não obstante as inúmeras e complexas variações que a sexualidade comporta. (SILVA JÚNIOR, 2001, p.119)

Silva Júnior complementa:

> Inadequadas, expressões como “opção sexual”, “escolha sexual”, “transtorno”, “perversão” e “inversão” – ainda observadas em muitos manuais e livros – distanciam-se da compreensão hodierna da sexualidade, no que tange, especificamente, à orientação ou ao direcionamento dos desejos das pessoas, seja para idêntico, para oposto ou para ambos os sexos. (SILVA JÚNIOR, 2012, p.121)

Conforme Okita (2015), é preciso analisar a homossexualidade enquanto uma variação de comportamento sexual que se remete a todas as sociedades, épocas, culturas e classes sociais. Silva Júnior (2012) enfatiza que as barreiras para denominar a atração pelo mesmo sexo de um modo menos tendencioso residiam tanto na herança médico-científica preconceituosa do século XIX, como na maioria dos estudos sobre a homossexualidade, que sempre se basearam em análises aplicadas à compreensão da heterossexualidade, como padrão normal de sexualidade.

Para o autor, a história mostra uma sujeição preconceituosa que se voltou, em especial, contra a prática da homossexualidade, em algumas culturas e em épocas determinadas. De acordo com Silva Júnior, as motivações prejudiciais misturam questões político-econômicas (relacionadas ao interesse em fortalecer as populações ou o próprio Estado), com discursos religiosos, que não são científicos. No entanto, essas representações “somam para a formação e o fortalecimento da homofobia, enquanto sentimento individual ou coletivo de

aversão, repulsa ou ódio contra os homossexuais". (SILVA JÚNIOR, 2012, p.124)

Para Vecchiatti (2008), citado por Dieter (2012), apesar de não se ter conhecimento sobre a origem da homossexualidade, o fato é que não se trata de uma escolha. Ninguém opta por ter a orientação sexual que leve à discriminação, à intolerância, ao desrespeito e, em alguns casos, a agressões físicas e à morte. Além disso, para o autor, esta busca pela gênese da homossexualidade consiste em um preconceito, pois ninguém se preocupa em investigar a origem da heterossexualidade.

Segundo Silva Júnior (2012),

> Percebe-se, há muito, uma preocupação científica em identificar e perquirir as causas do desejo homossexual, porque, na realidade, esta manifestação da sexualidade ainda é compreendida de forma marginal e, pois, segregada, discriminada, por se afastar dos padrões comportamentais estabelecidos pela sociedade – de acordo com seus critérios de normalidade (SILVA JÚNIOR, 2010, p.67)

Entretanto, Silva Júnior ressalta que há avanços no Direito, no sentido de tutelar a livre orientação sexual das pessoas, e, na Psicologia, em apresentar a homossexualidade, a bissexualidade e a heterossexualidade como naturais nuanças da estrutura afetiva dos sujeitos. "As variantes do desejo devem ser entendidas como possibilidades afetivas naturais da orientação sexual humana." (SILVA JÚNIOR, 2012, p.121)

Mas esses avanços foram conquistados pouco a pouco. O autor ressalta que a estrutura discursiva do século XVIII, bem como a posterior legitimação científica de alguns ramos do conhecimento – como o Direito e a Medicina Psiquiátrica – continuaram a serviço da heterossexualidade sacralizada, como padrão lícito e normal de sexualidade, até o século XX.

> Atenuando as infundadas perseguições religiosas e os preconceitos legitimados pelo poder dominante (e pelo discurso científico – médico, psiquiátrico, jurídico), a história, a partir de meados do século XX, evidencia uma maior tolerância e razoável respeito aos homossexuais – pelo menos, no mundo ocidental, como reflexo da positivação transnacional dos direitos humanos e do princípio da dignidade humana, por meio da proteção ao livre exercício da sexualidade. (SILVA JÚNIOR, 2012, p.126)

De acordo com Silva Júnior, esse processo histórico de libertação da sexualidade possui dois lados: em um deles, verificam-se períodos de perseguição em massa aos homossexuais (como na época medieval da Inquisição e na contemporânea política nazista); no entanto, em outro, percebe-se um inevitável caminho de reconhecimento jurídico das uniões entre pessoas de mesmo sexo e uma transformação sensível, na maneira de caracterizar, epistemologicamente, o direcionamento afetivo homossexual.

No entanto, a repressão anti-homossexual continua a existir. Invariavelmente, a parcela mais conservadora da sociedade ainda não aceita que duas pessoas do mesmo sexo possam se amar, ter um relacionamento e constituir uma família. Por causa disso, homossexuais ainda se veem obrigados a se esconder sob uma pele heterossexual, pois ainda são vítimas de preconceito e, em muitas situações, de agressões físicas.

Há, ainda, uma espécie de discurso de ódio presente na sociedade. Um discurso, segundo Oliva (2015), que edifica o heterossexismo, estabelece uma hierarquia das sexualidades e diminui socialmente e politicamente gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e travestis. Além disso, esse tipo de manifestação encontra abrigo em diversas instituições, como a família, a escola, a Igreja, que contribuem para o estabelecimento e o fortalecimento da exclusão dos homossexuais.

Para a proliferação de determinado saber, o discurso tem função basilar. A forma como se propagam as “verdades”, as instituições que fazem essas manifestações, os termos que são utilizados para difundir certas opiniões, tudo isso coopera para a edificação e solidificação de um pensamento, seja ele preconceituoso ou não. Essas instituições tentarão infiltrar um pensamento na sociedade para influenciá-la, utilizando-se de uma relação de poder. O sexo, ao longo da história, foi objeto de “verdades” impostas por determinadas instituições. O estabelecimento do que é lícito e ilícito numa relação sexual foi uma atitude que muitos aparelhos ideológicos lançaram mão. Porém, não houve nos séculos passados (XVI, XVII, XVIII e XIX) um cerceamento do discurso relativo às “práticas sexuais erradas”, como o amor homossexual. Esse é o ponto que Foucault (2015) ressalta quando explica a questão da hipótese repressiva.

> Sobre o sexo, os discursos – discursos específicos, diferentes tanto pela forma como pelo objeto – não cessaram de proliferar: uma ferramenta discursiva que se acelerou a partir do século XVIII. Não penso tanto, aqui, na multiplicação provável dos discursos "ilícitos", discursos de infração que denominam o sexo cruamente por insulto ou zombaria aos novos pudores; o cerceamento das regras de decência provocou, provavelmente, como contraefeito, uma valorização e uma intensificação do discurso indecente. (FOUCAULT, 2015, p.20)

De acordo com o autor, em vez da preocupação uniforme em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica dos últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para falar de sexo, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz.

> Através de tais discursos multiplicaram-se as condenações judiciárias das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também e sobretudo, os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação: isso não equivaleria a buscar meios de reabsorver em proveito de uma sexualidade centrada na genitalidade tantos prazeres sem fruto? (FOUCAULT, 2015, p.40)

Para Foucault, até o final do século XVIII, três grandes códigos explícitos regiam as práticas sexuais: o direito econômico, a pastoral cristã e a lei civil. E como se obtinham esses discursos? Através da confissão, que era uma forma de conhecer os indivíduos e seus segredos para que determinadas instituições pudessem controlá-los e representá-los como "lícitos" ou "ilícitos".

> Desde a Idade Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção de verdade: a regulamentação do sacramento da penitência pelo Concílio de Latrão em 1215; o desenvolvimento das técnicas de confissão que vêm em seguida; o recuo, na justiça criminal, dos processos acusatórios; o desaparecimento das provações de culpa (juramentos, duelos, julgamentos de Deus); e o desenvolvimento dos métodos de interrogatório e de inquérito; a importância cada vez maior ganha pela administração real na inculpação das infrações — e isso às expensas dos processos de transação privada — a instauração dos tribunais de Inquisição, tudo isso contribui para dar à confissão um papel central na ordem dos poderes civis e religiosos. (FOUCAULT, 2015, p.65)

Para Foucault, a confissão seria um ritual de discurso. Nesse ritual, o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado. Além disso, é um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar. Ao se confessar ao padre, o indivíduo não está falando seus pecados ao religioso e, sim, à Igreja, que tem as funções legitimadas pelo divino de inocentá-lo, resgatá-lo, purificá-lo, livrá-lo de suas faltas, liberá-lo, prometer-lhe a salvação. Da mesma forma, o paciente não relatava suas fantasias, taras, preferências sexuais a uma pessoa física. Seu interlocutor era a clínica, o hospital, instituições que construíam discursos e verdades sobre determinados grupos, entre eles o dos homossexuais.

> Ora, o aparecimento, no século XIX, na psiquiatria, na jurisprudência e na própria literatura, de todo uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade, inversão, pederastia e "hermafroditismo psíquico" permitiu, certamente, um avanço bem marcado dos controles sociais nessa região de "perversidade"; mas, também, possibilitou a constituição de um discurso "de reação": a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua "naturalidade" e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico. (FOUCAULT, 2015, p.111)

Como se percebe, há uma desconstrução daquele mito de que não se podia falar de sexo há séculos atrás. Pelo contrário. Havia uma espécie de incentivo para que indivíduos revelassem seus mais íntimos segredos, que iam de encontro ao que determinados saberes e instituições, como a Psiquiatria, o Direito e a Igreja preconizavam como prazer lícito.

1.2 REPRESENTAÇÃO: UM PROCESSO DE CLASSIFICAÇÃO

Na primeira parte do capítulo, foram discutidos alguns pontos sobre homossexualidade. É importante, nesse momento, apresentar certas questões relacionadas à representação, visto que a pesquisa tem como objetivo geral descrever como os censores, funcionários da DCDP, representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais entre os

anos 1972 e 1988, período em que o órgão esteve em funcionamento. Portanto, a definição desse conceito se faz premente.

A representação é central para os estudos relacionados à História Cultural. Essas classificações que determinados grupos estabelecem sobre outros possuem uma capacidade de substituir, de tomar o lugar, e fazem com que as pessoas conheçam o mundo real através delas. “São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais. [...] Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio de representações que constroem sobre a realidade.” (PESAVENTO, 2012, p.39). Por fim, Pesavento lista algumas funções que estão relativas à noção de representação. “A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão.” (PESAVENTO, 2012, p.40). Para Pesavento (2012), as representações podem ser expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos. Elas formam uma realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens e mulheres viverem por elas e nelas.

Uma boa forma de entender o conceito de representação é por meio de situações que se modificaram conforme o contexto. Barros (2003), por exemplo, analisa a classificação do mendigo na Idade Média, por intermédio de um estudo de Mollat (1989). Entre o fim do século XI e o início do século XIII, o mendigo desempenhava um papel nas sociedades cristãs do ocidente europeu, qual seja: a salvação do rico. Por isso, esse tipo de pobre era bem quisto na sociedade medieval. Toda comunidade, cidade ou mosteiro desejava ter os seus mendigos. Eles eram vistos como laços entre o céu e a terra. “Eram instrumentos através dos quais os ricos poderiam exercer a caridade para se eximir de seus pecados.” (BARROS, 2003, p.157)

Barros ressalta que, no século XIII, com as ordens mendicantes inauguradas por São Francisco de Assis, houve um impulso da valorização do mendigo. Havia uma visão difundida de que, embora o pobre fosse instrumento de salvação necessário para o rico, o mendigo em si mesmo estaria naquela condição como resultado de um pecado. Portanto, o seu sofrimento pessoal não era gratuito, mas uma determinação de Deus.

> Os franciscanos apressam-se em desfazer esta 'representação'. Seus esforços atuam no sentido de produzir um discurso de reabilitação da imagem do pobre, e mais especificamente do mendigo. O pobre

> deveria ser estimado pelo seu valor humano, e não apenas por desempenhar este importante papel na economia de salvação das almas. O mendigo não deveria ser mais visto em associação a um estado pecaminoso, embora útil. (BARROS, 2003, p.158)

Portanto, a representação que se tinha do mendigo era funcional. O pobre desempenhava um “trabalho” para os ricos e estava em más condições, pois assim determinava o plano espiritual. Na Idade Moderna, porém, a representação se deslocou. De salvador, passa a ser considerado um ser do qual as pessoas desconfiavam. Barros (2003) aponta que, no século XVI, o mendigo forasteiro passa a ser visto de maneira cada vez mais excludente. Esse pobre passa a ser associado à marginalidade, à doença. No século XVI, o mendigo ainda era tratado e alimentado antes de ser expulso. Porém, no século XVII, “sua cabeça era raspada (um sinal representativo de exclusão), algumas décadas depois passaria a ser açoitado, e já no fim deste século a mendicidade implicaria a condenação”. (BARROS, 2003, p.159)

> O mendigo, que na Idade Média beneficiara-se de uma representação que o redefinia 'instrumento necessário para a salvação do rico', era agora penalizado por se mostrar aos poderes dominantes como uma ameaça contra o sistema de trabalho assalariado do capitalismo, que não podia desprezar braços humanos de custo barato para pôr em movimento suas máquinas e teares, e nem permitir que se difundissem exemplos e modelos inspiradores de vadiagem. O mendigo passava a ser representado então como um desocupado, um estorvo que ameaçava a sociedade (e não mais como um ser merecedor de caridade). Ele passa a ser então assimilado aos marginais, aos criminosos — sua representação mais comum é a do vagabundo. Algumas canções e obras literárias irão representá-lo com alguma frequência desta nova maneira, os discursos jurídicos e policiais farão isto sempre. As novas tecnologias de poder passariam a visar a sua reeducação, e quando isto não fosse possível a sua punição exemplar. Novas práticas irão substituir as antigas, consolidando novos costumes. (BARROS, 2003, p.159)

Esse exemplo serve para discutir o conceito Representação. Um conceito que nessa pesquisa está relacionado à palavra “classificação”. Ou seja, como determinados grupos classificam outros. Como determinados grupos veem os outros e constroem certas imagens desses outros. No caso específico, como os censores classificavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais enquanto a DCDP esteve em funcionamento.

A representação é um fenômeno construído e essa edificação, em muitas situações, acontece por meio da classe dominante ou por intermédio de

uma autoridade (política, econômica, religiosa, estudantil) que tem um grande poder de formação da opinião pública. Esses modos de ver o outro e de forjar uma realidade a partir de uma perspectiva particular estão embebidos de interesses, de primeiras e segundas intenções, e, ao mesmo tempo, carecem de neutralidade. São tendenciosos, por assim dizer.

Chartier (2002) ressalta:

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 2002, p.17)

Além disso,

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 2002, p.17)

Chartier (2002) explica que as lutas de representações e as lutas econômicas têm a mesma importância. Ambas são fundamentais para tentar entender e perceber por quais mecanismos um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio; quais instrumentos, por exemplo, a classe dominante em um determinado contexto utiliza para edificar a realidade que mais lhe convém. Chartier, então, não atribui apenas à economia o papel determinante para analisar aspectos da sociedade, como o Marxismo imputava.

Nessa pesquisa, foram analisados os pareceres que os censores escreviam sugerindo classificações, cortes, não liberações. Ou seja, funcionavam como “filtros humanos” das produções artísticas, entre elas os filmes. A partir de uma legislação, procuravam excluir informações indesejadas para a elite governante ou estabelecer representações de pessoas que, para o Estado, precisavam ser classificadas. Aí, entram os homossexuais.

Neste trabalho, o foco foi descrever como os funcionários da DCDP representavam essa "classe", a partir dos personagens presentes no cinema. Isto é, como os censores classificavam os homossexuais, que imagem se construía dessas pessoas, que visão de mundo colocavam no parecer quando tinham de analisar determinada obra cinematográfica.

Se as representações são o modo de ver os mendigos da Idade Média ou os homossexuais entre os anos 1972 e 1988, período desse trabalho, por exemplo, as práticas culturais seriam o modo de fazer.

> O que são as práticas culturais? Antes de mais nada, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações (por exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade), mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. (BARROS, 2003, p.157)

Barros (2003) complementa:

> A postura medieval em relação aos mendigos gerava práticas, mais especificamente costumes e modos de convivência. (...) Fazem parte do conjunto das práticas culturais de uma sociedade (...) os modos de vida, as atitudes (acolhimento, hostilidade, desconfiança), ou as normas de convivência (caridade, discriminação, repúdio). Tudo isto (...) são práticas culturais que, além de gerarem eventualmente produtos culturais no sentido literário e artístico, geram também padrões de vida cotidiana (cultura no moderno sentido antropológico). (BARROS, 2003, p.158)

Para o autor, há um diálogo entre práticas e representações. Como se essas duas categorias se retroalimentassem.

> Chama atenção para a complementaridade das práticas e representações, e para a extensão de cada uma destas noções. As práticas relativas aos mendigos forasteiros geram representações, e as suas representações geram práticas, em um emaranhado de atitudes e gestos no qual não é possível distinguir onde estão os começos (se em determinadas práticas, se em determinadas representações). (BARROS, 2003, p.159)

Portanto, as representações que se faziam dos homossexuais, que serão analisadas efetivamente no terceiro capítulo, geraram práticas. Os

pareceres elaborados pelos censores são prova disso. Inúmeras análises, que estão disponíveis para consulta no Arquivo Nacional, foram escritas sobre obras cinematográficas. Ou seja, são práticas culturais. Representações e práticas dialogam entre si. Não se sabe onde estão seus começos e seus fins. Mas são noções que se complementam.

As noções de “representação” e “prática” são caras à História Cultural. Mas o que é História Cultural? Vale, portanto, uma digressão sobre essa questão. Trata-se de uma modalidade historiográfica que vem ocupando de forma dominante um lugar na produção de pesquisas. Há um século, o político possuía essa supremacia. Depois, o social ganhou força. Atualmente, a História Cultural aparece como protagonista no cenário historiográfico. Quais são as razões para que isso ocorresse? Revel (2009) aponta dois fatores para essa mudança de padrão.

O primeiro deles é a derrocada dos grandes modelos teóricos que por longo tempo pareceram garantir a possibilidade de uma compreensão geral do mundo, entre eles o Positivismo e o Marxismo. Uma sociedade configurada como uma totalidade já não convencia e isso aconteceu devido à decadência de paradigmas tidos até então como instrumentos para se obter respostas globais. A partir daí, houve duas situações com as quais os historiadores e outros intelectuais tiveram de se deparar. Uma delas esteve relacionada a um período de turbulências epistemológicas. Era um momento de autorreflexão para as disciplinas, “que pode ter, em alguns casos, tendido à anarquia”. (REVEL, 2009, p.98)

Se por um lado houve essa autoavaliação das disciplinas, por outro, os historiadores e pesquisadores em geral tinham a chance agora de estabelecer uma renovação. Havia um sentimento de liberdade no ar acadêmico. Era um momento de sentir o gosto pela experimentação. “Nós não tínhamos mais um grande paradigma sobre nossas cabeças. [...] Abriu-se uma época de trocas intensas das quais se beneficiaram todos os que aceitaram jogar o jogo. (REVEL, 2009, p.99)

Além da deterioração dos grandes paradigmas, surgiu outra noção de cultura, que também foi fundamental para que novos objetos culturais e novos ângulos de análise ganhassem espaço na cena historiográfica. Durante muito tempo, a História Cultural apenas se interessava pelos autores e pelas obras,

pela cultura “autorizada”. O repertório era restrito, limitador. O que se considerava legítimo ia até determinada página.

> Essa definição restritiva, que deixou uma marca profunda na maior parte de nossas estruturas acadêmicas e profissionais, tendeu a ser substituída por outra que, no decorrer da última geração, parece ocupar o palco principal. Trata-se de uma definição muito mais ampla, abrangente, a propósito da qual se fala frequentemente, sem nem sempre especificar o que se entende como cultura ‘no sentido antropológico’ do termo. (REVEL, 2009, p.100)

Portanto, o número de objetos culturais a serem estudados recrudesceu exponencialmente. A diversificação derrubou as amarras da cultura considerada legítima de tempos atrás. Com isso, Revel (2009) destaca o multiculturalismo, que, para ele, é uma noção que coloca tudo ou quase tudo como sendo cultural. É importante acentuar essa transmutação do conceito de cultura. No entanto, não se pode esquecer de que essa definição é extremamente polissêmica[3].

> No final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. (LARAIA, 1997, p.25)

Dessa forma, percebe-se que o cultural ganhou espaço, pois os historiadores passaram, como diz Revel, por um *new deal* depois da deterioração dos grandes modelos teóricos. Além disso, houve uma ampliação dos objetos culturais a serem estudados; uma diversificação. De uma cultura “autorizada” passou-se à noção de multiculturalismo. É nesse contexto que essa Nova História Cultural, que não estuda apenas os autores e as obras, pediu passagem há uma geração. “A História Cultural, tal como a entendemos, tem por principal

[3] Cultura ou civilização, considerada em seu amplo senso etnográfico, é aquele todo complexo, que inclui conhecimento, crença, moral, leis, costumes e quaisquer outros hábitos e habilidades adquiridos pelo homem como integrante de uma sociedade. (TYLOR, 1920, p.1). Culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que serve para relacionar as comunidades humanas às suas configurações ecológicas. (KEESING, 1974, p.75). Reconhecemos como culturais todas as atividades e todos os valores que servem ao homem na medida em que colocam a Terra a seu serviço, protegem-no contra a violência das forças da natureza etc. Acerca desse aspecto da cultura há pouquíssimas dúvidas. Para retroceder o suficiente, acrescentemos que os primeiros feitos culturais foram o uso de ferramentas, a domesticação do fogo e a construção de moradias. (FREUD, 2010, p.87).

objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é constituída, pensada, dada a ler.” (CHARTIER, 2002, p.16)

Para Chartier (2002), é preciso pensar a definição de História Cultural em dois aspectos. Por um lado, como sendo a análise do trabalho de representação, ou seja, das classificações e das exclusões que constituem as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço. De acordo com o autor, as estruturas do mundo social não são um dado objetivo. Da mesma forma que as categorias intelectuais e psicológicas também não o são. Todas elas seriam historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. Conforme Chartier, estas demarcações, e os esquemas que as modelam, forjam o objeto de uma História Cultural, que repensará a relação entre o social, identificado com um real bem real, e as representações, refletindo-o ou dele se desviando. O outro aspecto seria que a História Cultural deve ser compreendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido.

> Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar -, dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação. (CHARTIER, 2002, p. 27)

Portanto, como se destacou, a representação é uma forma de classificar o outro, enxergá-lo socialmente. Um dos objetos de estudo da História Cultural, a representação pode ser analisada por meio de práticas culturais e vice-versa. Essa pesquisa servirá para descrever as classificações dos homossexuais entre os anos 1972 e 1988, classificações que eram feitas pelos censores, funcionários da DCDP, órgão subordinado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Ressaltado isso, cabe agora trazer alguns apontamentos sobre a censura, último conceito-chave desse primeiro capítulo.

1.3 CENSURA: UMA VIGILÂNCIA SECULAR

O ato de oprimir, de interditar ou de calar pensamentos considerados “ofensivos” à continuidade de uma determinada situação não se estabeleceu a partir de 1964, com o golpe militar. Essa censura sobre publicações ou outras obras artísticas é um “legado” de longa data, dos tempos coloniais. Definitivamente, não foi uma invenção dos militares na década de 1960.

No início da colonização, os livros só poderiam circular com o *nihil obstat* eclesiástico[4], a autorização do Desembargo do Paço e da Inquisição. Ou seja, as publicações estavam em Portugal sujeitas a essas três formas de censura. Em 1768, Marquês de Pombal (Sebastião José de Carvalho e Melo), então, as fundiu numa única junta, que foi chamada de Real Mesa Censória. Essa comissão seguiu até 1787. Ora, se na metrópole feudal essas eram as condições, fácil é calcular, conforme Sodré (1999, p.10), quais seriam as que imperavam na colônia escravista, particularmente depois do advento da mineração, com o arrocho que deu à clausura. Sodré (1999, p.11) ressalta que o livro era considerado um objeto perigoso. As bibliotecas existiam nos mosteiros e colégios, apenas. Não havia bibliotecas particulares. Só era natural os religiosos possuírem livros.

Os anos se passaram. Sorrateiramente, a família real deixou Portugal em 1807 e chegou ao Brasil no ano seguinte. Para fugir do imperador francês Napoleão Bonaparte, D. João VI, família, apaniguados e afins aportaram em outro continente, cruzando as águas do Oceano Atlântico. Um fato histórico. Naquela época era inimaginável que um príncipe pudesse deixar a Europa para se aventurar numa colônia que tinha como endereço o outro lado do Atlântico. Mas, enfim, aconteceu, com uma considerável ajuda da Inglaterra. (DUHAU, 2015, p.61)

Com a chegada da comitiva portuguesa em *terra brasilis*, mudanças e mais mudanças: econômicas, sociais, políticas, culturais. Uma das mais significativas, sem dúvida, foi a abertura dos portos às nações amigas. Leia-se:

[4] *Nihil obstat* é uma expressão latina que significa "nada obsta". Elaborada por um censor da Igreja Católica, era uma aprovação oficial em relação à moralidade e à doutrina de uma obra que pretendia ser publicada. A expressão abrevia outra expressão latina maior, *Nihil obstat quominus imprimatur*: nada obsta para que seja impressa.

Inglaterra, país que historicamente era parceiro dos patrícios e que ajudara D. João VI a escapar do exército francês. (DUHAU, 2015, p.62)

A história da imprensa do Brasil começa nessa época. A *Gazeta do Rio de Janeiro*, primeiro jornal a circular no território, data de 10 de setembro de 1808. Apresentava-se como independente e dizia que o governo só responderia por aqueles papéis que mandasse imprimir em seu nome. A *Gazeta do Rio de Janeiro*, então, foi o primeiro de muitos jornais que iriam surgir nas gráficas brasileiras. Entretanto, conforme ressalta Sodré (1999), cerca de cem anos antes do advento da *Gazeta do Rio de Janeiro*, instalou-se no Recife em 1706 uma pequena tipografia para impressão de letras de câmbio e orações devotas. Porém, a Carta Régia (8 de junho) determinava o sequestro das letras impressas e a notificação dos donos delas, proibindo a impressão de livros ou papéis avulsos.

Em 1746, houve outra tentativa de se instalar uma tipografia, dessa vez no Rio de Janeiro. Igualmente à de Recife, recebeu um tratamento repressivo pela autoridade local, o governador Gomes Freire. "Antônio Isidoro da Fonseca, antigo impressor em Lisboa, transferiu-se à colônia, trazendo na bagagem o material tipográfico com que montou no Rio pequena oficina." (SODRÉ, 1999, p.17). Fonseca imprimiu a *Relação de Entrada*[5] do bispo Antônio do Desterro, redigida por Luís Antônio Rosado da Cunha, com dezessete páginas. No entanto, a Corte determinou que se abolisse e queimasse a oficina para que não se propagasse ideias contrárias ao interesse do Estado, segundo Sodré, a partir do livro *Apontamentos Históricos*, de Moreira de Azevedo (1832-1903), médico e professor de História. "No dizer de Moreira de Azevedo, 'não convinha a Portugal que houvesse civilização no Brasil. Desejando colocar essa colônia atada ao seu domínio, não queria arrancá-la das trevas da ignorância'." (AZEVEDO, 1881, apud SODRÉ, 1999, p. 18)

Voltando à Gazeta do Rio de Janeiro, para o inglês John Armitage, um viajante daqueles tempos e que viveu como comerciante na então capital do Império, por meio desse jornal,

> (...) só se informava ao público, com toda a fidelidade, do estado de saúde de todos os príncipes da Europa e, de quando em quando, as suas páginas eram ilustradas com alguns documentos de ofício,

[5] "*Relação de Entrada* foi o primeiro folheto impresso no Brasil". (SODRÉ, 1999, p.18)

> notícias dos dias natalícios, odes e panegíricos da família reinante. Não se manchavam essas páginas com as efervescências da democracia, nem com a exposição de agravos. A julgar-se do Brasil pelo seu único periódico, devia ser considerado um paraíso terrestre, onde nunca se tinha expressado um só queixume. (SODRÉ, 1999, p.20)

Para Sodré (1999, p.20), a *Gazeta do Rio de Janeiro* nada mais era do que um jornal oficial, feito na imprensa oficial, nada na publicação constituía atrativo para o público, nem essa era a preocupação dos que a faziam, como a dos que a haviam criado. Além disso, o jornal não teve nenhum papel daqueles que são específicos do periodismo, salvo o cronológico.

Ao estabelecer a Imprensa Régia, através do decreto de 13 de maio de 1808, Dom João nomeou também os primeiros censores régios. Eles tinham a tarefa de impedir qualquer publicação contra a religião, o governo e os bons costumes. Imprensa Régia que, com o passar dos anos, recebeu nomes como *Real Officina Typographica*, *Tipographia Nacional*, *Tipographia Imperial*, *Imprensa Nacional*, *Departamento de Imprensa Nacional*, e, novamente, Imprensa Nacional.

Como se vê, a figura do censor vem de longa data. Desde o início do século XIX, esse funcionário atuava como uma espécie de filtro. Ou seja, possuía a incumbência de sugerir o que a sociedade poderia ler e, em tempos mais recentes, ouvir e assistir. Isso tudo legitimado por um arcabouço jurídico, por um poder estatal, que controlava, que vigiava, que vetava o que era considerado contrário aos interesses das elites (política, social, econômica, religiosa, entre outras), que se retroalimentam.

No período da pesquisa, a DCDP abrigava esses funcionários. Os censores, por intermédio dos pareceres que tinham de escrever, sugeriam classificações etárias, cortes e até proibições de determinadas obras fílmicas. Esses profissionais analisavam toda e qualquer produção artística. É claro que os filmes não escapavam desse olhar. A ideia era observar se determinada obra cinematográfica feria os decantados bons costumes, a religião católica e a família tradicional. Portanto, um filme que apresentasse um personagem/temática homossexual era e deveria ser analisado com cuidado, pois fugia do “certo”, do “direito”, do “normal”.

Voltando ao início do século XIX, mesmo com a repressão e vigilância exercidas pelos primeiros censores régios, ainda assim havia aqueles que se

aventuravam no campo da rebeldia e criticavam a Corte. Hipólito José da Costa foi um deles, mas seu jornal não escapou da interdição.

> As críticas do *Correio Braziliense* contra a corte no Rio de Janeiro resultaram no primeiro ato de proibição de circulação e apreensão de um jornal no país, tornado público no dia 27 de março de 1809. Com esse ato, foi implantado no Brasil o veto à crítica, além da censura já existente. (MATTOS, 2005, p.100)

Sodré (1999, p.20) relata que Hipólito José da Costa, que havia declarado que a *Gazeta do Rio de Janeiro* consumia "tão boa qualidade de papel em imprimir tão ruim matéria", disse que lançara o *Correio Braziliense* na capital inglesa devido aos inúmeros obstáculos encontrados no Brasil para publicar obras periódicas, muito por conta da censura prévia e dos perigos que usualmente teria de enfrentar.

O *Correio Braziliense* se aventurava por outro viés. Para Sodré (1999, p.22), a publicação destinava-se a conquistar opiniões, diferentemente do propósito da *Gazeta do Rio de Janeiro*. O *Correio Braziliense* reunia em suas páginas o estudo das questões mais importantes que afetavam a Inglaterra, Portugal e o Brasil, assuntos velhos ou novos. O periódico se parecia com uma revista doutrinária, e não propriamente um jornal.

Quando da coroação, em dezembro de 1822, D. Pedro dispunha de ilimitado poder, o liberalismo estava derrotado, criara-se clima insuportável para a imprensa. E, no desenvolvimento do processo, pelo aprofundamento das contradições, a situação desembocaria no fechamento da Constituinte em 1823 e na suspensão da liberdade de imprensa. Esse é o período que vai ficar assinalado pelo aparecimento ou desaparecimento de numerosos periódicos, que refletiam e influíam nas lutas políticas.

> É a imprensa do ano da Independência e a do ano da Constituinte dissolvida, com a direita em ascensão – a imprensa que luta pela liberdade e que, como no período anterior às cortes, será perseguida e amarrada ao tronco do poder. (SODRÉ, 1999, p.61)

A censura na época do Império tentava, de maneira punitiva, calar as críticas ao regime, assegurando a manutenção da ordem política e social

estabelecida. “Esse cerceamento ficava a cargo de *capoeiras* e *capangas* e havia prisões arbitrárias, violência e até banimentos.” (BERG, 2002, p.79)

Veio, então, a Proclamação da República.

A redação localizava-se na Travessa do Ouvidor, nº 14. A gerência e a tipografia, na Rua do Hospício, nº 137. No dia 16 de novembro de 1889, o jornal *Correio do Povo*, que se intitulava órgão republicano, estampava em letras garrafais, na primeira página: “Viva a República Brazileira!”. Os vivas também foram endereçados ao Exército e ao povo. A palavra “proclamação” ganhou destaque na capa do jornal fluminense, edição 118, posta nas ruas em um sábado.

Era um momento de transição. Saía o Império do Brasil e entravam os Estados Unidos do Brasil. A Coroa dava lugar à espada. Consolidado o golpe que destronou Dom Pedro II, militares organizaram o governo provisório para o qual o marechal Deodoro da Fonseca foi escolhido presidente. Nesse momento de mudança, Mattos (2012) destaca que militares de carreira, militares de formação científica, republicanos históricos, intelectuais reformistas, além de integrantes do Partido Republicano Paulista, participaram da formação desse primeiro governo que tinha como objetivo institucionalizar o novo regime.

No primeiro decreto, estava proclamada provisoriamente e decretada como forma de governo da nação brasileira a República Federativa. O advérbio “provisoriamente” se fazia necessário, pois o ato previa que os cidadãos deveriam se pronunciar de forma definitiva sobre o assunto pelo sufrágio popular.

Com a mudança do nome do país para Estados Unidos do Brasil e com a transformação das províncias em estados, Mattos aponta que o governo sinalizava para a opção federalista como a primeira das reformas a serem implementadas, contemplando uma das demandas do Partido Republicano Paulista, principal força civil no novo regime.

Para Berg (2002), nas primeiras décadas da República, a perseguição da censura não foi mais branda, mas foi menos aleatória, ficando a cargo das autoridades policiais. Era um momento de transição. Era um momento em que o novo regime precisava se afirmar, se consolidar para que não houvesse nenhuma chance de retorno do Império. Nas primeiras décadas do século XX, houve uma preocupação em conter os “agitadores” e em “calar” determinados veículos de comunicação que possuíam uma temática mais revolucionária. Para

esse serviço, policiais, a mando do Estado, tiveram papel fundamental. Berg lista uma série de jornais que tiveram seus trabalhos prejudicados devido a um conteúdo considerado anarquista e defensor das causas operárias, que preocupava o governo e os donos das fábricas. Entre as publicações que foram invadidas por agentes policiais nos primeiros anos do século XX estão: *Avanti!*, *La Battaglia* e *A Plebe*.

Cruz (1987) destaca uma frase de Washington Luís, que vai ao encontro dessas perseguições a jornais ditos "perigosos" à permanência do *status quo*.

> 'A questão social é um caso de polícia'. Afirmada e reafirmada no interior dos estudos sobre a Primeira República, a frase atribuída a Washington Luís – que não por acaso foi secretário da Justiça e Segurança Pública do Estado de São Paulo nos anos 1906/1911 -, reforçada pelas denúncias da imprensa operária e pelos relatos dos militantes do período criou lastro na bibliografia. (CRUZ, 1987, p. 117)

Berg pontua que, com o passar do tempo e talvez com o crescimento da imprensa e dos meios de comunicação social, a simples coação policial foi se tornando menos eficaz. Começa-se, então, a elaborar mais maneiras de controle da informação de massas. Em 1927, o presidente Washington Luís instituiu a Lei Celerada, que censurou a imprensa e restringiu o direito de reunião, além de tornar clandestino o Partido Comunista Brasileiro. No ano seguinte, surgiu o Decreto nº 18.527, que aprovava o regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatrais. De acordo com a legislação, os roteiros deviam ser submetidos à avaliação dos censores e podiam ser aprovados totalmente, aprovados com cortes ou interditados, conforme o art. 43:

> A realização de espectaculo, em que se representem peças theatraes de qualquer especie ou executem numeros de canto, musica, bailado, declamação ou pantomina, depende da approvação do respectivo programma pela Censura das Casas de Diversões no Districto Federal, e repartição de funcção equivalente nos Estados e no Territorio do Acre. (BRASIL. Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928) [6]

Para estar de acordo com a legislação, o empresário deveria apresentar o programa, impresso ou datilografado, em três vias, acompanhado

[6] O texto foi transcrito do decreto conforme o original.

da autorização do autor do espetáculo. Além disso, a aprovação dos programas seria feita no Distrito Federal (RJ) pelo censor geral dos teatros.

> A partir de 1930, tornou-se imperativo legitimar o novo regime, fazendo-se necessária a criação de órgãos especializados que coordenassem uma ação efetiva, que englobasse, além dos jornais, outros meios de comunicação disponíveis. (BERG, 2002, p.81)

Martins (2009, p.63) salienta que, durante o período republicano, a censura passou para a órbita da polícia. No entanto, a partir de 1930, começou-se a pensar na institucionalização da censura em um órgão específico criado para tal fim, com funcionários especializados. Em 1932, foi estabelecida a nacionalização do serviço de censura dos filmes cinematográficos. Já naquele momento, nenhum filme poderia ser exibido no território nacional sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública. Esse documento também era necessário entre os anos de 1972 a 1988 para que uma obra fílmica pudesse ser exibida no cinema e na televisão. Invariavelmente, o certificado tinha validade de cinco anos e continha informações básicas: datas de expedição e de expiração, classificação etária, assinatura do chefe da DCDP, cortes, quando era o caso, entre outros. Com a exigência de uma espécie de atestado liberatório, é possível depreender que para a parcela detentora do poder o cinema era um importante transmissor de mensagens. Por isso, havia a necessidade de se saber ao que as pessoas assistiam, seja no cinema ou na TV.

Vale salientar que o momento político brasileiro no início da década de 1930 era conturbado. Isso porque o país vivia o período do governo provisório de Getúlio Vargas, que teve de enfrentar, por exemplo, a Revolução Constitucionalista de 1932. Portanto, nesse período, o Estado passou a pensar o cinema como importante canal de comunicação e que essa espécie de diversão alcançava diversas parcelas da sociedade. O Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, nacionalizou o serviço de censura dos filmes cinematográficos. De acordo com a lei, conforme ressaltado, nenhum filme poderia ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização. Esse certificado seria fornecido ou negado. Mas esse julgamento só era realizado, após projeção integral do filme, perante a comissão de censura e pagamento da importância devida pela “Taxa Cinematográfica para a Educação Popular”.

O decreto trazia também a determinação de que quando, de um mesmo filme, existirem várias cópias, apenas uma seria submetida à censura, expedindo-se, porém, tantos certificados quantas forem as cópias apresentadas, as quais pagariam apenas o devido por esses certificados. Os produtores nacionais poderiam requerer, antes da fabricação de um filme, exame do respectivo cenário; para isso, deveriam entregar à comissão de censura, em duplicata, a descrição integral do filme e prova do pagamento da taxa de cinquenta mil réis.

De acordo com o artigo 6º da norma, a comissão de censura deveria ser composta por um representante do chefe de polícia; de um representante do Juízo de Menores; do diretor do Museu Nacional; de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública; e de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação. Esse grupo de “notáveis” pode ser um exemplo de como o Estado agia em rede. Isto é, envolvia órgãos diferentes para disciplinar e controlar o que a sociedade assistia, que tipo de informação poderia chegar até as pessoas por meio das produções cinematográficas.

Em cada exame, a comissão de censura decidiria se o filme poderia ser integralmente exibido ao público; se deveria sofrer cortes, e quais; se deveria ser classificado, ou não, como filme educativo; se deveria ser declarado impróprio para menores; ou se a exibição deveria ser inteiramente interditada. Todo material destinado ao anúncio do filme, constante de fotografias, cartazes, gravuras ou dísticos (letreiros), deveria ser também submetido ao juízo da comissão, que excluiria o que lhe parecesse nocivo.

Ainda conforme o decreto, seria justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando contivesse qualquer ofensa ao decoro público; fosse capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes; contivesse alusões que prejudicassem a cordialidade das relações com outros povos; implicasse insultos à coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos; ferisse de qualquer forma a dignidade nacional ou contivesse incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

A centralização da censura cinematográfica aconteceu mais cedo do que a de outras obras artísticas. De fato, as demais atividades ora ficavam sob a administração estadual, ora federal, mas desde 1932 a censura

cinematográfica ficou nas mãos de observadores que tinham como objetivo liberar ou não um filme para todo o território nacional, conforme Martins (2009).

É possível deduzir que essa centralização da censura cinematográfica tenha acontecido visando à padronização dos critérios para a liberação ou veto de determinada obra. Além disso, o filme é uma produção pronta. Isto é, a mesma produção é exibida em todo o território nacional. Essa peculiaridade não se faz presente em outras produções artísticas, como, por exemplo, o teatro. Apesar de que havia a necessidade de o texto da peça passar pelo crivo da censura, o espetáculo teatral era e é uma obra "viva", na qual poderiam ser inseridas improvisações, que na linguagem dos atores e atrizes são chamados de "cacos". Portanto, com a censura teatral descentralizada, o controle das peças em cada estado ficava mais viável, do ponto de vista logístico. Ou seja, os funcionários do Estado espalhados pelo território nacional poderiam averiguar *in loco* se o que estava sendo apresentado era igual ao que havia sido liberado.

Dois dias antes da promulgação da Constituição de 1934, o presidente Getúlio Vargas baixou o Decreto 24.776 (14 de julho), que regulava a liberdade de imprensa e dava outras providências. Entre as determinações mais rígidas, destaque para a do art. 63, parágrafo 6º:

> Quando a situação reclamar urgência, a apreensão (dos jornais) poderá ser ordenada, independentemente de mandado judicial, pelo Chefe de Polícia, no Distrito Federal, nas capitais dos Estados e no Território do Acre, ou pela autoridade policial mais graduada, nas demais localidades. (BRASIL. Decreto nº 24.776, de 14 de julho de 1934)

Conforme o decreto, nesse caso, dentro do prazo de 48 horas, contadas da apreensão, a autoridade que a tiver ordenado submeteria o seu ato à aprovação do juiz competente, justificando a necessidade da medida e a urgência em ser tomada, instruindo a sua representação com um exemplar do jornal que lhe dera causa. O juiz ouviria o diretor do jornal no prazo de 48 horas, e, a seguir, dentro de igual prazo, proferiria a sua decisão, aprovando ou não o ato, cabendo, no primeiro caso, recurso da parte para o Tribunal Superior.

A legislação repressora não parou de crescer. A censura recrudescia a cada instrumento jurídico.

> A Constituição de 1937, promulgada em 10 de novembro, estabeleceu, no artigo 122, a censura prévia aos veículos de comunicação para

> assegurar a paz, a ordem e a segurança. Com a instauração do Estado Novo (1937-1945) por Getúlio Vargas, a censura ficou ainda mais forte devido à criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por meio do Decreto-Lei 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Os poderes do DIP foram definidos com o Decreto 1.949, de 30 de dezembro de 1939. (MATTOS, 2005, p.104)

Mattos explica que, em certas ocasiões, o DIP destacava um censor (fiscal) para cada jornal. Esse funcionário ficava responsável em analisar o que seria publicado nas edições. Feita essa radiografia, o fiscal aprovava ou não a publicação. Sem a aprovação, nada seria "rodado" nas oficinas e, consequentemente, não chegaria ao leitor. Um controle da informação ainda na fonte. O poder dominante cerceando ainda mais a já precária liberdade de expressão naquela época. A presença dos censores era comum. Isso pode ser deduzido visto que algumas empresas jornalísticas instalaram espaços destinados a atender os funcionários do governo.

Depois de 1937 (Estado Novo), a ditadura protagonizada por Getúlio Vargas revigorou as ações da censura. Com a criação do DIP[7] em 1939, a censura ganhou uma certa padronização. O decreto 1.915 trouxe as atribuições do órgão. Entre elas estavam: 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; centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional; coordenar e incentivar as relações da imprensa com os Poderes Públicos no sentido de sua maior aproximação com fatos que se ligassem aos interesses nacionais; colaborar com a imprensa estrangeira no sentido de evitar que se divulgassem informações nocivas ao crédito e à cultura do país; proibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendessem ou prejudicassem o crédito do país e suas instituições ou a moral; e organizar e dirigir o programa de radiodifusão oficial do Governo Federal. O decreto determinou também que as atribuições relacionadas à censura teatral e de diversões públicas fossem transferidas para

[7] O DIP era constituído de: a) Divisão de Divulgação; b) Divisão de Radiodifusão; c) Divisão de Cinema e Teatro; d) Divisão de Turismo; e) Divisão de Imprensa; f) Serviços Auxiliares, que são os de Comunicações, Contabilidade e Tesouraria Material, Filmoteca, Discoteca, Biblioteca.

o DIP. Além disso, extinguiu-se a Comissão de Censura Cinematográfica, passando suas competências ao DIP.

O DIP foi criado em 1939, mas bem antes o governo getulista já se mostrava preocupado com a comunicação oficial, com certas características doutrinárias.

> Desde 1931, com o Departamento Oficial de Publicidade, substituído em 1934 pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), o governo já vinha implantando uma política de controle da informação transmitida pelo rádio e pela imprensa. Quando o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) se transformou no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), em 1938, inaugurou-se o programa "Hora do Brasil", transmitido diariamente por todas as estações de rádio, com duração de uma hora, visando à divulgação dos principais acontecimentos da vida nacional. (FGV CPDOC)

A partir de 1939, o DIP, que substituiu o DNP, passou a ser o órgão competente para elaborar a *Hora do Brasil*. O programa possuía três finalidades: informativa, cultural e cívica. Além disso, como é até hoje (atualmente é *Voz do Brasil*), a *Hora do Brasil* detalhava os atos do presidente da República e as realizações do Estado.

O controle do cinema continuou contando com um apoio de peso na década de 1930. A igreja apoiou a censura aos filmes. A encíclica *Vigilanti Cura* (1936), do Papa Pio XI[8], pode confirmar isso. O Vaticano acreditava que o cinema influenciava as massas. Em um dos trechos, Pio XI chamou de santa cruzada o ato de repressão aos abusos das representações cinematográficas. O documento ressaltava que a arte e a indústria do cinema estavam em grandes passos fora do caminho, ao ponto de mostrar a todos, em imagens luminosas, os vícios, crimes e delitos. Para o papa, o cinema precisava se colocar a serviço do aperfeiçoamento do homem.

Pio XI lembrou que já na encíclica *Divini illius magistri*, com data de 31 de dezembro de 1929, oitavo ano do pontificado, havia a lamentação da Igreja que o cinema, que poderia ser de grande utilidade para a instrução e educação, era muitas vezes subordinado ao fomento dos instintos maus, à avidez do lucro. As tais instrução e educação aos quais a Igreja se referia ia ao encontro de

[8] O Papa Pio XI, nascido Ambrogio Damiano Achille Ratti, iniciou seu pontificado em 1922, ficando até 1939.

diversos aspectos que a instituição considerava como dogma. Por exemplo, a família tradicional, o casamento heterossexual embebido na água benta presente nos altares.

Considerada pecaminosa e patológica, a relação homossexual não era bem vista (e não é até hoje) pela religião na década de 1930. Durante o regime militar brasileiro, isso não mudou. Igreja e Estado, entre outras situações, andaram lado a lado. A moral e os bons costumes tão decantados à época por uma parcela da sociedade conservadora se chocavam com a figura "perigosa" do homossexual. Por isso, o cuidado que se havia com a presença de personagens dessa "classe" nos filmes nacionais. Por isso, a importância dessa pesquisa em tentar descrever como os censores que trabalhavam na DCDP classificavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nas produções cinematográficas.

Em 1945, por meio do Decreto-lei 8.462, de 26 de dezembro, foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas, ligado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). No ano seguinte, foi aprovado o regulamento do SCDP, por intermédio do Decreto 20.493.

De acordo com a norma, ao Serviço de Censura de Diversões Públicas competia censurar previamente e autorizar: as projeções cinematográficas; as representações de peças teatrais; as representações de variedade de qualquer espécie; as execuções de pantomimas e bailados; as execuções de peças declamatórias; as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento; as exibições de espécimes teatrológicos; as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos; as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum; a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referiam tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo; as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio; as exibições de televisão.

O Decreto 20.493/46, que será detalhado mais à frente, era o alicerce legal para que os censores da DCDP fundamentassem seus pareceres sobre as

produções cinematográficas nacionais analisadas entre os anos 1972 e 1988, período que é o foco desse trabalho. Nesse intervalo de tempo, como já ressaltado, a moral, os bons costumes, o conservadorismo, os dogmas católicos, a família tradicional (pai, mãe e filhos) eram extremamente valorizados e defendidos pela elite dominante. Por conseguinte, tudo que ia de encontro a isso, como o homossexual ou os personagens homossexuais presentes nos filmes, era visto com outros olhos.

Portanto, uma das características do regime militar foi a censura, isto é, a filtragem que se fazia em relação às produções artísticas, entre elas o cinema. Porém, quando chegaram ao poder após o golpe de 1964, os militares não inventaram o controle, o cerceamento. Como destacado anteriormente, a censura já era um artifício utilizado desde a época em que o Brasil era colônia e Portugal, a metrópole. Vale ressaltar que o decreto-base que balizou grande parte das análises dos censores durante os 21 anos que perduraram o regime militar – o 20.493 – foi publicado por José Linhares, um advogado que assumiu a Presidência da República interinamente na década de 1940 quando Vargas foi derrubado do poder.

1.3.1 A CENSURA E O REGIME MILITAR

Logo depois do governo de Jânio Quadros, que renunciou à Presidência da República em 25 de agosto de 1961, instalou-se um clima tenso no país. Para manter a ordem pública, o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, que havia assumido interinamente o comando do país, estabeleceu uma dura repressão, com foco no Estado da Guanabara.

Até o golpe militar, o Brasil já havia sido colônia, já havia passado pelo regime imperial, pelo republicanismo, por ditadura, presidentes interinos. Ao lado desses poderes políticos, a censura sempre esteve presente, marcando seu território e cerceando a liberdade de expressão. Isso porque era necessário enaltecer e resguardar a opinião dominante.

Houve a abdicação janista e a deposição de Jango em 1964. O Brasil, então, passou os próximos vinte anos sob a tutela militar. A mudança de chefia significou transformações, rupturas, continuidades, que impactaram as instituições nacionais.

Com a censura, não seria diferente. A repressão, que vinha desde os tempos coloniais e continuava viva, manteve sua marcha, ganhou fôlego, recrudesceu. Em 9 de abril de 1964, menos de dez dias após o golpe, os três ministros militares, que chefiavam o país na ocasião, assinaram o Ato Institucional nº 1. A nova legislação determinava que o Congresso Nacional deveria eleger o presidente e o vice-presidente em dois dias. O ato também decretava que ficavam suspensas, por seis meses, as garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade e estabilidade; no interesse da paz e da honra nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poder-se-ia suspender os direitos políticos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos legislativos federais, estaduais e municipais, excluída a apreciação judicial desses atos; e os inquéritos e processos visando à apuração da responsabilidade pela prática de crime contra o Estado ou seu patrimônio e a ordem política e social ou de atos de guerra revolucionária poderiam ser instaurados individual ou coletivamente.

O general Castelo Branco tornou-se o primeiro presidente do regime militar. Durante o governo castelista, foi publicada, em 1967, a nova Lei de Segurança Nacional, que substituiu a de 1953. Antes disso, já havia sido feita a institucionalização da censura federal por meio da Lei 4.483, sancionada em 16 de novembro de 1964 e regulamentada pelo Decreto 56.510, de 28 de junho de 1965.

> Durante o governo Castelo Branco a coerção do regime teve a marca da ambiguidade do marechal. Através dos instrumentos da ditadura, jornalistas foram cassados e perseguidos em inquéritos intimidadores. Ainda assim, a soma de todas as pressões que exerceu sobre jornais e emissoras é insuficiente para eliminar o fato de que preservou uma liberdade de imprensa seletiva, graças à qual o *Correio da Manhã* conduziu a campanha contra a tortura. O mesmo se pode dizer do marechal Costa e Silva, em cujo governo Carlos Mariguella publicara o texto *Algumas questões sobre as guerrilhas* na solene edição dominical do *Jornal do Brasil* (15 de setembro de 1968). A ambiguidade terminou na noite de 12 de dezembro de 1968, quando o general Jayme Portella de Mello determinou à Polícia Federal que se preparasse para calar as emissoras de rádio e televisão e enviar censores aos jornais do Rio e de São Paulo. Era o prelúdio (...) que decretaria o AI-5. (GASPARI, 2002, p.211)

No final de 1968, no governo Costa e Silva, o arrocho tornou-se mais contundente. Era o Ato Institucional nº 5. No Rio de Janeiro e em São Paulo, Gaspari (2011) relatou que os oficiais e delegados remetidos às redações

carregavam consigo manuais de serviço nos quais constava o que o regime queria da imprensa. O manual carioca, assinado pelo general Cesar Montagna de Souza, da 1ª região militar, informava que o objetivo da censura era que a imprensa falada, escrita e televisada tivesse total respeito à “Revolução de Março de 1964”, que, segundo o militar, tratava-se de um movimento irreversível e que visava, pasmem, a consolidação do regime democrático. Para alcançar essa “democracia”, ou pelo menos o que o governo entendia como tal, as notícias sofriam uma série de restrições (ou até mesmo, proibições), principalmente quando destacavam luta de classes, alguma atividade considerada subversiva pelos militares ou que poderiam desprestigiar a imagem do Brasil pelo mundo afora.

Com a edição do AI-5, a censura passou a ser exercida com toda a força no Brasil. Nos dias seguintes, foram feitas centenas de prisões de jornalistas, políticos, artistas, professores e religiosos. Entre as determinações do *decretum terribile* estavam: suspensão dos direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais; suspensão da garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular; e exclusão de qualquer apreciação judicial de todos os atos praticados de acordo com o AI-5 e os atos complementares.

Em 26 de janeiro de 1970, o governo Médici baixou o Decreto-Lei 1.077, que continha diversas restrições para preservar a moral e os bons costumes. Com a promulgação da Constituição (1988), extinguiu-se a Censura Federal. Entretanto, há ainda hoje um setor de classificação indicativa, vinculado ao Ministério da Justiça.

Simões (1999) lembra que a “Constituição Cidadã” refletiu o estado de espírito de uma sociedade calejada pelos anos em que o país foi palco da ditadura militar. Para o autor, a liberdade de comunicação é um conjunto de direitos, formas, processos e veículos que possibilitam a coordenação desembaraçada da criação, expressão e difusão do pensamento e da informação. Em outras palavras, segundo Simões, a Carta Magna fechou todos os caminhos para qualquer tentativa de controle da informação, como aconteceu durante o regime militar.

No entanto, é preciso relativizar essa questão de que a sociedade estava calejada pelo período em que os militares estiveram à frente do poder. A censura, por exemplo, instrumento tão utilizado nas décadas de 1960, 1970 e 1980 para controlar a informação, era bem vista por diversos setores da população. Muito se fala que a censura instigou a imaginação dos produtores artísticos. Dizem que sem o cerceamento jamais seria possível produzir tanta obra. Mas o certo é que o regime prejudicou muitos trabalhos, ora proibindo, ora retalhando um filme, por exemplo. Entretanto, apesar desse prejuízo às produções nacionais, notadamente, parcelas da sociedade civil defendiam a censura e cobravam mais rigidez por parte da DCDP. Pessoas comuns, em algumas situações, se manifestavam para preservar a moral e os bons costumes. Nas caixas do Arquivo Nacional, é possível encontrar diversas correspondências cujos remetentes faziam questão de cobrar mais rigor na liberação de filmes ou de programas de televisão. Isso demonstra que o conceito que o público fazia da censura não era tão ruim.

Em 1º de fevereiro de 1974, por exemplo, um senhor encaminhou carta ao governo na qual chamava a atenção dos responsáveis pelo setor censório em relação às propagandas de televisão. Para ele, a censura, que vinha agindo tão conscienciosamente nesse setor, teria fechado os olhos para certas propagandas que, conforme o autor da carta, feriam a moral das famílias. Ele se referia à propaganda do produto intitulado *Rugaplex*. O senhor descreveu a propaganda na qual duas mulheres exibiam "sensualmente suas exuberâncias, apresentando-se em exíguos biquínis, que deixam quase que totalmente amostra o corpo que Deus lhes deu". (1974, p.1) E continuou: [9]

> Precisamos lembrar que a TV não é teatro de revista e que o corpo da mulher não devia ser exibido assim com tanta liberdade pois até as próprias crianças ficam chocadas ao verem as duas senhoritas balançando licenciosamente seus exuberantes mamões. (1974, p.1)

Em outra carta, que chegou ao Ministério da Justiça em 16 de dezembro de 1976, o remetente, que morava no Meier, Rio de Janeiro, se mostrava indignado com a produção do filme *Os mestres morrem e vivem*, que abordava tradições umbandistas.

[9] Neste trabalho, optou-se por resguardar a identidade dos remetentes.

> Solicito a Vossa Excelência impedir pela Censura Federal a irradiação pelo Brasil e exterior semelhantes aberrações cuja intenção dos produtores é ridicularizar nossa pátria numa época em que as realizações e os acordos internacionais lhe garantem numa situação de superpotência. (1976, p.2)

É certo que o discurso da religião católica, na época da correspondência (e, pode-se dizer, até os dias atuais), tinha e tem um importante poder de influenciar a opinião das pessoas. Além disso, as outras religiões[10] careciam e carecem até hoje de serem reconhecidas como tal, sendo classificadas por parte da sociedade como seita ou uma simples crença, como é o caso da umbanda, religião de matriz africana.

Portanto, como se vê, a censura não era considerada a grande vilã para a sociedade em geral. Havia aqueles que a defendiam e até exigia seu recrudescimento. Mas o controle da informação só empobrece culturalmente a população. Não permite que as pessoas tenham acesso a conhecimentos, que fazem com que a sociedade forme sua opinião e discuta com mais consciência os assuntos de interesse do país.

A Constituição Federal de 1988 surgiu depois de um período de repressão, após uma ditadura que cerceou, oprimiu, calou, perseguiu diversos representantes da sociedade. A censura era uma dessas ferramentas de cerceamento, de controle e de poder da elite governante, cujo "quartel general" se localizava em Brasília, na DCDP. É certo que a Carta Magna veio com alguns normativos que foram de encontro à forma como os militares comandavam o

[10] Esse preconceito em relação às religiões que fugiam do tradicionalismo católico também foi sentido em relação ao espiritismo. "No século XX, proliferaram as conferências, publicações e teses defendidas nas faculdades de medicina sobre o caráter prejudicial do espiritismo, com um discurso cada vez mais radical." (RIGONATTI, 2003). O autor relata que as investigações dos psiquiatras sobre o espiritismo foram seguidas de campanhas destinadas ao seu combate, que envolviam exigências de fechamento dos centros espíritas, destruição das publicações espíritas, campanhas de "esclarecimento sobre os perigos do espiritismo" e clamores pelo cumprimento do código penal que criminalizava práticas espíritas. Eis o que diz o artigo 157 do Código Penal de 1890: "Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias, para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública: Penas – de prisão celular por um a seis meses e multa de 100$ a 500$000. § 1º Se por influência, ou em consequência de qualquer destes meios, resultar ao paciente privação, ou alteração temporária ou permanente, das faculdades físicas: Penas – de prisão celular por um a seis anos e multa de 200$ a 500$000. § 2º Em igual pena, e mais na de privação do exercício da profissão por tempo igual ao da condenação, incorrerá o médico que diretamente praticar qualquer dos atos acima referidos, ou assumir a responsabilidade deles."

país. Isso se refletiu na censura. O controle da informação não foi extinto, mas foi disfarçado.

Para Fico (2004),

> A lembrança da censura sempre permanece associada ao último período no qual ela existiu, sendo compreensível, portanto, que, na imprensa e entre os mais jovens, a menção ao assunto remeta imediatamente ao regime militar. Porém, como é sabido, a censura sempre esteve ativa no Brasil, e formas diferenciadas dela persistem mesmo hoje, quando está formalmente abolida. (FICO, 2004, p.87)

Ao longo da história brasileira, houve diversas maneiras de se estabelecer um controle sobre o que estava escrito nos livros, sobre o que os diálogos das peças de teatro traziam ou sobre o que as imagens cinematográficas pretendiam passar para o público. Leis, decretos, um arcabouço jurídico foi editado por quem detinha o poder em determinada ocasião. Autoridades se preocupavam e se preocupam até hoje com o que se passa nas telas de cinema, por exemplo.

Por isso, é bom que se diga: não se pode dizer que a censura acabou definitivamente. Haverá, sempre, um controle, um olhar conservador preparado para criticar ou defender o cerceamento da livre manifestação de ideias. A sociedade, sim, precisa estar atenta a isso. A liberdade de expressão deve ser exaltada, ainda mais em um país que se jacta de ser uma república democrática. A censura e todos os seus resquícios precisam ser varridos para os porões e de lá nunca mais saírem, como se estivessem cumprindo uma prisão perpétua.

1.3.2 A CENSURA E OS DIREITOS HUMANOS

Outro ponto a ser destacado é a relação entre censura e direitos humanos. É fundamental que a liberdade de expressão e de receber informações esteja assegurada em arcabouços jurídicos sólidos e reconhecidos pela comunidade internacional. Só assim, o cerceamento por parte de determinados grupos privilegiados politicamente ou economicamente tenderá a ficar mais próximo da extinção em praticamente todo o mundo.

Vale apontar que o Decreto 20.493, base para a censura durante o regime militar e ponto de apoio para que os censores da DCDP elaborassem

seus pareceres sobre os filmes nacionais, entrou em vigor em 1946, um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial. O conflito, que tirou a vida de milhões de pessoas e teve diversos palcos espalhados pelo território mundial, se caracterizou pela exacerbação da violência e por um total e irrestrito desrespeito à vida. Devido à extrema crueldade dos combates e à sua ubiquidade, a discussão sobre os direitos humanos ganhou importância. O mundo parecia perceber que era preciso um debate profícuo sobre o respeito entre os povos a fim de evitar guerras de proporções mundiais, como as duas que ocorreram até a metade do século XX.

Um dos "produtos" desses debates que pulularam no mundo foi a edição da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 10 de dezembro de 1948, adotada e proclamada pela Resolução nº 217 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas. O Brasil assinou o documento na mesma data. A declaração tem 30 artigos, onde a palavra "liberdade" aparece 24 vezes. Uma delas está no Artigo 2º:

> Toda pessoa tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidas na declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição. (ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 10 de dezembro de 1948)

A Declaração Universal dos Direitos Humanos é um dos documentos que já coloca "censura" e "direitos humanos" como conceitos incompatíveis. No Artigo 19º, está explícito que toda pessoa tem direito à liberdade de opinião e expressão. Este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias, não importando os meios e independentemente de fronteiras. É premente perceber que esse documento aparece dois anos depois da promulgação do Decreto 20.493/46, que legitimou, padronizou e fortaleceu ainda mais a censura no Brasil.

Outro ponto importante e que está relacionado ao objeto dessa pesquisa é que na Declaração Universal dos Direitos Humanos não está explicitamente escrito o termo "orientação sexual". No entanto, implicitamente, está, sim, contemplado no documento, pois há expressões genéricas, que, para que as pessoas tenham uma relação fraterna, não deve existir distinções de qualquer espécie ou de qualquer outra condição. Por isso, a liberdade de

orientação sexual está prevista e atestada em uma declaração reconhecida internacionalmente e chancelada pela Organização das Nações Unidas. Isso fica corroborado no Artigo 7º, quando é exposto que todos têm direito à igual proteção contra qualquer discriminação que viole algum artigo da declaração e contra qualquer incitamento a tal preconceito.

Além de prezar pela liberdade em seus diversos matizes, a Declaração Universal dos Direitos Humanos expõe que toda a pessoa tem direito à vida e à segurança pessoal; a escravidão e o tráfico de escravos serão proibidos em todas as suas formas; ninguém será arbitrariamente preso, detido ou exilado; todos têm direito à liberdade de locomoção e residência dentro das fronteiras de cada Estado; à instrução; e à participação livremente da vida cultural da comunidade, entre outros aspectos.

A importância e o reconhecimento da declaração estão no seu caráter universalista. Ou seja, a partir dessa certidão, a humanidade passou a dispor de um conjunto de direitos e salvaguardas que poderia e deveria ser aplicado em qualquer parte do mundo. Bobbio (2004) destaca a importância do documento devido ao seu caráter universalista.

> Com essa declaração, um sistema de valores é — pela primeira vez na história — universal, não em princípio, mas de fato, na medida em que o consenso sobre sua validade e sua capacidade para reger os destinos da comunidade futura de todos os homens foi explicitamente declarado. (Os valores de que foram portadoras as religiões e as Igrejas, até mesmo a mais universal das religiões, a cristã, envolveram de fato, isto é, historicamente, até hoje, apenas uma parte da humanidade.). Somente depois da Declaração Universal é que podemos ter a certeza histórica de que a humanidade — toda a humanidade — partilha alguns valores comuns; e podemos, finalmente, crer na universalidade dos valores, no único sentido em que tal crença é historicamente legítima, ou seja, no sentido em que universal significa não algo dado objetivamente, mas algo subjetivamente acolhido pelo universo dos homens. (BOBBIO, 2004, p.18)

Esse universalismo foi uma lenta conquista. O processo ocorreu tão vagarosamente, que o autor discrimina três etapas na história da formação das declarações de direitos. A primeira delas está no bojo das teorias filosóficas. Isto é, o início do caráter universal deve ser buscado no pensamento dos filósofos. Para Locke, por exemplo, conforme Bobbio ressalta, o verdadeiro estado do homem não é o estado civil, mas o natural, onde os homens são livres e iguais.

Conforme Locke, o estado de natureza é um estado de igualdade, onde a reciprocidade determina todo o poder e toda a competência. Ninguém possui mais que ninguém. Os homens, que são dotados de faculdades similares e que, por isso, uma hierarquia não deve ser concebida, desfrutam de todas as vantagens comuns da natureza, sem subordinação ou sujeição. O direito natural rege o estado de natureza. “Toda a humanidade aprende que, sendo iguais e independentes, ninguém deve lesar o outro em sua vida, sua saúde, sua liberdade ou seus bens.” (LOCKE, p.36)

Bobbio afirma que, para Locke, o estado civil é uma criação artificial, com o propósito de clarear ainda mais a liberdade e a igualdade naturais. Isso porque o estado de natureza tem alguns problemas a serem resolvidos. É certo que nesse estágio da evolução humana, o homem é senhor absoluto de sua própria pessoa e de seus bens. Porém, o gozo dessa liberdade é de caráter precário, pois é constantemente exposto às invasões de outros. Para Locke, todos são iguais no estado de natureza, mas a maior parte não respeita a igualdade e a justiça, por isso o gozo da propriedade ser inseguro.

> Isso faz com que ele deseje abandonar esta condição, que, embora livre, está repleta de medos e perigos contínuos; e não é sem razão que ele solicita e deseja se unir em sociedade com outros, que já estão reunidos ou que planejam se unir, visando à salvaguarda mútua de suas vidas, liberdades e bens, o que designo pelo nome geral de propriedade. (LOCKE, p.69)

Para Locke, o estado de natureza possui três problemas, basicamente: em primeiro lugar, carece de uma lei estabelecida, fixada, conhecida, aceita e reconhecida pelo consentimento geral, para ser o padrão do certo e do errado e também a medida comum para decidir todas as controvérsias entre os homens; em segundo lugar, falta no estado de natureza um juiz conhecido e imparcial, com autoridade para dirimir todas as diferenças segundo a lei estabelecida; e em terceiro lugar, no estado de natureza, frequentemente falta poder para apoiar e manter a sentença quando ela é justa, assim como para impor sua devida execução. Ao entrar na sociedade, ou seja, ao constituir o estado civil, os homens explicitam a liberdade e a igualdade naturais, pois as protegem a partir das leis.

> Mas, embora os homens ao entrarem na sociedade renunciem à igualdade, à liberdade e ao poder executivo que possuíam no estado

> de natureza, que é então depositado nas mãos da sociedade, para que o legislativo deles disponha na medida em que o bem da sociedade assim o requeira, cada um age dessa forma apenas com o objetivo de melhor proteger sua liberdade e sua propriedade (pois não se pode supor que nenhuma criatura racional mude suas condições de vida para ficar pior), e não se pode jamais presumir que o poder da sociedade, ou o poder legislativo por ela instituído, se estenda além do bem comum; ele tem a obrigação de garantir a cada um sua propriedade, remediando os três defeitos mencionados que tornam o estado de natureza tão inseguro e inquietante. (LOCKE, p.70)

Para Rousseau (2006), o homem nasceu livre, e por toda a parte geme agrilhoado. Conforme o contratualista suíço, enquanto um povo é forçado a obedecer, e obedece, faz bem. No entanto, é melhor ainda se, podendo mover a dominação, a move. Essas palavras podem ser relacionadas com o Artigo 1º da Declaração Universal dos Direitos Humanos ("Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos").

De acordo com Bobbio, esse universalismo de que todos os seres humanos são iguais e livres precisa ser relativizado. Conforme o intelectual italiano, essa liberdade e essa igualdade são dispostas em relação a um nascimento ou natureza ideais, pois os homens não nascem nem livres nem iguais. "A liberdade e a igualdade dos homens não são um dado de fato, mas um ideal a perseguir; não são uma existência, mas um valor; não são um ser, mas um dever ser." (BOBBIO, 2004, p.18)

Bobbio explica que o segundo momento da história da declaração dos direitos consiste na passagem da teoria à prática, isto é, do direito pensado para o direito realizado. Entretanto, nesse estágio, os direitos ganham em concretude, mas perdem em universalidade.

> Os direitos são doravante protegidos (ou seja, são autênticos direitos positivos), mas valem somente no âmbito do Estado que os reconhece. Embora se mantenha, nas fórmulas solenes, a distinção entre direitos do homem e direitos do cidadão, não são mais direitos do homem e sim apenas do cidadão, ou, pelo menos, são direitos do homem somente enquanto são direitos do cidadão deste ou daquele Estado particular. (BOBBIO, 2004, p.19)

Em 1948, com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, tem-se a terceira e última fase, conforme os estudos de Bobbio, quando a afirmação dos direitos é universal e positiva.

> Universal no sentido de que os destinatários dos princípios nela contidos não são mais apenas os cidadãos deste ou daquele Estado, mas todos os homens; positiva no sentido de que põe em movimento um processo em cujo final os direitos do homem deverão ser não mais apenas proclamados ou apenas idealmente reconhecidos, porém efetivamente protegidos até mesmo contra o próprio Estado que os tenha violado. (BOBBIO, 2004, p. 19)

Portanto, o documento foi construído a partir de uma universalidade abstrata dos direitos naturais, passa pelo particularismo do direito positivo e segue até a universalidade e positividade dos direitos. Daí sua importância para a garantia e fortalecimento dos direitos humanos. Para Bobbio, a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 nasce de um movimento dialético.

Como já enaltecido, um dos pontos trazidos pela Declaração de 1948 foi o fato de o documento, chancelado pelo Brasil, apontar explicitamente que todas as pessoas tinham o direito de receber informações por intermédio de diferentes meios. Por conseguinte, a censura "quebra" esse preceito. Os militares assumiram o comando do país após o golpe em 1964 e se mantiveram no poder por 21 anos. No período, a censura foi sempre uma espécie de política de Estado. Foi sempre um instrumento para cortar e até mesmo vetar mensagens consideradas "perigosas" à segurança nacional ou "contrárias" à famigerada moral ou aos famigerados bons costumes.

O cerceamento estava tão enraizado no governo que censura era um assunto de polícia. Isso porque os militares transformaram o Serviço de Censura de Diversões Públicas em Divisão de Censura de Diversões Públicas, empoderando o órgão, que ficava subordinado ao Departamento de Polícia Federal, que, por sua vez, estava abaixo do Ministério da Justiça.

> Criado ainda nos anos 1940 com o objetivo principal de lidar com questões de natureza moral, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) surgiu para substituir um órgão de perfil bastante autoritário, qual seja, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do Estado Novo. Enquanto o DIP conjugava a censura de diversões públicas com a censura da imprensa, o SCDP deveria atuar somente na primeira, pautado, sobretudo, pela justificativa de resguardar a moral e os bons costumes do povo brasileiro. (MARCELINO, 2011, p.28)

No início dos anos 1970, porém, o serviço virou divisão.

> Ainda durante o mandato de Alfredo Buzaid[11] no Ministério da Justiça, o Serviço de Censura de Diversões Públicas passou a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas[12], tornando-se um órgão de direção, coordenação e controle dentro da estrutura do Departamento de Polícia Federal. (MARCELINO, 2011, p.33)

Vale ressaltar que o regime militar não foi responsável por inventar a censura. Entretanto, para Napolitano (2014), os militares a ampliaram, como já visto anteriormente. A legislação básica era o Decreto 20.493/46, complementada pela Lei nº 5.536, de 1968, e pelo Decreto nº 1.077, de 1970, ambos com foco censório. Com essas reformas, o regime politizou ainda mais a censura, mesmo mantendo o discurso clássico de vigilância da moral e dos bons costumes. Além disso, o governo centralizou esse controle com a criação da Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal em 1972.

Apesar de o Decreto 20.493/46 ter sido a base dos pareceres elaborados pelos censores enquanto a DCDP esteve em funcionamento, os militares ampliaram o arcabouço jurídico relacionado à censura. A entrada em vigor de outras normas serviu para recrudescer ainda mais o controle da informação e não permitir que se escapasse nada considerado perigoso ou ofensivo pelo governo. Legislações que dificultavam o acesso das pessoas à informação vinda de meios como o cinema, por exemplo, e que desrespeitavam sobremaneira a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948.

---

[11] Em *Subversivos e Pornográficos – censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*, Douglas Attila Marcelino ressalta que já havia normas legislativas que abrigavam o controle sobre os livros durante o início do regime militar. Porém, durante o governo Médici, a censura prévia de publicações começou a ser estruturada. De acordo com o autor, a atuação do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, foi fundamental para que isso acontecesse, pois o jurista tinha uma preocupação com a defesa da moral e dos bons costumes. Jurista de postura autoritária, ardoroso defensor do AI-5, Buzaid promulgou, em 1970, o Decreto-lei nº 1.077, primeiro instrumento legislativo, após a implantação da ditadura, que possibilitou a efetivação da censura prévia de publicações que abordavam temas relacionados à moralidade e aos bons costumes. (MARCELINO, 2011, p.40)

[8] Durante todo o período de funcionamento, a DCDP passou por algumas mudanças e por uma grande rotatividade de diretores. Entre 1964 e 1988, a divisão teve 13 responsáveis, quais sejam: Edísio Gomes de Matos (1964), Pedro José Chediak (1964-1966), Antônio Romero Lago (1966-1967), general Fulgêncio Façanha (1967), coronel Aloísio Muhlethaler (1968-1969), Wilson Aguiar (1970), Geová Lemos Cavalcante (1971), Rogério Nunes (1972-1979), que permaneceu o maior período, Wilson de Queiroz Garcia (1979), José Vieira Madeira (1979-1981), Solange Hernandes (1981-1984), Coriolano Fagundes (1985-1986) e o diretor que fechou as portas da divisão, Raymundo Eustáquio de Mesquita (1987-1988). (MARTINS, 2009, p. 71)

Eis os três conceitos-chave deste trabalho apresentados e discutidos: homossexualidade, representação e censura. Eles se inter-relacionaram nesta pesquisa. São vocábulos que neste trabalho se retroalimentaram.

No art. 5º, inciso IX da Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 1988, está explícito que a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação é livre, independentemente de censura ou licença. Isso não quer dizer, porém, que tudo e todos estão liberados para se expressar da maneira como bem entenderem. A Carta Magna extinguiu a DCDP, porém formas diferenciadas de controle surgem. No Brasil, a censura apareceu séculos atrás, passou incólume – transformando-se, adaptando-se, recrudescendo – por diversos governos, por diversos momentos políticos, sejam os democráticos, sejam os autoritários, sejam os civis, sejam os militares. E ainda está aí, disfarçada, com uma capa que intenta em deixá-la parecer mais branda, espanando alguns dos resquícios militares.

Uma das práticas da censura durante o regime militar estava palpável no parecer que os funcionários da DCDP elaboravam. Era ali que esses trabalhadores estatais colocavam suas apreciações sobre os filmes aos quais assistiam. Era ali que suas opiniões e, por assim dizer, suas representações sobre determinados personagens estavam expostas. Ora, o objetivo dessa pesquisa foi descrever como os censores enxergavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nas produções cinematográficas nacionais, por isso, nada mais coerente do que discutir o que é representar/classificar. E foi isso que se fez também nesse primeiro capítulo. A representação possui um poder de substituir a realidade. Invariavelmente, é edificada por quem está em um lugar de fala superior, de autoridade. É estabelecida pelos dominantes com o objetivo de classificar parcelas pertencentes às minorias sociais.

Além de censura e representação, outro conceito-chave destacado na primeira parte da pesquisa foi homossexualidade. Dado o exposto, percebe-se que nas duas civilizações colocadas entre as mais importantes do mundo antigo – a grega e a romana – o amor por parceiros do mesmo sexo era considerado natural e até valorizado. Entretanto, houve mudanças ao longo do tempo. Discursos médicos, religiosos e de ódio começaram a representar essa forma de amar como inferior, errada, imoral em relação à heterossexualidade, tida como a correta, o padrão a ser seguido.

Portanto, depois de destacar a homossexualidade, a representação e a censura na primeira parte do trabalho, é chegada a hora de enfatizar os aspectos relacionados ao Estado brasileiro, como instituição protagonista na elaboração de ações para legitimar a censura e desenvolver o cinema, além de apontar como a produção cinematográfica se desenvolveu no país até o final da década de 1980, que é quando se encerra o recorte temporal deste trabalho.

CAPÍTULO 2

O CONTEXTO HISTÓRICO E A HISTÓRIA DO CINEMA NACIONAL

Após a discussão sobre homossexualidade, representação e censura, a abordagem desta pesquisa neste capítulo enfatizará o contexto no qual os censores, funcionários da DCDP, estavam inseridos, além de detalhar a trajetória do cinema brasileiro, uma história iniciada no final do século XIX, e que perdura até hoje, passando por cenários altamente repressores.

2.1 A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO E A TENTATIVA DE UMA ANÁLISE DAS "RELÍQUIAS" SEM OPINIÕES PRÉVIAS

Atualmente, nas instalações do Arquivo Nacional, seção Brasília, é possível acessar uma infinidade de documentos produzidos por um dos principais órgãos que funcionaram durante o regime militar, que se instalou com o golpe de 1964 e deixou o poder 21 anos depois. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) nasceu em 1972 e foi extinta em 1988, com a promulgação da Constituição Cidadã.

A DCDP tinha papel fundamental no trabalho censório que o governo realizava em relação às produções artísticas. Tudo em nome dos bons costumes. Tudo em nome da moral. Além de pugnar por uma sociedade conservadora, os militares também tentaram coibir mensagens consideradas "subversivas", que, para eles, ameaçavam a segurança nacional.

Uma das produções artísticas que precisava passar pelo crivo da DCDP e, por conseguinte, do Estado, era o cinema. Antes de avançar, por isso, é relevante abrir parênteses para se discutir o conceito de Estado. Para Weber, a definição de Estado não tem como ser elaborada sociologicamente a partir do conteúdo que essa associação política faz. Conforme o autor, só é possível alcançar uma definição de Estado moderno por intermédio de um meio específico, "que lhe é próprio, que é próprio a toda e qualquer associação política". (WEBER, 2015, p.62). Para Weber:

> O Estado aponta para aquela comunidade humana, que requisita para si (com sucesso), no interior de uma determinada região – esse elemento, a 'região', pertence ao seu traço característico -, o

> **monopólio da violência física legítima**. Pois o específico do presente é o fato de só se atribuir a todas as outras associações ou pessoas particulares o direito à violência, na medida em que o Estado as admite como estando do seu lado. (WEBER, 2015, p.62) (grifo do autor)

Para clarificar o que Weber detalhou em seus escritos, é possível lembrar de cenas, até certo ponto rotineiras, nas quais um policial utiliza a violência para dominar um cidadão que esteja cometendo um crime. No caso, a autoridade não está agindo como pessoa física, por conta própria, evitando um perigo qualquer, e, sim, atua em nome de algo maior, ao lado de algo maior – o Estado. Em vista disso, o policial se transforma na fonte do direito à violência, pois, na verdade, não é ele; é o Estado personificado, com farda, revólver e cassetete.

O Estado legitima o uso da força física por intermédio de suas instituições, e sua organização permeia também o uso de uma violência simbólica – oculta, por trás da manutenção do desejo de segurança. No caso dessa pesquisa, procura-se verificar o uso da força estatal nas orientações, na vigilância e na censura em um setor específico da sociedade brasileira – o cinema durante o período abarcado entre os anos de 1972 e 1988.

Ainda a partir das contribuições weberianas, o Estado implica uma relação de dominação de homens sobre homens sustentada por uma violência legítima. “Para que ele (o Estado) exista, os homens dominados precisam se submeter, portanto, à autoridade requisitada por aqueles homens respectivamente dominantes.”[13] (WEBER, 2015, p.63)

Na época abordada pela pesquisa, de acordo com as regras em vigor no Estado brasileiro, para que um filme obtivesse o certificado de exibição, era necessário passar pela análise da DCDP. Os censores, lotados nesse órgão, eram os responsáveis por analisar as produções cinematográficas e dar seus veredictos. Esses funcionários assistiam aos filmes e escreviam os pareceres sobre as obras. Apenas após essas análises, o produtor poderia receber o documento de autorização de exibição do filme. Ou seja, o criador deveria

[13] Weber (2015) aponta três fundamentos da legitimidade de um domínio. Em primeiro lugar, a autoridade do “eterno ontem”, do costume santificado por meio de uma validade imemorial e de um posicionamento consoante com o hábito com vistas à sua manutenção. Em segundo, a autoridade do dom pessoal extraordinário, da graça (carisma). Por último, surge o domínio graças à legitimidade, graças à crença na validade do estatuto legal e da competência material fundamentada pelas regras racionalmente criadas.

obedecer às normas para que, enfim, seu trabalho fosse mostrado nas telas. Está aí a relação entre dominantes e dominados que Weber chamou a atenção em seu conceito de Estado.

O parecer era uma espécie de relatório no qual o censor, ao assistir ao filme, deveria expor seu ponto de vista sobre o que estava sendo analisado. Dentre as análises feitas pelos censores, trata-se de documento relevante para compreender qual era a percepção que esses funcionários possuíam sobre a homossexualidade, compreendendo o que era ou não permitido dizer nos meios de comunicação, entre eles o cinema. Nesses pareceres, constavam as seguintes informações: nome da produção cinematográfica, sinopse, a opinião do censor em relação à qualidade da obra, sugestão de cortes, se fosse o caso, indicação se o filme deveria ser considerado "livre", faixa etária adequada àquela determinada obra ou, ainda, se esta deveria ser vetada.

Portanto, o parecer é a "relíquia" dessa pesquisa, sem o qual seria inviável tentar responder os questionamentos apresentados no trabalho.

> Os historiadores estudam as relíquias a fim de compreender o passado que elas representam. [...]. Devem começar recriando, ou talvez criando, esse passado a partir de relíquias que tiverem agora à sua disposição. [...]. Os historiadores estudam, pois, relíquias do passado. Valem-se delas para reconstruir objetos históricos ou, talvez devêssemos dizer, para construir esses objetos. (BEVIR, 2008, p.51)

Ao final dos pareceres, aparecia o nome do censor[14] responsável por sua elaboração. Portanto, esta pesquisa analisará, sim, documentos, papéis, textos, em uma palavra: narrativas, mas que foram construídas por homens e mulheres em uma determinada época, em um determinado contexto, em um presente. Para Bloch (2001), a História não é simplesmente e puerilmente a ciência do passado, é mais que isso: é a ciência dos homens, no tempo. "O tempo da história (...) é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade." (BLOCH, 2001, p.55)

Ao analisar os pareceres, não se pretende julgar este ou aquele censor, apesar de constar a assinatura desses funcionários no documento. Aliás, para Bloch, o verbo-chave para um estudo historiográfico não é "julgar" e, sim,

[14] Há pareceres com múltipla autoria. Isso acontecia porque um grupo de censores (geralmente, três) assistia ao filme e tinha a mesma opinião sobre a obra. Para agilizar o trabalho, os funcionários escreviam apenas um documento, e todos o assinavam.

“compreender”. Além disso, o intento é descrever como os censores classificavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes que tinham de analisar, sem se esquecer do contexto no qual estavam inseridos. A conjuntura, destarte, deve ser levada em conta.

> Nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo de seu momento. Isso é verdade para todas as etapas da evolução. Tanto daquela em que vivemos como das outras. O provérbio árabe disse antes de nós: ‘Os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais’. Por não ter meditado essa sabedoria oriental, o estudo do passado, às vezes, caiu em descrédito. (BLOCH, 2001, p. 60)

Para descrever como os censores representavam os personagens a partir dos pareceres, será preciso analisar, compreender esses documentos. Porém, essa compreensão só será bem-sucedida se o pesquisador deixar de lado preconceitos na hora em que tiver analisando essas “relíquias”. A tarefa não é das mais fáceis, mas o estudioso tem de se esforçar ao máximo para atingir dois intentos: o de compreender as narrativas às quais teve acesso; e abandonar opiniões prévias em relação aos censores e, por conseguinte, aos documentos que eles elaboravam enquanto funcionários da DCDP.

> A compreensão só alcança sua verdadeira possibilidade quando as opiniões prévias com as quais inicia não forem arbitrárias. Por isso, faz sentido que o intérprete não se dirija diretamente aos textos a partir da opinião prévia que lhe é própria, mas examine expressamente essas opiniões quanto à sua legitimação, ou seja, quanto à sua origem e validez. (GADAMER, 2003, p.356)

Gadamer, ainda, ressalta que

> Quando se ouve alguém ou quando se empreende uma leitura, não é necessário que se esqueçam de todas as opiniões prévias sobre seu conteúdo e de todas as opiniões próprias. O que se exige é simplesmente a abertura para a opinião do outro ou para a opinião do texto. [...]. Em princípio, quem quer compreender um texto deve estar disposto a deixar que este lhe diga alguma coisa. (GADAMER, 2003, p.358)

Outro ponto a destacar na análise desses pareceres é o momento no qual foram escritos. Isto é, em qual contexto esses documentos foram elaborados. Esse aspecto também deve ser levado em conta pelo pesquisador, pois a conjuntura influencia, sim, a maneira que o indivíduo age, apesar de não

a definir completamente. É o que Bevir aponta, quando discute o intencionalismo de um autor na hora de produzir um texto.

> O intencionalismo é compatível com a crença de que o contexto social influencia obrigatoriamente aquilo que as pessoas veem, aceitam e afirmam. Podemos, pois, repudiar o individualismo atomístico sem por isso negar a capacidade humana de agir criativamente num dado contexto social. O fato de um contexto social influenciar as crenças de alguém não significa que as determine. Os significados derivam de intenções influenciadas por contextos sociais, mas não são redutíveis a eles. (BEVIR, 2008, p.54)

Além disso, para Bevir, sentenças isoladas não possuem significado fixo. Seu conteúdo semântico varia de acordo com o contexto teórico onde são situadas. Portanto, é fundamental que se compreenda os pareceres inseridos em seus contextos. Ao fazer isso, o estudioso terá menos chance de incorrer em anacronismos, julgamentos e em outros erros que devem ser evitados na hora da construção do trabalho acadêmico, por exemplo.

Na década de 1960, diversos historiadores do pensamento político divulgaram suas ideias acerca da prática historiográfica. Entre esses pesquisadores estão Pocock e Skinner, que também destacaram a importância do contexto histórico original para se analisar textos. É certo que ambos discutiram as ideias relacionadas ao pensamento político. No entanto, é plausível levar as contribuições de Pocock e Skinner para o recorte temporal desta pesquisa (1972-1988) e, assim, analisar os pareceres elaborados sobre os filmes que traziam temática e/ou personagens homossexuais, relacionando-os ao contexto da época e, não, com os significados dos dias de hoje.

> Poderíamos resumir a posição epistemológica compartilhada por Pocock e Skinner como sendo aquela orientada pela máxima de que para se entender os textos de teoria política do passado é necessário que se leve a sério os significados que eles tinham em seu contexto histórico original. (JASMIN & FERES JÚNIOR, p.19)

Por isso, Skinner critica a interpretação histórica que impõe aos autores do passado (no caso dessa pesquisa, os censores da DCDP) problemas e linguagens que são exclusivos do presente do estudioso. Mas Skinner não apenas reprova esse tipo de interpretação, ele apresenta uma saída, dando

relevância à intenção do autor e tentando escapar das mitologias do presentismo.

> Segundo Skinner, a compreensão de um proferimento não corresponde apenas e estritamente ao reconhecimento do seu significado, mas também da intenção. Devemos perguntar, portanto, não somente pelo significado do enunciado propriamente dito, mas também pela força que se agrega ao significado desse enunciado e que revela o que o agente poderia estar fazendo ao (*doing in*) proferir aquele enunciado. (JASMIN & FERES JÚNIOR, p.16)

Porém, apesar de apontar uma importância para a intenção dos autores, Skinner ressalta que a captura desta é uma das atividades de quem pretende analisar textos entre os quais podem ser incluídos documentos, como pareceres sobre filmes.

Os estudos de La Capra também podem ser utilizados nesse objeto de pesquisa. Isso porque o historiador destaca, entre outros pontos, que o texto não é independente. Além disso, o leitor estabelece um "diálogo" com o passado por intermédio dos escritos, interpretando-os. La Capra, contudo, aponta que o passado tem "vozes" e estas devem ser respeitadas:

> [...] Especialmente quando elas resistem ou qualificam as interpretações que gostaríamos de assentar nelas. Um texto é uma rede de resistências, e um diálogo é de duas vias; um bom leitor é também um atento e paciente ouvinte. (LA CAPRA, p.64)

Trazendo esses apontamentos para o objeto dessa pesquisa, é necessário que, ao analisar os pareceres, haja um entendimento que esses documentos têm suas próprias vozes, que devem ser consideradas pelo pesquisador na hora da interpretação e que este se prontifique a ouvi-las, tendo a consciência de que esses textos, a despeito de serem sobre esta ou aquela produção cinematográfica, estão embebidos de diversas influências, mergulhados em um contexto ou até mesmo em subcontextos.

Desta forma, ao realizar um trabalho acadêmico, o pesquisador carece de fontes, que são representações pelas quais é possível alcançar um passado que não pode ser mais vivido. Apenas com essas "relíquias", termo utilizado por Bevir, o cientista humano estabelece seus trabalhos. Tendo documentos em mãos, por exemplo, o pesquisador precisa interpretá-los,

compreendê-los, jamais julgá-los. Nas palavras de Gadamer, é preciso ir até as fontes e evitar ao máximo os preconceitos em relação ao material disponível.

Nessa pesquisa, as "relíquias" serão os pareceres elaborados pelos censores, funcionários da DCDP, acerca dos filmes nacionais. Com a análise desses documentos, que estará no terceiro capítulo dessa pesquisa, pretende-se confirmar ou refutar a hipótese de que: com base nos personagens presentes nos filmes nacionais, os censores, ao elaborarem os pareceres, classificavam os homossexuais como pessoas imorais, desvirtuadas e doentes.

2.2 A REPRESSÃO SOBRE UM PAÍS: O PODER TRAJADO DE FARDA

No final de março de 1964, os militares brasileiros deram início à "Revolução". O objetivo era depor o presidente João Goulart. Com apoio de representantes civis da sociedade, o golpe foi bem-sucedido. Em 9 de abril, o governo militar editou o Ato Institucional nº 1[15]. A partir de então, iniciaram-se os expurgos. Apoiadores do governo janguista foram alvos do novo regime. Os comunistas também não passaram incólumes e foram perseguidos. Essa repressão recrudesceu sobremaneira com o passar dos anos, principalmente com a edição do Ato Institucional nº 5, no final de 1968, com a suspensão de direitos políticos, de garantias constitucionais e do *habeas corpus*.

Quando a década de 1970 começou, vivia-se no Brasil o período do governo do general Garrastazu Médici. A censura estava institucionalizada. A preocupação do governo com o que se passava nos cinemas era grande. A mensagem fílmica não poderia atentar contra a segurança nacional, a moral e os bons costumes. A tortura aos opositores do regime também era ferrenha.

A Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) criara a campanha *Exportar é o que importa*. Outros *slogans* apareceram. Entre eles, *Brasil, ame-o ou deixe-o* e *Ninguém segura este país*. Havia uma tentativa de

[15] Nos preâmbulos, o Ato Institucional nº 1 ressaltava que "o que havia acontecido era uma verdadeira revolução". Conforme o texto, "o AI, que foi editado pelos comandantes-em-chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da pátria". Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm>. Último acesso em: 12 de março de 2017.

positivação da imagem do território brasileiro nos idos de 1970. “A propaganda oficial prometia que até o ano 2000 o Brasil seria elevado à categoria de ‘Grande Potência Mundial’.” (HABERT, 1996, p.7).

Durante o governo de Médici, surgiu o Decreto-Lei nº 1.077/70. Um dos pontos presentes na norma que caracterizava o anterior exame por parte da Censura Federal era o de que caberia ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria contrária à moral e aos bons costumes, quaisquer que fossem os meios de comunicação.

Esse aspecto foi ressaltado no artigo 7º do decreto, quando se lê que essa proibição se aplicava às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão. Porém, para Marcelino (2006),

> [...] o Decreto-lei nº 1.077 realmente legalizava a censura prévia, mas de livros e revistas, e não de jornais impressos. Mais do que isso, não obstante o decreto-lei mencionado também se referisse ‘às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão’, inovação, de fato, residia na legalização da censura prévia de publicações tidas por ofensivas à moral e aos bons costumes, pois a censura de caráter prévio daqueles outros meios de comunicação (o rádio e a TV) já existia antes mesmo da sua promulgação. (MARCELINO, 2006, p.41)

Durante o governo Médici, ainda vigorava o AI-5, uma herança do governo Costa e Silva. Villa (2014) destacou que Médici, em 27 de fevereiro de 1970, afirmou que era precipitado falar em revogação do AI-5 e que sua edição havia sido tardia. Para o então presidente da República, conforme o historiador, não se poderia falar com propriedade em retorno à democracia plena.

A oposição era constantemente ameaçada pelo AI-5; grupos esquerdistas de luta armada continuavam isolados da sociedade e perseguidos pelo regime com prisões, torturas e desaparecimentos; a imprensa, os artistas e os intelectuais tinham de submeter suas produções à DCDP, que, vale lembrar, era subordinada ao Departamento de Polícia Federal, que, por sua vez, estava abaixo do Ministério da Justiça. Resumindo: censura, no Brasil, já foi caso de polícia. “A arbitrariedade da censura chegou ao ponto de proibir um livro de

gravuras de Pablo Picasso por considerá-lo imoral. A censura não escolhia alvo." (VILLA, 2014, p. 199). [16]

Villa traz alguns números interessantes sobre o governo Médici. Nesse período, o Congresso Nacional não fora fechado, fato que não aconteceu nos governos Castelo Branco ou Costa e Silva.

> O número de cassações, que tinha atingido 314 mandatos eletivos somente entre dezembro de 1968 e outubro de 1969, caiu para 28 até o final de 1973. Mas o AI-5 foi usado por Médici 579 vezes, para a punição de servidores públicos (145), militares (142), policiais (102), funcionários do Judiciário e do Ministério Público (28), professores (34), entre outros. (VILLA, 2014, p. 209)

Além disso, conforme Napolitano,

> A repressão aos grupos de oposição entre 1969 e 1974 não poupou ninguém. Um dado indicativo da composição social da guerrilha e da repressão é a formação escolar. Dos 17.420 processados pela justiça militar que compõem a base do arquivo do Projeto 'Brasil Nunca Mais', 58% tinham formação superior, completa ou incompleta, e 16% tinham ensino secundário. No geral, calcula-se que metade dos presos e processados era formada por estudantes universitários. A maior parte dos membros de organização armada tinha até 35 anos. (NAPOLITANO, 2014, p. 127)

Atos institucionais, Decreto-lei 1.077/70, que redundavam em perseguições, monitoramento, controle. Havia, portanto, um arcabouço jurídico que fazia parte do contexto edificado pelo regime militar. Um período no qual a preocupação com as mensagens divulgadas pelas diversões públicas se fazia presente. Coibir o que atentasse contra a moral e os bons costumes institucionalizados na época e o que atentasse contra a manutenção do regime era uma função do aparelho censório estatal. Porém, para cortar e até mesmo proibir a exibição de determinados filmes, o Estado se utilizou de um regramento editado na década de 1940. É necessário que se verse sobre esse normativo.

[16] Atualmente, não existe mais a DCDP e, sim, a Coordenação de Classificação Indicativa, subordinada ao Departamento de Políticas de Justiça, que está abaixo da Secretaria Nacional de Justiça e Cidadania, órgãos do Ministério da Justiça e Segurança Pública. A classificação indicativa é uma informação prestada à sociedade sobre a faixa etária para a qual obras audiovisuais não são recomendadas. São classificados produtos para televisão, mercado de cinema e vídeo, jogos eletrônicos, aplicativos e jogos de interpretação (RPG). Como se percebe, os nomes dos setores mudaram, no entanto, ainda existe o monitoramento por parte do Estado e sua estrutura organizacional de governo.

2.2.1 O DECRETO 20.493/46: A BASE LEGAL DOS CENSORES

Na década de 1970, o governo alardeava o "milagre econômico"[17], tentando arrastar para debaixo do tapete as desigualdades sociais e a questão da reforma agrária[18], por exemplo, que até hoje são equações sem resultado no Brasil. Politicamente para a ditadura, que necessitava do apoio popular para se perpetuar no poder, era mais vantajoso enaltecer o tricampeonato mundial da seleção brasileira de futebol conquistado no México. Utilizar a conquista em solo mexicano para valorizar a dita "Revolução" foi uma jogada que o general Médici pôs em campo.

> O país assistiu à Copa e às comemorações ao som da marchinha 'Pra frente Brasil', de Miguel Gustavo, que, dez anos antes, tinha composto para a campanha de João Goulart à vice-presidência da República o jingle 'Vamos jangar'. (VILLA, 2014, p. 176)

Ao usar o esporte – nesse caso, o futebol, reconhecidamente uma paixão de parte dos brasileiros – para fortalecer as ações do governo, o presidente Médici associou a conquista da Taça Jules Rimet ao regime militar. O discurso destacou que a seleção brasileira enfrentou e venceu adversários do mais alto valor para conquistar o tricampeonato mundial. Para ele, nenhuma alegria era maior do que a de ver a felicidade do povo brasileiro. Médici acreditava que a "Revolução de 1964" não se teria deflagrado se houvessem funcionado os processos constitucionais para destituir o governo que deliberadamente estava pretendendo bolchevizar o país.

> Na vitória esportiva, a prevalência de princípios que nos devemos armar para a própria luta em favor do desenvolvimento nacional. E desse ciclo a nossa conquista, a vitória da unidade e da conquista de esforços. A vitória da inteligência e da bravura, da confiança e da humildade, da constância e serenidade dos capacitados, da técnica, do preparo físico e da categoria. (MÉDICI, 1971, p.83)

[17] Em 1970, ano em que o Brasil sagrou-se tricampeão mundial, o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu 10,4%. Em 1971, esse número alcançou 11,3%.

[18] No filme *O país de São Saruê* (1971), Vladimir Carvalho, documentarista paraibano, mostra a saga do povoamento do sertão nordestino nos anos de 1960, perpassando pela luta das famílias contra a crueldade da falta de chuva, o jugo do latifúndio, a servidão e a fome no município de Sousa, localizado a 430km de João Pessoa. O filme esteve interditado por quase uma década, pois mostrava um Brasil não tão desenvolvido como o regime militar propagandeava para a sociedade.

Entretanto, para Ventura (2000), o que havia era um perigoso “vazio cultural”, que, na época, galopava pelo país e que impedia que o decantado crescimento econômico fosse equivalente ao desenvolvimento das produções artísticas. Para o autor, o produto interno bruto nacional se avolumava, o que não acontecia com o produto interno cultural. Em julho de 1971, Ventura apontou que dois fatores seriam os causadores do que ele classificou como “recessão criadora” ou “fossa cultural”: o Ato Institucional nº 5 e a censura.

Esse segundo aspecto – a censura – tinha como base o Decreto 20.493/46. A norma, estabelecida durante o governo interino do presidente José Linhares, foi o alicerce da DCDP na hora de analisar as produções cinematográficas. Conforme Berg, essa legislação forneceu as bases para a censura de todo o período entre 1964 e 1984, recorte temporal no qual a autora concentrou seus estudos. “Seguido à risca, o decreto jamais foi abandonado, substituído ou modificado: a censura é que foi sendo adequada segundo a necessidade do momento por outros decretos.” (BERG, 2002, p.89)

O decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, aprovou o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. O capítulo II era destinado à censura prévia. Ao SCDP competia censurar previamente e autorizar as projeções cinematográficas, as peças teatrais, as novelas, as exibições de televisão, entre outras diversões públicas. O capítulo III era específico para o cinema. Nenhum filme poderia ser exibido ao público sem censura prévia e sem certificado de aprovação fornecido pelo SCDP, mas ficavam isentas as obras produzidas pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo do Ministério da Educação e Saúde e demais órgãos oficiais. Esse certificado autorizava a exibição do filme em todo o território nacional. O filme censurado há mais de cinco anos ficava sujeito à outra apreciação por parte do órgão governamental.

No boletim de censura, era também declarado se o filme examinado deveria ser classificado como “educativo”, “recomendado para crianças”, “recomendado para a juventude”, ou tratando-se de filme nacional, de “boa qualidade” e “livre para exportação”. Poderia também ser excluída da autorização para exibir um filme determinada região do território nacional, onde, por circunstância ou condições locais, essa exibição pudesse ser contrária ao interesse público. Além disso, se o SCDP considerasse que o filme contivesse

vistas desprimorosas para o país, estivesse mal fotografado, não recomendasse a arte nacional no estrangeiro ou ainda exibisse áreas que interessassem à defesa e à segurança nacional, a licença para projeção não seria concedida.

Os pilares do Decreto 20.493/46 que orientavam a Censura Federal estavam no artigo 41:

> Seria negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a) contivesse qualquer ofensa ao decoro público; b) contivesse cenas de ferocidade ou fosse capaz de gerir a prática de crimes; c) divulgasse ou induzisse aos maus costumes; d) fosse capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes; e) pudesse prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) fosse ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferisse, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional; e h) induzisse ao desprestígio das forças armadas. (BRASIL, Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946)

Berg chama a atenção para a importância do Decreto 20.493/46 para a censura durante o regime militar.

> Todo e qualquer trabalho que se destinasse ao público foi, durante todo o período militar, censurado, tendo como 'pano de fundo' esses oito itens. O decreto estabelecia a censura prévia, organizada de maneira extremamente centralizada e dependente do Departamento de Polícia Federal. (BERG, 2002, p.89)

Um dos filmes que teve o parecer com a recomendação pela não liberação a partir do artigo 41 do Decreto 20.493/46 foi *Os machões* (1972)[19], de Reginaldo Faria. O documento, de 4 de maio de 1972, assinado pela censora Gláucia de Lima Baena Soares, destacou que o tema abordado no filme "não deveria ser ventilado, principalmente em filme nacional".

O Decreto 20.493/46 era composto de 136 artigos, subdivididos em 13 capítulos.

> A legislação perfilava condutas e dispunha sobre o funcionamento interno do SCDP, a censura prévia, o cinema, o teatro e as diversões públicas, a radiofonia, os programas, as empresas, os artistas, o trabalho de menores, o direito autoral, a fiscalização, as infrações e as penalidades. Foi esse decreto que justificou a maioria dos pareceres dos censores, tanto para autorizar como para vetar, até 1988. Enorme

[19] Sinopse: Três amigos elaboram esquemas para ganhar dinheiro e conquistar mulheres facilmente, mas, invariavelmente, não obtêm sucesso. Até que um dia, tornam-se cabeleireiros *gays* para terem acesso às mulheres ricas e carentes. Direção: Reginaldo Faria. Elenco principal: Reginaldo Faria, Erasmo Carlos, Flávio Migliaccio. Distribuição: Ipanema Filmes. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-241627/>. Último acesso em: 30 de outubro de 2017.

> e tentacular, era capaz de dar conta de cada diferente veto. (KUSHNIR, 2004, p.101)

O Estado brasileiro atribuía demasiada importância ao controle das informações/mensagens que eram veiculadas pelas produções artísticas, entre elas, o cinema. A censura era, literalmente, assunto de polícia. Havia a legislação básica – o Decreto 20.493/46 – que servia de base para classificar, cortar e, em alguns casos, até interditar determinadas obras cinematográficas, principalmente aquelas que iam de encontro à segurança nacional, à moral e ao conceito de família vigente durante as décadas de 1970 e 1980, que correspondem ao recorte temporal dessa pesquisa. Além desse decreto, as autoridades foram inserindo outras legislações no arcabouço jurídico censório. Um exemplo disso foi a entrada em vigor do Decreto 1.077/70.

O contexto no qual os censores[20] estavam inseridos possuía determinadas peculiaridades: os censores eram funcionários da DCDP, que era um órgão subordinado ao Departamento de Polícia Federal, que, por sua vez, estava abaixo do Ministério da Justiça; havia uma norma abrangente que controlava trabalhos artísticos; e o momento era de exaltação dos chamados bons costumes e de preocupação exacerbada com a segurança nacional e a suposta ameaça comunista. Os censores, portanto, deveriam escrever seus pareceres insertos nessa conjuntura, e esta influenciava suas análises dos filmes com temática/personagem homossexual, por exemplo.

2.2.2 A CENSURA MORAL COMO ATO POLÍTICO E O “CALDO SOCIAL” NO QUAL OS CENSORES SE INSERIAM

Com essa atenção voltada à moral, baseando-se em um contexto conservador, e à segurança nacional, a DCDP procurava abarcar os aspectos relacionados aos bons costumes e aos políticos, quando coibia mensagens consideradas subversivas, principalmente as de cunho comunista. Para Motta

[20] Conforme Simões (1999), em 1969 havia cerca de trinta censores. Ao final do governo Sarney, somavam 240 em todo o país, sendo 150 em Brasília. De 1964 em diante, foram abertas vagas, que atraíram jornalistas, esposas de diplomatas, professores, advogados, policiais e burocratas em geral. O autor ressalta que o fato de integrar o organograma da Polícia Federal dava poder e prestígio ao censor. A partir da metade da década de 1970, houve concursos públicos para o ingresso de censores na DCDP.

(2002), a base da atuação anticomunista estaria centrada numa atitude de recusa militante ao projeto comunista. Comunismo, conforme o autor, entendido como a síntese marxista-leninista originadora do bolchevismo e do modelo soviético. Motta cita três fases de anticomunismo agudo: primeira, o período entre 1935-1937; depois, o início da Guerra Fria, principalmente nos anos de 1946 a 1950; e por fim, a crise de 1964, que levou ao golpe militar.

> Desta forma, o temor ao comunismo foi o 'cimento' da mobilização anti-Goulart, o elemento que propiciou a unificação de setores heterogêneos numa frente favorável à derrubada do presidente. O objetivo principal não era dar um golpe, mas combater os comunistas. O recurso à solução autoritária era um meio para eliminar a 'ameaça comunista' e não um fim. (MOTTA, 2002, p.276)

Portanto, a DCDP e os censores para a qual trabalhavam possuíam uma dupla preocupação: os bons costumes e as mensagens subversivas que poderiam enfraquecer a segurança nacional. Porém, para Soares,

> A Divisão de Censura, contrariamente ao mito, não era uma entidade política: os órgãos de segurança agiam através dela, mas ela não exercia atividades de censura política diretamente. Esta separação entre a censura política e a censura moral, no âmbito dos costumes e diversões, era de se esperar, considerando a natureza tão diversa destas duas áreas de atividade humana. (SOARES, 1988, p.11)

Nesta pesquisa, entender-se-á que, apesar de o trabalho da DCDP ter priorizado mais os assuntos comportamentais, a censura será vista como um procedimento político, percepção que vai ao encontro das análises realizadas por Kushnir (2004). A autora pontua que, utilizando o discurso de proteção da moral, dos bons costumes e da nação, toda censura é política.

Martins tem o mesmo entendimento.

> A censura, mesmo moral, é, em si, um ato político. Entrementes, quando aqui (na sua tese) é diferenciada a censura moral da censura política procura-se estabelecer uma distinção dos motivos pelos quais os filmes eram censurados. Quando o filme era censurado por mostrar cenas que pudessem supostamente degradar a moral cristã da sociedade brasileira, podemos classificá-la como censura moral. Esse tipo de censura foi apoiado durante muitos anos por setores da sociedade, como, por exemplo, na década de 1920, pela Liga pela Moralidade ou, durante o regime militar, através de cartas de parcelas da população exigindo vetos a produções artísticas. (MARTINS, 2009, p.76)

Para Fico,

> Além de a censura moral ser um ato político, a DCDP coibia explicitamente menções políticas críticas nas diversões públicas, o que discrepa da afirmativa de Soares. Em 1972, por exemplo, analisando o filme Os Inconfidentes[21], de Joaquim Pedro de Andrade, um parecer da DCDP dizia que "a Censura do DPF (Departamento de Polícia Federal) tem em vista (...) escoimar, e mesmo interditar, as referências negativas ideológicas ao atual regime do país". (FICO, 2004, p.91)

Nesse filme, por exemplo, havia uma preocupação por parte do governo em relação aos aspectos políticos abordados. Conforme relatório produzido pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), em 10 de julho de 1972, o órgão chamou a atenção para o fato de que dois pareceres sobre o filme haviam destacado um diálogo no qual fora pronunciada a seguinte frase: "Precisamos tomar cuidado para que o poder não caia na mão desses militares".

> Devido a essa frase, numa perfeita compreensão de sua função, a Censura do DPF [...] achou conveniente, antes de decidir sobre o filme, solicitar a presença de um professor de História [...] que afirmou que a película retratava fielmente aspectos da Inconfidência Mineira. (BRASIL, Relatório, de 10 de julho de 1972, p.2)

O SNI concluiu que a frase foi inserida em uma cena movimentada e não poderia ser interpretada como uma referência à situação do país na década de 1970. Por isso, a DPF expediu o certificado liberatório para a obra com impropriedade para menores de 10 anos. Portanto, com esse exemplo, pode-se perceber que a DCDP se preocupava com os aspectos morais e políticos das diversas produções artísticas, entre elas, o cinema.

Muito se fala que a censura instigou a imaginação dos produtores artísticos. Dizem que sem o cerceamento jamais seria possível produzir tanta obra. Mas o certo é que o regime prejudicou muitos trabalhos, ora proibindo, ora retalhando um filme, por exemplo. O filme *O país de São Saruê* é um exemplo disso.

[21] Sinopse: Diferentes setores da sociedade conspiram para libertar o Brasil dos portugueses no século XVIII. Tiradentes (José Wilker) é preso e assume todos os seus atos. Então, é condenado à morte e se torna um mártir da Inconfidência Mineira. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Elenco principal: Nelson Dantas, José Wilker, Luiz Linhares. Distribuição: Embrafilme. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-4402/>. Último acesso em: 30 de outubro de 2017.

Entretanto, apesar desse prejuízo às produções nacionais, notadamente, parcelas da sociedade civil defenderam a censura e cobraram mais rigidez por parte da DCDP. Pessoas comuns, em algumas situações, se manifestaram para preservar a decantada moral e os decantados bons costumes. Portanto, trata-se de um mito apontar que toda a sociedade brasileira via a censura com maus olhos. Pelo contrário. Cartas encontradas no Arquivo Nacional comprovam que o "caldo social" no qual os censores estavam mergulhados era conservador, e a DCDP era o órgão competente para a manutenção de um conservadorismo característico do contexto da época.

> Os censores eram, portanto, a expressão de uma parcela da comunidade que os queria, e possuíam uma formação cultural semelhante à de muitos outros brasileiros. Nesse sentido, o governo que os empregava definia as exigências relativas ao seu perfil. Nem sempre as demandas do Estado quanto ao trabalho por eles executado confluíam com as de outros estratos dessa mesma sociedade. No âmago desse desencontro, a imagem do censor incapaz fortaleceu-se ante o absurdo, para quem preza a liberdade de expressão, das ordens que cumpriam. (KUSHNIR, 2004, p. 23)

Para a autora, os censores foram sempre executores de medidas, nunca os seus formuladores. Eram verdadeiros cães de guarda, nas palavras dela, durante a vigência da censura prévia. Kushnir ressalta que os funcionários ligavam para as redações dos jornais de todo o país para instruir o coibido. "Iniciavam afirmando: 'De ordem superior, fica proibido...'". (KUSHNIR, 2004, p.23)

Fico cita uma carta que exemplifica a preocupação de uma cidadã com programas de TV mais liberais. A autora dizia que estava representando um grupo.

> 'Prezada censura e amigos' foi a fórmula encontrada por uma 'senhora doente' para dirigir-se à DCDP. Ela, que não trabalhava, encontrara tempo para atender o pedido de 'umas 50 mães de família' de encaminhar solicitação para que fossem censurados os programas de TV que contivessem 'bandalheira, falta de moral e falta de respeito'. (FICO, 2002, p.269)

Fico ressaltou, em seu trabalho, que

> [...] Boa parte das cartas encaminhadas à DCDP era motivada por reações ao que a TV exibia: filmes violentos, menção a drogas, novelas que agrediam a moral e os bons costumes. Uma das reclamações

> constantes dizia respeito a todo tipo de 'categoria' pretensamente desrespeitada pelos programas, pedidos de censura que eram motivados por preocupações particularistas: enfermeiras retratadas como prostitutas, gaúchos atacados por supostas ofensas morais, professores de educação física descritos como simples cultivadores da boa aparência, portugueses eternamente descontentes com piadas contadas por humoristas brasileiros, policiais representados como corruptos, bem como várias cartas pedindo censura para maus tratos sofridos por animais, fossem cães, gatos, cavalos ou sapos. (FICO, 2002, p.272)

Os personagens homossexuais que eram exibidos nos programas também preocupavam alguns cidadãos que enviavam correspondências à DCDP. Isso pode ser deduzido a partir de uma carta de 24 de agosto de 1982 endereçada à Solange Hernandes, diretora do órgão. Nela, o remetente se dizia preocupado com o filho de quatro anos, com outras crianças, com o futuro do Brasil. Dizia que era dever dos governantes e de todos os cidadãos preservar os bons costumes nacionais e que, por isso, encaminhava a carta à DCDP.

Na correspondência, o autor escreveu que o "homossexualismo"[22], tratado como doença na carta, existiu e sempre existirá, mas não era por isso que se devia incentivar ou permitir que os outros fizessem. Conforme ele, tal incentivo, entretanto, vinha ocorrendo de maneira escandalosa no quadro do *Capitão Gay*, apresentado no programa *Viva o Gordo*, que ia ao ar todas as segundas-feiras pela Rede Globo de Televisão, na década de 1980. O cidadão ressaltou que nada teria a se opor se o programa fosse assistido única e exclusivamente por adultos. Entretanto, para ele, era quase impossível aos pais proibirem seus filhos, crianças ainda em formação, de assistirem ao programa, apesar de o mesmo ser exibido fora do horário livre.

O remetente escreveu que o *Capitão Gay*, devido à sua roupagem vistosa, influenciava as crianças que o tomavam como herói, a exemplo de tantos outros de desenhos e filmes levados ao ar pela televisão. Para o autor da carta, a diferença era que entre o *Capitão Gay* e os outros heróis como *Super-Homem* e *Homem-Aranha* era que estes últimos apresentavam-se como protótipo do homem másculo. Ele concluiu pedindo maior rigor à Solange Hernandes sobre o assunto.

[22] Vale lembrar que já em 1974, ou seja, oito anos antes da carta em questão, o homossexualismo havia deixado a lista de doenças mentais pela Associação Americana de Psiquiatria, recebendo nova nomenclatura: homossexualidade.

As pornochanchadas também incomodavam a parcela mais conservadora da sociedade. Um cidadão de Piracicaba (SP) escreveu ao então presidente Ernesto Geisel em 18 de janeiro de 1977. Para o remetente, não era justo que um grupo ganhasse dinheiro dizendo que fazia cinema nacional, porém, produzindo pornochanchadas que agrediam a sociedade, corrompiam os jovens e aviltavam a mulher brasileira. Conforme o autor da carta, isso acontecia devido à tolerância da Censura Federal.

Para Avellar (1986), a censura apreciava a pornochanchada, que, de um certo modo, servia de justificativa para o trabalho de vigiar, cortar, proibir, esconder e calar. De acordo com o autor, o autoritarismo do poder e a pornochanchada eram pontos opostos. O primeiro se apresentava com bons modos; o segundo dispensava a polidez, ia direto à grosseria.

Conforme o autor, a censura reagia porque a chanchada pornô funcionava na tela como uma relativa democratização do poder. No cinema, durante a projeção, o espectador, uma pessoa qualquer, podia se sentir tão arbitrário e sem critérios quanto um censor.

> As pornochanchadas eram mal feitas e jogavam com a má qualidade como uma atração para conquistar o público. O mau acabamento era um modo de se vingar da propaganda oficial que cantava um superpaís com técnica moderna, mar de 200 milhas, estrada transamazônica, a maior hidroelétrica do mundo, o maior futebol do mundo, ponte Rio-Niterói e outras coisas assim, igualmente gigantescas e refinadas, e longe, muito longe do mundo do consumidor da pornochanchada. Os filmes são mal feitos, solução intencional, resultado da falta de dinheiro, resultado da falta de criatividade. (AVELLAR, 1986, p.133)

Martins (2009) destaca que a censura do cinema possuiu um caráter diferenciado em relação às demais censuras de diversões públicas. Em primeiro lugar, havia a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme). Martins pontua que embora outras manifestações artístico-culturais contassem eventualmente com verbas e prêmios fornecidos pelo Estado, como o teatro, apenas o cinema teve uma empresa financiadora.

O decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, autorizou a criação da *Embrafilme*, que tinha por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o Instituto Nacional de Cinema (INC), podendo

exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. A instituição tinha personalidade jurídica de direito privado e era vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. Era dirigida por uma diretoria composta de três membros, sendo um o diretor-geral, que era nomeado pelo presidente da República, com mandato de quatro anos, podendo ser reconduzido. Ortiz (2014) lembra que, na década de 1950, a média anual de produção de filmes no Brasil alcançava pouco mais de 30 filmes.

> Com a criação do Instituto Nacional do Cinema e, posteriormente, da Embrafilme, a produção cinematográfica toma outro fôlego. Em 1975 são produzidos 89 filmes, número que sobe para 103 em 1980. (ORTIZ, 2014, p. 119)

Porém, Ventura (2000) pontuou que

> Por outro lado, o Estado, em última instância promotor e beneficiário desse processo, esbarra em suas próprias contradições. Tenta oficializar e amparar a cultura por meio dos institutos (INC, Embrafilme, Comissões de Teatro etc.), mas não consegue impedir o estreitamento cada vez mais rigoroso da censura. (VENTURA, 2000, p.49)

Como destacado pelos autores, havia o Instituto Nacional do Cinema (INC), criado pelo Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. A autarquia federal tinha o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior. Entre as atribuições do INC estavam: formular e executar a política governamental relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior; selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões; regular a produção, distribuição e a exibição de filmes nacionais, fixando preços de locação, prazos de pagamento e condições; e conceder financiamento e prêmios a filmes nacionais, de acordo com normas elaboradas pelo Conselho Deliberativo e aprovadas pelo Ministro da Educação e Cultura. O INC era uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério da Educação e Cultura.

Ventura aponta como contradição a criação da Embrafilme e do INC, visto que esses órgãos eram promotores da produção cinematográfica, que o regime militar censurava, classificando, cortando e até proibindo determinadas obras. No entanto, vale discutir que o surgimento dessas entidades poderia significar uma intencionalidade – e não uma contradição – do governo em tentar passar para a sociedade que as autoridades no poder trabalhavam para a promoção do cinema e não contra essa expressão artística. É interessante lembrar que em 1965 foi instituído o bipartidarismo: Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O primeiro partido era da situação; o segundo, da oposição. Uma oposição que, invariavelmente, não tinha poder de decisão no Congresso Nacional, mas estava lá, e era essa imagem que o regime militar pretendia passar para a sociedade: a de que permitia oposicionistas enquanto esteve no poder.

A outra peculiaridade do campo cinematográfico, conforme Martins (2009), dizia respeito às diferentes formas de censura aos filmes. Ele ressalta que se, no caso da música e das peças teatrais havia a liberação com cortes ou o veto total, no caso do cinema havia uma série de especificidades. Entre as especificidades estava o fato de a DCDP censurar filmes nacionais, estrangeiros, cartazes de filmes, bem como os *trailers* que seriam exibidos antes das películas. Além disso, o órgão fazia também a censura dos curtas-metragens, tipo de produção que foi inclusive incentivada pelo próprio regime militar.

A DCDP funcionou como se fosse um filtro. Ou seja, as informações consideradas perigosas, desinteressantes, subversivas, imorais e contrárias aos bons costumes não poderiam chegar ao grande público. O poder constituído precisava ser mantido e determinadas ações eram feitas para que esse objetivo fosse alcançado.

Para Berg,

> Tanto a censura quanto a propaganda são elementos constantemente usados quando se trata de construir uma imagem acerca do poder, que o legitime e dê sustentação popular para sua permanência, sobretudo quando se trata de um regime autoritário, que serve às elites e que muito pouco oferece ao restante da sociedade em termos de liberdade e qualidade de vida. A censura, no Brasil, foi utilizada nas diversas etapas do processo histórico a serviço dos interesses e da ideologia dominante em cada período. (BERG, 2002, p.77)

Para corroborar isso, basta chamar atenção para o DIP, criado em 1939 durante o governo Vargas, para difundir o Estado Novo. Cabia-lhe, entre outras competências, fazer censura ao cinema. Era uma estrutura que permitia ao governo um monitoramento das produções culturais brasileiras.

2.2.3 CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA: O ÓRGÃO SÍMBOLO DO AFROUXAMENTO

De acordo com Simões (1999), quando o então senador Petrônio Portela[23] foi designado para assumir o Ministério da Justiça, em 1979, tentou transferir a Censura Federal para o Ministério da Educação, mas não obteve sucesso. Outra medida de Portela foi desenterrar a Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968[24], para que, enfim, o Conselho Superior de Censura[25] funcionasse. A efetivação desse órgão foi importante para a produção cultural, pois

> (...) nos primeiros meses de atividade tirou das prateleiras da Divisão cerca de cem filmes, peças, músicas e livros que haviam sido proibidos. (Senador Petrônio Portela) Aposentou a censura prévia e por fim estabeleceu um clima de maior diálogo entre o órgão e o público ao escolher como novo diretor José Vieira Madeira, cuja posse sinalizou o clima de descontração. (SIMÕES, 1999, p.221)

[23] Nas negociações para montar seu ministério, o presidente Figueiredo escolheu Petrônio Portela, que era um político da situação, mas de um viés liberal, com capacidade para continuar o projeto de distensão iniciado no governo Geisel. (ALBIN, 2002, p. 3)

[24] A Lei nº 5.536 estabelecia que o CSC deveria funcionar 60 dias após sua publicação, concedendo ao ministro da Justiça igual prazo para que se submetesse ao presidente da República a sua regulamentação assim como a consolidação de todas as normas legais referentes à censura de espetáculos de diversões públicas. Entretanto, não era interessante para o poder constituído a efetivação de um órgão recursal, que afrouxaria o controle das produções artísticas, no final da década de 1960. Resultado: a efetivação do CSC só aconteceu mais de uma década depois, com o Decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979.

[25] A formação original do CSC era a seguinte: Daniel da Silva Rocha (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Sbat); Pompeu de Souza Brasil (Associação Brasileira de Imprensa - ABI); João Emílio Falcão (Associação Brasileira dos Produtores Cinematográficos); Geraldo Sobral Rocha (Associação Brasileira de Cineastas); Ricardo Cravo Albin (Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert); Octaviano Nogueira (Ministério da Justiça e presidente do CSC); Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos (Ministério das Comunicações); Arabella Rotta Chiarelli (Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor); Orlando de Miranda Carvalho (Serviço Nacional do Teatro, do MEC); Alcino Teixeira de Melo (Embrafilme, do MEC); Guy de Castro Brandão (Itamaraty); Lafayette de Azevedo Pondé (Conselho Federal de Educação); e Adonias Filho (Conselho Federal de Cultura).

Para Albin (2002), o CSC foi um exemplo típico de peça de transição de um Estado de exceção para um Estado menos conservador. O interessado provocava o órgão e este possuía a competência de rever as decisões da DCDP. Cabia ao CSC, ainda, estabelecer critérios para orientar o exercício da censura, desde que o ministro da Justiça acatasse.

Sobre a Lei 5.536, Albin escreveu:

> A contradição essencial da lei saltava aos olhos à simples leitura de seus dois artigos iniciais; enquanto o primeiro dizia que a censura seria apenas classificatória (portanto, não proibitória), por nível de idade do público admissível ao espetáculo, o artigo imediato sentenciava que "não se aplica o disposto no artigo anterior" a obras consideradas contrárias à 'segurança nacional' etc. etc. O que, em bom português, significava: a censura era apenas classificatória (nunca interditória) desde que não se tratasse de assunto político; porque, nesse caso, cabia-lhe, além de classificar, proibir. (ALBIN, 2002, p.7)

Para Albin,

> O Conselho Superior de Censura era um órgão de recursos das partes censuradas, das decisões tomadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Funcionava, na visão de Petrônio Portela, como uma instituição de colegiado instituído pelo ministro da Justiça para dirimir, amenizar, tornar mais digerível a brutalidade do órgão onde a censura era exercitada, a famigerada DCDP. (ALBIN, 2002, p.9)

O ex-conselheiro lembra que os prazos do CSC eram bem razoáveis. O interessado tinha quinze dias para recorrer a partir da data que o Diário Oficial da União publicasse o embargo censório à sua obra. O recurso era analisado e deliberado no prazo máximo de 30 dias. Se a decisão do CSC não fosse unânime, o interessado ainda poderia recorrer ao ministro da Justiça, que tinha mais trinta dias para tomar uma decisão.

> Durante as reuniões e os debates no plenário do conselho, ao longo de quase toda a década de 80, nós todos que dele participávamos pudemos comprovar que tais cuidados de aperfeiçoamento cultural-intelectual de pouco tinham valido para os técnicos de censura. Seus pareceres eram indigentes. E por isso acabariam também sendo rejeitados pelo plenário numa proporção alarmante de 80%. (ALBIN, 2002, p.25)

Os integrantes do CSC e respectivos suplentes tinham mandato de três anos, podendo ser reconduzidos, a critério do ministro da Justiça. O CSC reunia-se ordinariamente uma vez por mês e, extraordinariamente, mediante convocação do presidente ou de um terço de seus membros, com a indicação

da relevância da matéria a ser incluída na ordem do dia. As sessões do conselho somente eram realizadas se estivesse presente a maioria de seus membros, mas as decisões poderiam ser tomadas pela maioria dos presentes.

Pouco tempo depois de o CSC ter sido efetivado, a DCDP teve um retrocesso em relação ao afrouxamento do controle das produções cinematográficas. Foi o período (1981-1984) em que Solange Hernandes comandou a Divisão. Ela era mais conhecida como Dona Solange. Simões (1999) explica que José Vieira Madeira se demitiu da diretoria da DCDP. No seu lugar, entrou, em 1981, Solange Hernandes, uma indicação que teria partido do ex-deputado federal Eduardo Galil, ligado aos órgãos de informação, especialmente ao SNI. De acordo com Simões, a posse ocorreu numa cerimônia reservada na sede da Polícia Federal em Brasília, com a presença apenas do presidente do Conselho Superior de Censura, Euclides Mendonça, e do delegado Hélio Romão, representando o diretor-geral da Polícia Federal, coronel Moacyr Coelho. Conforme o Ministério da Justiça, Solange Hernandes foi escolhida por sua formação jurídica e pelos cursos de arte cinematográfica que havia feito na USP, o que, segundo Simões, não correspondia à verdade.

> Com a ascensão de Dona Solange, como ficará conhecida, fica evidente a intenção não declarada de acirrar a censura, atendendo a setores não governamentais e às pressões orquestradas por grupos conservadores da sociedade. Num dos seus primeiros pronunciamentos, Dona Solange afirmou haver um excesso de liberdade nas manifestações culturais, sobretudo no cinema e na televisão. Falava com a experiência de dez anos como técnica de censura (fora a encarregada, em São Paulo, entre outras tarefas, de conseguir os cortes no jornal Movimento) e teria a incumbência de reajustar a Divisão de Censura ao pensamento do presidente do CSC, que agia em estrita consonância com o ministro da Justiça. (SIMÕES, 1999, p.236)

Simões ressalta que o novo quadro em que somavam forças Solange Hernandes e Euclides Mendonça funcionava como um "*flashback* macabro", trazendo ao presente imagens de um passado que já se imaginava definitivamente enterrado. Ele disse que, na opinião geral dos produtores artísticos e culturais, Dona Solange foi muito mais rígida que Rogério Nunes, o homem que dirigiu a DCDP nos tempos mais duros do regime militar.

> Para os integrantes do Conselho Superior de Censura, a diretora da Censura toma atitudes unilaterais contra a unanimidade dos censores

> (é bom lembrar-se de vários casos anteriores à gestão de Solange Hernandes em que o mesmo aconteceu. Não é novidade alguma. A única diferença é que agora os conselheiros botam a boca no mundo e a imprensa divulga). No final de 1982, os conselheiros decidem que não mais se reunirão enquanto não for revogada uma portaria interna que tornou reservados – até mesmo para eles – os pareceres da Censura. (SIMÕES, 1999, p. 240)

Apesar deste poder de Solange Hernandes, o CSC era uma instância superior à DCDP. Havia o ministro da Justiça, o Conselho e a DCDP, que era o órgão que tomava as primeiras decisões. O CSC era um órgão independente. As decisões do órgão eram para reformar as decisões da DCDP. Solange Hernandes, então, era obrigada a aceitar as decisões do CSC.

O CSC foi efetivado em 1979, no governo Figueiredo, que substituíra Geisel, o presidente da "abertura lenta, gradual e segura". Como já ressaltado, o Conselho apareceu em um momento de troca, de transformação. Porém, nesse instante de mudança de perfil, o Estado brasileiro vivia dentro de um quadro contraditório. Isto é, setores do governo desaprovavam a soltura, indo de encontro às ações de outros órgãos, entre eles o CSC. Esse aspecto pode ser deduzido a partir de um documento de 19 de outubro de 1982 elaborado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI)[26], que não aprovava o *modus operandi* do CSC. No texto, o órgão relatou que o CSC não norteava suas decisões pela legislação censória, mas sobre alegações, argumentos subjetivos apresentados pelos conselheiros ou pelos defensores e/ou advogados das partes interessadas. Conforme o setor de investigação, essa "desobediência" gerava desencontros, desajustes entre os critérios da DCDP (legal) e os do CSC (consensual).

O CSC foi um órgão criado em uma década e efetivado em outra. Quando surgiu, o contexto se desenhava repressor, e a censura ia no mesmo ritmo. O controle das informações tinha duas frentes: uma moral e uma política, que não eram excludentes e, às vezes, se imbricavam. Os censores, inseridos nessa conjuntura e representando uma parcela considerável da sociedade, que justamente podia ser classificada como conservadora, tinham de datilografar os pareceres levando em conta essas nuances.

[26] O SNI foi criado pela lei nº 4.341 em 13 de junho de 1964 para supervisionar e coordenar as atividades de informações e contrainformações no Brasil e exterior.

Quando o CSC foi efetivado, o Brasil passava por um momento de transitoriedade. O governo enfrentava derrotas políticas. O “milagre econômico”, atingido pela crise do petróleo, já tinha esmorecido. A pressão por um ambiente mais democrático recrudescia, e diferentes setores da sociedade bradavam por mudanças, uma delas seria as eleições diretas. Como o estágio era de mudança, havia esferas do governo mais linha-dura e outras mais afeitas a um desaperto. Personificada em seus censores, a DCDP, por ser subordinada ao Ministério da Justiça e, portanto, por estar mergulhada no cenário estatal, teve de agir nesses diferentes contextos até ser extinta em 1988, com a promulgação da Constituição Cidadã.

Foram dezesseis anos em que a DCDP, por intermédio de seus funcionários, atuou como um filtro daquilo a que a população brasileira assistiu no cinema ou na televisão. Utilizando um arcabouço jurídico, mais notadamente o Decreto 20.493/46, que funcionou como uma espécie de manual, os censores analisaram produções artísticas, entre elas os filmes, e escreveram seus pareceres com sugestões de cortes, de interdições e outros apontamentos. Essa pesquisa focará nesses documentos e tentará enriquecer as interpretações desse período da história brasileira, qual seja 1972 a 1988. Então, ao elaborar os pareceres referentes sobre filmes que continham temática e/ou personagens homossexuais, os funcionários acompanharam a conjuntura? Houve mudança na representação dos homossexuais conforme a conjuntura variava? Com o fim do regime militar e a posse de um presidente civil, houve transformações consideráveis no tratamento dos censores em relação a essa parcela da sociedade? Esses são alguns questionamentos que esse trabalho se propõe a responder no Capítulo 3.

2.3 EM CARTAZ: A HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Cinema e Brasil começaram a roteirizar sua história no fim do século XIX, mais precisamente em 1896. Não se sabe ao certo o responsável pelas primeiras exibições, que aconteceram numa sala na Rua do Ouvidor[27], Rio de

[27] No Rio de Janeiro do século XIX, a Rua do Ouvidor era a mais famosa da cidade. No local, havia confeitarias, lojas de roupas, joalherias, livrarias, entre outros atrativos.

Janeiro. *Omniographo*[28] foi a máquina utilizada para mostrar as cenas. Já a partir do ano seguinte, surgiram outros aparelhos em São Paulo e em outras cidades.

"Os prestidigitadores acrescentam o cinema aos seus números, e torna-se frequente a presença das fitinhas curtas de então no programa dos teatros de variedades e dos cafés-concerto." (EMILIO, 1980, p.39). Nesse primeiro momento, conforme o autor, a invenção, recém-chegada em solo brasileiro, era manejada por estrangeiros, que possuíam algum conhecimento técnico sobre a novidade.

A Rua do Ouvidor foi o principal palco dos primeiros passos do cinema nacional. Foi lá onde se instalou a primeira sala fixa do país. Ficou conhecida como Salão Paris no Rio. O ano era 1897. O dono do estabelecimento, Paschoal Segreto. "Durante alguns anos foram os irmãos Segreto os principais exibidores de filmes e, até pelo menos 1903, os únicos produtores dos escassos filmezinhos nacionais de atualidades." (EMILIO, 1980, p.41)

Conforme Emilio, a primeira década do cinema brasileiro foi pobre. Há algumas explicações para essa escassez de produção. Além do fato de que todo início de um empreendimento carece de investimentos, de experiência de seus responsáveis e de conhecimento, o cinema no Brasil, no início do século XX, contava com poucas salas de projeção, e estas ficavam, notadamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Portanto, a invenção ainda não possuía um caráter nacional. Ficava limitada a essas localidades. Havia os cinemas ambulantes, porém "não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação". (EMILIO, 1980, p.41)

Outro ponto relevante para o engatinhar lento do cinema em solo brasileiro foi a escassa oferta de energia elétrica nos primeiros anos do século XX. Isso pode ser constatado por intermédio do inquérito do Centro Industrial do Brasil de 1907, conforme apontam Franco e Lago (2002). "Prevalecia o uso de energia a vapor (73%), contra 22% de energia hidráulica e apenas 5% de energia elétrica." (2002, p. 202).

Além disso, pode-se acrescentar o fato de que nesse período o Brasil era um país ainda agrícola. "Segundo o censo de 1920, de 9,1 milhões em atividade, 6,3 milhões (69,7%) se dedicavam à agricultura, 1,2 milhão (13,8%) à

[28] Espécie de projetor de imagens animadas por intermédio de um conjunto de fotografias.

indústria e 1,5 milhão (16,5%) aos serviços." (FAUSTO, 2011, p.159). O autor detalha que a rubrica "serviços" englobava atividades urbanas de baixa produtividade, como as tarefas domésticas. Na área industrial, houve crescimento, pois em 1872 não ultrapassava 7% da população ativa, porém muitas indústrias eram, na verdade, pequenas oficinas.

Fausto ressalta que os serviços básicos das maiores cidades estiveram em mãos das companhias estrangeiras.

> O caso mais notável foi o da *Light & Power*, empresa canadense fundada em Toronto em 1899. Ela atuou a princípio em São Paulo e, a partir de 1905, na capital da República (Rio de Janeiro, à época). A *Light* desbancou na cidade de São Paulo uma empresa local de transporte por bondes e assumiu também o controle do fornecimento e distribuição de energia elétrica. (FAUSTO, 2011, p.166)

Houve o início, por intermédio da *Light & Power*, das operações de uma usina hidrelétrica no Rio de Janeiro, localizada no Ribeirão das Lajes, em Piraí. Esse fato contribuiu para o fornecimento de energia, e o desenvolvimento do cinema veio a reboque.

> A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina do Ribeirão das Lajes teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses, foram instaladas umas vinte salas de exibição, sendo que boa parte delas na recém-construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico, mundano e jornalístico da capital federal. (EMILIO, 1980, p.41)

Depois de Segreto, outros empresários cinematográficos surgiram, aproveitando uma espécie de robustecimento do cinema devido à ampliação do provimento de eletricidade. É possível citar os nomes de José Labanca e Jácomo Rosario Staffa, ambos italianos, "que procuraram se dedicar simultaneamente à importação, exibição e produção de filmes...e até então eram empresários do jogo-do-bicho". (EMILIO, 1980, p.41). Empresários franceses, espanhóis e alemães também se aventuraram nesta oportunidade de negócio incipiente que o cinema oferecia no Brasil. Emilio aponta que, entre 1908 e 1911, houve um certo entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes, o que redundou numa vitalidade da produção fílmica nacional.

Conforme os historiadores do cinema brasileiro, há uma dúvida presente nas telas sobre qual foi o primeiro filme de ficção do Brasil. Esse posto

estaria entre *Nhô Anastácio chegou de viagem*[29], de Júlio Ferrez, e *Os estranguladores*[30], de Antônio Leal, ambos de 1908. “Calcula-se que (a fita) *Os estranguladores* foi exibida mais de oitocentas vezes, constituindo um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro.”[31] (EMILIO, 1980, p.43)

Motivados pelo sucesso de *Os estranguladores*, os produtores aumentaram a metragem de suas fitas e aproveitaram para retratar cinematograficamente os crimes mais famosos da época. Emilio cita, entre outros, uma professora que anavalhou o noivo numa terça-feira de Carnaval em São Paulo, o que virou enredo para Antonio Leal, em 1909, lançar o filme *Noivado de Sangue ou Tragédia Paulista*.

Entretanto, apontar que nos primeiros dez anos do século XX o cinema brasileiro apenas tenha produzido filmes de cunho criminal é cometer injustiça com os produtores. O crescimento do fornecimento de energia elétrica e a consequente criação das salas de exibição incentivaram os profissionais cinematográficos a realizarem obras abordando diferentes temas.

> O cinema brasileiro não se especializou, porém, só em enredos de crime. De 1908 a 1911, foram ensaiados no Rio todos os gêneros de espetáculo cinematográfico: melodramas tradicionais [...], patrióticos [...], religiosos [...], temas carnavalescos [...]. Numerosas foram também as comédias, baseadas algumas na atualidade política, como Zé Bolas e o Famoso Telegrama nº 9 – onde era ridicularizado o chanceler argentino Zeballos, adversário de Rio Branco. (EMILIO, 1980, p.44)

Desde os primeiros anos do século XX foram inúmeras as apresentações no Rio e em São Paulo de eventos que faziam uso da combinação de cinematógrafo e gramofone. Tratava-se do filme cantante.

> Atrás da tela postavam-se, ocultos, os artistas ou cantores, que iam falando ou cantando, conforme as cenas, procurando o máximo possível combinar suas vozes com as imagens. (ARAÚJO, 1985, p.230)

.

Para Tinhorão:

[29] A comédia mostra as aventuras de um roceiro andando nas ruas da Capital Federal (RJ).
[30] É uma narrativa sobre dois sobrinhos de um joalheiro que são assassinados por contrabandistas.
[31] Os estranguladores tinha setecentos metros, quase quarenta minutos de projeção, e compunha-se de dezessete quadros, conforme aponta Emilio.

> Como o cinema era imagem em movimento, os produtores perceberam que bastava apresentar os ídolos dos palcos da época, cantando ou dançando, para atrair o público. Ora, as figuras mais populares então eram os cantores de circo, dos espetáculos ao ar livre do Passeio Público, das casas de chope da rua do Lavradio e os atores de teatro de revista da Praça Tiradentes, nesse início do século começando o *rush* de popularidade que se estenderia até a década de 30, quando o cinema falado e o rádio roubaram o público dos espetáculos musicados. (TINHORÃO, 1972, p.244)

Emílio destaca que com os filmes cantantes o cinema brasileiro teve uma certa movimentação, porém o período seguinte foi de crise.

> Em junho de 1911, era exibida *A dançarina descalça*, de William Auler, o último filme cantante. Os dois últimos filmes mudos de enredo, a comédia *O casamento de Esteves* e o drama *Triste fim de uma vida de prazeres* já datavam de 1910. Encerrava-se assim, em meados de 1911, um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional. Em 1912, foi realizado apenas um filme de enredo no Rio de Janeiro, e que nem foi exibido, censurado pela Marinha de Guerra por ter focalizado a vida do cabo João Candido, líder da rebelião dos marinheiros contra o uso da chibata como punição. (EMILIO, 1980, p.46)

De acordo com o autor, a partir de 1912, a crise atingiu a cinematografia nacional. Entre os dois motivos estão: falta de recursos tecnológicos e fortalecimento do cinema industrial estrangeiro no país. Produtores abandonaram a sétima arte. A prostração que tomou conta do cinema nacional refletiu no número de filmes de ficção produzidos. A média anual entre 1912 e 1922 foi de seis obras. Houve uma quase paralisação no intervalo de 1912 a 1914, quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial, o que dificultou ainda mais o trabalho dos produtores. Houve uma produção de 16 filmes em 1917, uma queda acentuada no ano seguinte e após isso uma fraca reação até 1922.

Nesse período, literatura e cinema dialogaram com certa frequência. Isto é, muitas produções cinematográficas saíram das páginas e das ideias de escritores, entre elas *Inocência* (Visconde de Taunay), *A retirada da Laguna* (Visconde de Taunay), *A moreninha* (Joaquim Manuel de Macedo), *O guarani* (José de Alencar), *A viuvinha* (José de Alencar), entre outros.

Na década seguinte, isto é, de 1923 a 1933, Emilio informa que foram completados cerca de 120 filmes, o que significou o dobro em relação aos últimos dez anos. O autor ressalta que houve uma coexistência dos cinemas

mudo e falado de 1929 a 1933, o que gerou um importante fato para a produção nacional – foram feitas em 1930 cerca de vinte fitas.

Outro ponto importante do período ora analisado foi o surgimento de focos de criação. Ou seja, os filmes começaram a pulular não somente no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Campinas (SP), Recife, Belo Horizonte, Pouso Alegre (MG) e Rio Grande do Sul surgiram como outros locais de produção cinematográfica, o que gerava uma certa nacionalização para o cinema. Na capital paulista, houve uma produção relevante entre 1923 e 1933. Foram aproximadamente 50 filmes produzidos, o que levou São Paulo a ultrapassar, em quantidade, o Rio de Janeiro nesse quesito.

O Brasil fez cinema mudo até 1933. A produção cinematográfica da Europa e dos EUA, porém, já havia passado pela tal "revolução sonora". Nesse período, apareceu a companhia *Cinédia*, com grande importância na produção de filmes no Brasil. Um dos exemplos foi *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro. Entretanto, apesar de algumas relevantes obras, o cinema nacional tentava sobreviver nessa época, pois as fitas importadas invadiram o território brasileiro, fato relevante desde os primeiros passos da produção de filmes nacionais, conforme lembra Almeida.

> Desde suas origens, o assim chamado cinema brasileiro foi sempre fruto do esforço individual de alguns poucos abnegados que esforçavam-se em produzir e exibir seus filmes num mercado dominado pelo cinema estrangeiro. (ALMEIDA, 1999, p.121)

Para mitigar um pouco essa invasão do filme estrangeiro nas salas brasileiras, foram editadas algumas normas. Entre elas, destaque para o Decreto-Lei nº 21.240, de 1932, editado no governo Vargas. A ementa da legislação era "Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a 'Taxa Cinematográfica para a Educação Popular' e dá outras providências". O Artigo 13, por exemplo, trazia a determinação de que o Ministério da Educação e Saúde Pública fixaria, anualmente, a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional.

> A maior parte das medidas previstas pelo decreto 21.240 só seriam colocadas em prática em anos posteriores. Sofrendo a oposição dos exibidores e importadores, os produtores brasileiros concentraram seus esforços na reivindicação do cumprimento da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem. (ALMEIDA, 1999, p.123)

Essa obrigatoriedade abria um caminho promissor para o cinema brasileiro. Ainda no governo Vargas, criou-se em 1934 até um órgão técnico destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos que serviam como instrumentos de difusão cultural. Entrava em cena o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC)[32].

> A criação do DPDC inspirava-se na experiência de regimes autoritários europeus cujas iniciativas, no âmbito da cultura e da propaganda, impressionavam os cineastas brasileiros e autoridades do regime varguista em suas viagens de reconhecimento pela Europa. (ALMEIDA, 1999, p.123)

Para Almeida, nesse período, percebeu-se uma via de duas mãos. Havia a determinação de exibição de filmes de curta-metragem e os incentivos trazidos pelo decreto de criação do DPDC que contribuíram para dar um novo dinamismo ao processo de criação dos cineastas brasileiros. Porém, constatava-se um empenho por parte dos profissionais de cinema em propagandear as realizações do regime que os apoiara.

O cinema nacional estava na pauta das políticas públicas do governo, que tinha interesse em divulgar suas ações personificadas em Getúlio Vargas[33]. É importante trazer, portanto, algumas definições de políticas públicas:

> Mead (1995) a define como um campo dentro do estudo da política que analisa o governo à luz de grandes questões públicas e Lynn (1980), como um conjunto de ações do governo que irão produzir efeitos específicos. Peters (1986) segue o mesmo veio: política pública é a soma das atividades dos governos, que agem diretamente ou através de delegação, e que influenciam a vida dos cidadãos. Dye (1984) sintetiza a definição de política pública como "o que o governo escolhe

[32] A criação de um órgão técnico com essas atribuições já estava prevista no artigo 22 do Decreto-Lei nº 21.240, de 1932.

[33] Berg estabelece uma comparação das propagandas de dois períodos da história brasileira: o Varguismo e o pós-1964. "O regime autoritário instaurado em 1964 utiliza-se também da propaganda e da censura para construir uma imagem: a imagem do país. Diferentemente da era Vargas, aqui (no regime militar) não há construção de um 'homem novo', mas de um 'país novo', porque também não há a figura do ditador em quem se espelhar, mas da instituição: o Exército. (2002, p.56)

> fazer ou não fazer". A definição mais conhecida continua sendo a de Laswell, ou seja, decisões e análises sobre política pública implicam responder às seguintes questões: quem ganha o quê, por quê e que diferença faz. (SOUZA, 2006, p.24)

Souza ressalta que as políticas públicas implementadas pelos governos não refletem tão-somente as pressões dos grupos de interesse. Além disso, ela aponta, ainda, que essas ações não são definidas exclusivamente por quem está no poder (seja ele político, econômico ou institucional) ou que servem apenas aos interesses de determinadas classes sociais, de poucos privilegiados. Para Souza, portanto, o Estado tem uma relativa autonomia, o que faz com que o mesmo tenha um espaço próprio de atuação, embora essa atuação seja permeável por influências internas e externas. Essa autonomia gera capacidades, que criam condições para a implementação de objetivos de políticas públicas. "A margem dessa autonomia e o desenvolvimento dessas capacidades dependem, obviamente, de muitos fatores e dos diferentes momentos históricos de cada país." (SOUZA, 2006, p.27)

Esses apontamentos sobre políticas públicas podem ser relacionados com o período do cinema brasileiro durante o governo Vargas. A publicação do Decreto-Lei nº 21.240 e a criação do DPDC foram ações governamentais que produziram efeitos específicos. Além disso, essas providências influenciaram a vida dos cidadãos, pois a produção cinematográfica era e é uma diversão pública. Com essas realizações, Vargas pretendia ter suas ações divulgadas pelo cinema brasileiro, que teria mais espaço em um mercado tomado pelas produções estrangeiras. E que diferença isso faz? Os produtores nacionais teriam um espaço nas salas de exibição legitimado por um decreto e seus trabalhos passariam a contar com os incentivos do DPDC. Estão aí respondidas as questões propostas por Laswell acerca da definição de políticas públicas.

Entre os anos 1933 a 1949, um dos destaques ficou por conta da *Cinédia* em cujos seus estúdios se produziram comédias musicais que ficaram conhecidas como "chanchadas", gênero que se solidificou na década de 1940.

> Muito do sucesso da chanchada junto ao público espectador brasileiro pode ser justificado pela concepção temática adotada na construção narrativa. As chanchadas produziram malandros felizes, tipicamente cariocas, imortalizados por Oscarito e Grande Otelo; traçaram um panorama do que seria o jeito cordial do brasileiro; e elevaram o

> Carnaval a um status de manifestação definitiva da cultura popular brasileira. (SILVA e FERREIRA, p. 149, 2010)

Nesse período, a companhia *Atlântica* surgiu e contribuiu para o aparecimento de filmes de enredo. A chanchada continuou forte, chegando a predominar no cenário cinematográfico nacional, principalmente devido à associação da *Atlântica* à cadeia de exibição de Luís Severiano Ribeiro. “Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca mais repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911.” (EMILIO, 1980, p.65)

> Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos (sic). (...) Os personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada. (EMILIO, 1980, p.65)

Para o autor,

> A produção ininterrupta durante cerca de 20 anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente [...]. [...] Os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. (EMILIO, 1980, p. 95)

Emilio assinala que o cinema de São Paulo recrudesceu em 1950. Isso aconteceu muito por conta da *Companhia Vera Cruz*. De acordo com o autor, o período marcou um período rico em filmes. Além disso, houve uma melhora na qualidade técnica das obras. *Caiçara* (1950), *Terra é sempre terra* (1951), *Sinhá Moça* (1953) exemplificaram essa mudança de patamar. Emilio ressalta que o Rio de Janeiro estava vivendo uma situação animadora, surgindo sintomas de melhoria geral e renovação até da própria chanchada, notadamente, em *Tudo Azul* (1951), de Moacir Fenelon e Alinor Azevedo.

Durante a década de cinquenta, o aumento da produção foi constante. Houve, ainda, a diversificação na chanchada, com o aparecimento de Amácio

Mazzaroppi, um caipira interpretado por Genésio Arruda. Foi o período também que surgiram filmes como *Rio 40 Graus* (1955) e *Estranho Encontro* (1958), entre outros. Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri se destacaram na produção de filmes nos anos 50 e 60. Para Emilio, os filmes de Santos e Khouri foram apenas uma parcela da complexidade na qual se transformou o cinema nacional. “Os trinta filmes anuais produzidos a partir de 1960 distribuem-se de forma equilibrada entre os mais variados gêneros.” (EMILIO, 1980, p.68). Entre os assuntos abordados nas telas, estão uma nova retomada do cangaço e a erupção do “cafajeste” Jece Valadão.

No cinema baiano, houve o surgimento de Glauber Rocha, com seu *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). “O Cinema Novo (...) engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção ou documentário – no moderno cinema brasileiro.” (EMILIO, 1980, p.68).

Nascido na Bahia em 1939 e falecido em 1981, Glauber Rocha foi um dos cineastas brasileiros responsáveis pelo Cinema Novo e produziu filmes de grande repercussão como *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [...] “Representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político.” (XAVIER, 2004, p.117)

Para Xavier, pensar o cinema de Glauber Rocha é um sinônimo de investigação do seu modo de abraçar a História.

> De *Barravento* a *A Idade da Terra*, o cinema de Glauber tem um movimento expansivo, articulando os temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do sertão ao Brasil como um todo, e deste à América Latina e o Terceiro Mundo. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações. (XAVIER, 2004, p.117)

Para Oliveira e Pavão (2011), Glauber Rocha foi um dos maiores expoentes do Cinema Novo, marcado pela ênfase no cinema nacional e na busca da superação do estágio de subdesenvolvimento cinematográfico brasileiro, representado, segundo o cineasta, pelas chanchadas.

> A forma como Glauber lê historicamente o cinema no Brasil engendra-se a partir da crítica a uma tradição estabelecida que precisa ser negada. Neste sentido ele constrói um aparato teórico que simplesmente desconsidera o modelo das chanchadas enquanto experiência de poder valorativo no âmbito das produções cinematográficas nacionais. Dentre principais características do cinema proposto por Glauber, o caráter da militância é muito evidente. A possibilidade de associar uma postura crítico-teórica à concretização de um projeto cinematográfico clarifica essa ideia da tomada do cinema como instrumento de conscientização. (Oliveira e Pavão, 2011, p.195)

O Cinema Novo foi um importante movimento cinematográfico surgido no Brasil na década de 1950. O que se pretendia era produzir um cinema com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, contrapondo às produções de estúdios, entre eles as da Vera Cruz. Havia uma crítica por parte de seus idealizadores às obras cinematográficas influenciadas por interesses industriais.

> Seu quadro de excelentes diretores de fitas de enredo já é grande, tendendo sempre a aumentar dia a dia: Glauber Rocha, Paulo Cesar Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luís Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior...Depois de *Cinco vezes favela*, filme desigual mas revelador, produzido em 1962, tornou-se o Cinema Novo o responsável por quase todos os filmes nacionais importantes que têm aparecido nos últimos anos: *Os cafajestes*, *Porto das Caixas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os fuzis*, *Esse mundo é meu*, *Menino de Engenho*, *A Grande Cidade*, *O desafio*, *São Paulo S. A.*, *O padre e a moça* [...]. (EMILIO, 1980, p.68)

O Cinema Novo levou às telas uma espécie de diálogo que desmascarava a sociedade e exibia as desigualdades que assolavam e assolam o território brasileiro até hoje. As obras fílmicas traziam à tona um debate político. Levavam ao público temas relevantes para se discutir o Brasil. Filmes que mostravam, entre outros pontos, como se dava a inter-relação entre opressores e oprimidos. O Cinema Novo situou na mesa-redonda assuntos que iam ao encontro da construção social brasileira. Um movimento que trocou ideias com a literatura. Novamente, têm-se cineastas sendo inspirados por escritores.

> Ele (o diálogo com a literatura) expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. Tais preocupações, no caso de Glauber Rocha, derivam, em parte, de seu diálogo com *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. (XAVIER, 2004, p. 19)

Antes do Cinema Novo, o Brasil foi tomado pelas chanchadas, comédias musicais inocentes. Já o movimento cujo um dos diretores era Glauber Rocha ostentava um comportamento mais "violento" em relação ao sem-número de desigualdades característico da sociedade brasileira. Para Xavier, os projetos das chanchadas lidavam com os problemas do Brasil de forma amena. Com o Cinema Novo, a postura ficou mais agressiva, e as manifestações estéticas se tornaram mais vigorosas no que diz respeito ao subdesenvolvimento do país. Os anos 1950 e 1960 foram o intervalo na linha do tempo do cinema nacional que assistiram a essa transição do ato de fazer filmes.

Conforme Xavier, o Cinema Novo se relacionou com o momento político do país, expressando nos filmes a voz do intelectual militante e não à do profissional de cinema. Além disso, o movimento recusou projetos industriais, que, segundo o autor, eram o palco de uma censura ideológica e estética. Segundo Xavier, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Para ele, entendia-se atualidade como sendo a realidade brasileira na época que o movimento despontou, a vida significava um engajamento ideológico, a criação se baseava na busca de uma linguagem adequada às condições precárias, capaz de levar à audiência um ponto de vista crítico sobre o social. "Tal busca se traduziu na 'estética da fome', na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas." (XAVIER, 2004, p.57)

À época, Glauber Rocha definia assim o Cinema Novo:

> Cinema Novo deve-se caracterizar hoje, basicamente, como aquele cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político, é o único que pode ser realmente um cinema livre. Creio que o CN não pode ter regras pré-estabelecidas, dogmas a priori e imutáveis desde o ponto de vista estético ou ideológico. A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional, visto, é lógico, do ponto de vista cultural e, mais particularmente, do cinema. [...] Assim, será um cinema [...] de denúncia. [...] Não poderá ser nunca um cinema vendido ao espetáculo comercial, embora tenha que ser [...] um cinema popular. (ROCHA, 1962, p. 13 apud SOUZA, 2003, p.138)

O Cinema Novo levou às telas nacionais debates de importantes temas sociais para o Brasil. Movimento de relevância no cenário cinematográfico

nacional que fazia os espectadores que se aventuravam numa viagem à Terra do Sol, por exemplo, pensar e repensar sobre as injustiças que assolavam e, de certa maneira, ainda assolam o território brasileiro. Fome, relação opressor/oprimido, desigualdades. Assuntos retratados pelos cineastas cinemanovistas que incomodavam os apoiadores do golpe civil-militar que destronou João Goulart da Presidência da República.

> O período pós-1964 acrescentou a ação mais nítida da censura policial, dando exemplos de violência desde o primeiro momento do golpe (desmantelamento dos Centros Populares de Cultura); seguiram-se os problemas de filmes do Cinema Novo, a instalação de clima encorajador da autocensura e, ponto mais radical, o fechamento depois do AI-5, que atingiu grande parcela da produção independente de autores ligados ao que ficou rotulado de Cinema Marginal (1969/1973) e adiou a circulação, até 1979, de filmes como *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971), *Os homens que eu tive* (Teresa Trautman, 1973) e *Iracema* (Bodansky/Senna, 1975). (XAVIER, 2004, p.51)

Portanto, percebe-se que a conjuntura política influenciou, sobremaneira, a produção fílmica. Cortes, vetos. Proibições, permissões. O que pode ser visto. O que deve ser proibido. No universo cinematográfico, o governo tentou impedir a divulgação de cenas consideradas “subversivas” ou “imorais”. Pornochanchadas foram alvos do espírito conservador. O Cinema Novo, com seus temas que funcionavam como “tapas” na face da sociedade com o objetivo de despertá-la, também estava na mira do controle censório. A partir de 1964, conforme Xavier aponta, surgiram no movimento cinemanovista dois caminhos. O primeiro deles se referiu a filmes sobre a atualidade política, qual seja, o golpe civil-militar, o revés das esquerdas[34]. A outra via estava relacionada à investigação de realidade e consciência do oprimido. Os filmes se preocupavam com a passividade política do povo, destaque para o documentário no estilo cinema-direto, como é o caso de *Viramundo*, de Geraldo Sarno, de 1965. Produções também abordavam os mesmos temas da militância de antes de 1964, entre eles o sertão, a favela, a pobreza, o marginalismo, conforme cita Xavier.

No período entre 1969 e 1973, destaque para o chamado “Cinema da Boca do Lixo”, um estilo que recebia a etiqueta de marginal. Isso porque trazia

[34] *O Desafio* (Saraceni, 1965); *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967); *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967); *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968); e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

em suas cenas personagens considerados “estranhos” ao conservadorismo. Além disso, os filmes tinham uma postura agressiva em relação ao que acontecia no contexto brasileiro. Sobre esse tipo de produção, Xavier detalha:

> Esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido. (XAVIER, 2004, p. 69)

Xavier explica que o cinema marginal foi menos pudico que o Cinema Novo, mais ousado no sexo. O “Cinema do Lixo”, no dizer do autor, teve como alvo o grotesco do lazer paulista na baixada santista; atacou a família (Os *Monstros do Babaloo*, Eliseu Visconti, 1971); figurou a paranoia da ordem e suas organizações repressivas (*Jardim de Guerra*, Neville D’Almeida, 1970); investiu contra as tradições de um profetismo cinemanovista (*Orgia ou o Homem que Deu Cria*, João Silvério Trevisan, 1971); buscou a metáfora política mais globalizante envolvendo sexo, imperialismo e guerrilha urbana.

No fim do governo Médici, o cinema dito marginal já havia perdido o fôlego enquanto movimento. Já o Cinema Novo tratava-se de um grupo de pressão junto à *Embrafilme* e não mais uma estética. Xavier enfatiza uma polaridade no período: de um lado, o chamado “cinemão”, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem.

> O Estado estimula um cinema ‘sério’, ligado às tradições nacionais mais nobres, em contraposição ao que julga baixa cultura da comédia erótica que, curiosamente, avança no mercado com o endurecimento do regime – o crítico José Carlos Avellar identifica o ponto de decolagem em *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969), filme inocente que trabalha o ‘picante’ no terreno *soft*, tal como o faz a comédia erótica de Pedro Rovai e Alberto Pieralisi até que, no final dos anos 1970, a abertura dá espaço, no Cinema da Boca, para o *hard core*. (Xavier, 2004, p. 82)

Após Médici, assumiu Ernesto Geisel (1974 a 1979), o presidente da abertura “lenta, gradual e segura”. Parte da bibliografia classifica o período como o último da ditadura militar. Em seguida, João Baptista Figueiredo (1979-1985), em um momento no qual as cortinas do teatro cujos os diretores eram os militares estavam se fechando. Havia um relaxamento, que pôde ser sentido na prática, haja vista o fim do bipartidarismo, a lei de anistia e a efetivação do Conselho

Superior de Censura. Esse contexto influenciou a produção cinematográfica, trazendo à tona temas outrora sensíveis para aqueles que comandaram o país pós-1964.

> À medida que os movimentos sociais adquirem maior força e ocorre a reorganização da sociedade civil, a produção de documentários evidencia a participação do cinema nesse processo. Há o documentário de arquivo focalizando o trajeto de figuras políticas; e a discussão dos direitos humanos e da lei de anistia, a crítica ao sistema carcerário, à política habitacional ou à discriminação das minorias estão presentes em filmes como *Eunice, Clarice, Thereza* (Joatan Berbel, 1979), *Em Nome da Razão* (Helvécio Ratton, 1979), *Leucemia* (Noilton Nunes, 1978), *Pena Prisão* (Sandra Wernek, 1984), *Associação dos Moradores dos Guararapes* (Sérgio Péo, 1980), *Tribunal Bertha Lutz* (Batista de Andrade, 1982). (XAVIER, 2004, p.104)

Portanto, como destacado neste capítulo, a pesquisa intentou analisar o trabalho do censor sem opiniões prévias em relação à sua figura como "filtro" do que as pessoas podiam assistir no cinema. Esse funcionário, ao entrar no prédio da DCDP para exercer sua função, estava fazendo um trabalho, cumprindo uma função legitimada pelo aparato estatal. É certo que o censor era pessoa humana e como tal possuía suas opiniões, influenciadas pelas suas vivências. Porém, ao desempenhar a atividade censória, este trabalhador tinha regras a cumprir, pois toda função tem sua liturgia.

Além disso, havia um arcabouço jurídico produzido pelo Estado – com destaque para o Decreto 20.493/46 – relacionado às produções cinematográficas no qual os funcionários tinham de fundamentar suas decisões para escrever seus pareceres. Nesses documentos, é que havia suas representações/classificações acerca dos personagens presentes nas produções cinematográficas, personagens homossexuais, por exemplo, foco deste trabalho. Daí, trazer apontamentos sobre a História Cultural, pois "representar" é verbo presente nesse ramo historiográfico. E as representações encontradas nos pareceres refletiam, de certa forma, o que o Estado abençoava no período do regime militar.

Os censores não estavam numa caverna, com uma fogueira atrás, vendo sombras projetadas na parede, como na alegoria platônica. Eles faziam parte do social, da realidade na qual se inseria. Por isso, a importância de se descrever o contexto histórico – com foco no período do regime militar – em que

essas figuras do Estado brasileiro exerciam seu trabalho. Um período que se iniciou com o golpe de 1964 e se encerrou em 1985. Nessa época – assim como em outras da história brasileira –, havia uma preocupação com a "ameaça comunista" e uma exaltação da moral e dos bons costumes. Isto é, tudo que se diferenciava do padrão era visto como perigoso para a ordem da sociedade brasileira e tinha de ser classificado como tal e retirado das produções artísticas, entre elas os filmes.

Fez-se fundamental também descrever brevemente a história do cinema nacional, pois essa arte está imbricada nesta pesquisa. Ainda no final do século XIX, o cinema aportou em solos brasileiros. O engatinhar do cinema nacional aconteceu devido aos primeiros investimentos estrangeiros, entre eles o italiano. Com o advento da eletricidade, a produção cinematográfica ganhou fôlego. Passou-se a produzir mais filmes no país, com participação importante vinda do exterior.

Ao longo das décadas, a produção fílmica teve altos e baixos. Ao longo das décadas, o que se viu também que os produtores brasileiros tinham de concorrer com o cinema estrangeiro, que parecia estar sempre um passo à frente – quando se tratava de tecnologia – do que se fazia ou tentava fazer no Brasil. A invasão de fitas importadas no mercado brasileiro era tão considerável que durante a história do cinema nacional foi preciso o Estado intervir algumas vezes editando decretos protecionistas para garantir um mínimo de visibilidade ao produto nacional.

Atravessando o século XX, o cinema brasileiro teve momentos dignos de registro e que por isso têm seu lugar cativo na bibliografia que trata do assunto. Um dos exemplos disso é a chanchada, nicho que apostava na comédia musical. É fundamental que se fale da relação entre cinema e literatura, duas artes unidas em prol de uma projeção de imagens que contava a história de romances ou de contos aos espectadores. A mistura entre crimes espetaculosos e a fabricação de um filme. Isto é, se o homicídio tivesse sido curioso, espetacular, com um contexto interessante ao seu redor, cineastas "fisgavam" a ideia e produziam filmes.

Houve também o Cinema Novo e seus "tapas" na cara da sociedade. Esse movimento abordou velhos problemas de um Estado brasileiro conservador, de um país para poucos. Entre os questionamentos, as mazelas

pelas quais sertanejas e sertanejos tinha de atravessar para viver, ou melhor, sobreviver. O Cinema do Lixo, com suas críticas, suas agressões, com seus personagens travestidos de um anticonservadorismo.

Documentários, pornochanchadas, cafajestes e malandros, prostitutas e homossexuais, curtas e longas, personagens mil. Falta de investimentos, concorrência mercadológica com o produto importado. O cinema brasileiro tem sua riqueza particular, tem sua história, passou por diferentes contextos – ou subcontextos: revoltas, golpes, ditaduras, censura e todos os seus sinônimos (controle, repressão, cerceamento, perseguição), aberturas, mesmo que fossem lentas, graduais e seguras, atos institucionais.

Portanto, após esse breve histórico sobre o contexto brasileiro, com foco no regime militar, e a história do cinema nacional, no próximo capítulo, será posicionada uma lupa sobre o espaço temporal a ser analisado, que compreende os anos de 1972 a 1988. E os filmes estudados serão aqueles com personagem e/ou temática homossexuais. A lente de aumento focará os pareceres e, tomando como base esses documentos, tentar-se-á responder à pergunta dessa pesquisa: como os censores, funcionários da DCDP, representavam o homossexual a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais.

Moreno (1995) cataloga em seus estudos 60 títulos na década de 1970 (*O doce esporte do sexo*, Zelito Vianna, 1971; *Essas mulheres lindas, nuas e maravilhosas*, Geraldo Miranda, 1974; *As depravadas*, Geraldo Miranda, 1977, entre outros) e mais 44 na década de 1980 (*Ariella*, John Herbert, 1980; *Janete*, Francisco Botelho, 1983; *Vera*, Sérgio Toledo, 1986) com personagens homossexuais. Isto é, são mais de cem filmes que vai ao encontro de dois aspectos dessa pesquisa: a orientação sexual e o espaço temporal. Por isso, o trabalho de Moreno foi de grande importância para confirmar ou refutar a hipótese apresentada nesse trabalho: a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais, os censores classificavam os homossexuais como pessoas imorais, desvirtuadas e doentes. Além disso, foram pesquisados também títulos no *site* memoriacinebr.com.br.

CAPÍTULO 3

METODOLOGIA E A ANÁLISE DOS PARECERES: COMO OS CENSORES REPRESENTAVAM OS HOMOSSEXUAIS

O objetivo deste capítulo é mostrar como os censores, funcionários públicos da DCDP, representavam/classificavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes brasileiros lançados nas décadas de 1970 e de 1980. Para tal intento, foram utilizados os pareceres elaborados por esses funcionários acerca das produções cinematográficas que tinham de analisar.

3.1 METODOLOGIA

O Estado é um ser invisível, mas trabalha para estar em todas as partes. Detém o monopólio legítimo da violência em um determinado território, levando-se em conta a definição weberiana. Possui inúmeros tentáculos. Suas veias atingem ou tentam atingir sempre o todo. Cada Estado possui sua estrutura. Neste esqueleto, há órgãos de concreto, mas também existem aqueles que pulsam – isto é, seus funcionários e funcionárias, que dão vida e que, efetivamente, põem para funcionar a máquina estatal.

O Estado faz uso de um arcabouço jurídico. Leis, decretos, códigos... há toda uma tecnologia legal que aponta o dedo para aquilo que pode e para o que não pode. Essas normas determinam, portanto, procedimentos, moldam as maneiras de agir de cada cidadã e de cada cidadão.

Este ente também é responsável pelas políticas públicas, que são o que colocam o governo em atuação, como destacado nas definições trazidas por Souza (2006). Conforme ela, o Estado possui, sim, certa autonomia para criar e implementar as políticas públicas, porém, não está isento de influências internas e externas. Segurança, saúde, transportes são algumas das áreas em que se presencia – ou não – a ação das autoridades que são colocadas, de uma forma ou de outra, em um lugar de tomada de decisões, sendo que estas deveriam ser sempre em benefício da sociedade.

Outra área na qual o Estado se faz presente é a relacionada à cultura. Palavra perigosa para alguns governos. Vocábulo esquecido para outros. Mas

um termo que sempre está suscitando debates até acalorados em algumas situações.

Para Tylor (1871), o conceito Cultura que

> [...] tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. (TYLOR, 1871, p.1)

Conforme Laraia (1997), Tylor abarcou em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana. “O conceito de Cultura, pelo menos como utilizado atualmente, foi portanto definido pela primeira vez por Tylor.”[35] (LARAIA, 1997, P.25). Isto é, a marcação do caráter de aprendizado que a cultura ostenta em vez da ideia de aquisição inata por operações biológicas.

No conceito proposto por Tylor, há a palavra “arte”. Esta se faz intrinsicamente relacionada à cultura de um povo, de uma região, de uma sociedade em um sentido mais amplo. As manifestações artísticas/culturais são inúmeras. A dança, a pintura, a escultura, a música. O cinema também é uma delas. Os filmes produzidos por um país dizem muito sobre sua história, sobre seus contextos e subcontextos. Analisar a produção cinematográfica de determinada localidade pode ser deveras esclarecedora sobre seus variados aspectos. Portanto, perceber como era o cinema brasileiro em determinado período é, por assim dizer, tentar esquadrinhar sua dinâmica social.

Uma das formas de se entender como era o cinema mais notadamente durante o recorte temporal desta pesquisa – 1972 a 1988 – e como a engrenagem do Brasil funcionava nas décadas de 1970 e de 1980 é analisar a documentação relativa à produção cinematográfica desse período. No bojo desses arquivos que foram produzidos pela DCDP, estão os pareceres, documentos produzidos por funcionários públicos que atuavam na chamada Censura Federal, uma área subordinada ao Departamento de Polícia Federal,

[35] De acordo com Laraia, o que Tylor empreendeu foi apenas uma formalização do conceito de cultura, visto que a ideia de aprendizagem já vinha ganhando força mesmo antes de Locke que, em 1690, ao escrever Ensaio acerca do entendimento humano, procurou demonstrar que a mente humana não é mais do que uma caixa vazia por ocasião do nascimento, dotada apenas da capacidade ilimitada de obter conhecimento, através de um processo que hoje se chama de endoculturação.

que por sua vez estava abaixo do Ministério da Justiça, como já destacado anteriormente.

A título de recapitulação, a dinâmica censória do período da pesquisa, que em grande parte teve no comando os militares, era a seguinte: os diretores tinham uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. Produziam seus filmes. Para exibi-los no cinema ou na TV, tinham de passar por uma burocracia estatal. Encaminhavam a cópia da obra à DCDP. O órgão iniciava os trâmites para avaliar a película, isto é, para fazer a censura. Geralmente, três pareceristas[36] – os censores – assistiam ao filme. E escreviam seus pareceres sobre a produção. Neles, esses funcionários sugeriam a ideal faixa etária a que a película deveria ser destinada, os possíveis cortes e até, se fosse o caso, a interdição da obra. A partir das sugestões[37] dos censores, e isso era usual, os diretores da DCDP emitiam o certificado – um papel que permitia a exibição do filme – ou determinava a proibição de veiculação da obra.

Como já ressaltado, o recorte temporal desta pesquisa foi entre 1972 (ano de criação da DCDP, no governo Médici) e 1988 (ano de sua extinção, no governo Sarney). A ideia é mostrar como os censores representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes a que eles assistiam para fazer sua apreciação. Foram escolhidos de forma aleatória dez filmes[38], cinco de cada década, dos gêneros drama e comédia, pois eram os mais comuns no período analisado. Para essa amostra, utilizou-se o trabalho de Moreno (1995), que catalogou em seus estudos 60 títulos na década de 1970 e mais 44 na década de 1980 com personagens homossexuais. Isto é, o pesquisador listou mais de cem filmes relacionados a dois aspectos dessa pesquisa: a orientação sexual e o espaço temporal.

Vale ressaltar que o recorte temporal abarca os governos Médici, Geisel (o presidente que ficou conhecido pela chamada abertura “lenta, gradual

[36] Em alguns casos, quando o filme era considerado muito polêmico, colocavam-se mais censores para avaliá-lo.

[37] Neste trabalho, empregou-se o termo “sugestão”, pois entende-se que os censores e as censoras sugeriam os cortes nos filmes ora analisados. Os funcionários e as funcionárias não possuíam o poder absoluto para editar determinada obra. Faziam apontamentos nos respectivos pareceres, que, usualmente, eram acatados pela chefia da DCDP. A parte técnica do corte de alguma cena era de responsabilidade dos editores do filme.

[38] Macho e Fêmea (1973); O casamento (1975); As amiguinhas (1978); Amada Amante (1978); Mulher, Mulher (1979); Delícias do Sexo (1980); Mulher Amante (1982); Janete (1983); Aqueles dois (1985); e Anjos do Arrabalde – As professoras (1987).

e segura"), Figueiredo (que deixou o comando do país em 1985, último ano do regime militar após pouco mais de duas décadas à frente do Estado brasileiro) e Sarney, que era candidato a vice-presidente, mas assumiu o governo após a morte de Tancredo Neves. Portanto, será característico neste capítulo apresentar alguns pontos sobre os filmes trazidos para discussão, como foram seus caminhos na DCDP até conseguirem os certificados, o que os censores escreveram em seus pareceres sobre as produções cinematográficas, estabelecer relações com o contexto e subcontextos brasileiros do período do recorte temporal e, claro, apontar como os funcionários da DCDP representavam os homossexuais, levando-se em conta as películas às quais assistiam, pois é nesta parte onde se encontra o problema da pesquisa.

3.2 – ANÁLISE DOS PARECERES RELATIVOS AOS FILMES

A partir de agora, então, far-se-á a análise dos pareceres escritos sobre os filmes que foram escolhidos de forma aleatória. Serão explorados documentos referentes a dez produções cinematográficas, sendo cinco delas produzidas na década de 1970 e mais cinco na década de 1980. Os pareceres e os outros documentos relativos às películas estudadas foram coletados no Arquivo Nacional, seção Brasília. Na análise a seguir, ver-se-á que o foco foi mostrar as diferentes representações/classificações que as censoras e os censores da época faziam dos homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais.

3.2.1 – UMA CENSURA PARA OS MACHOS E PARA AS FÊMEAS

O primeiro filme que será detalhado atende pelo título *Macho e Fêmea* (1973).[39] A *Eletro Filmes*[40] deu entrada na DCDP em 26 de dezembro de 1973

[39] Sinopse: O milionário Juliano está em busca de novas emoções para quebrar a rotina. A oportunidade surge quando ele conhece o professor Kunz (Jaime Barcelos), que estuda uma droga destinada a liberar a personalidade oculta das pessoas. Juliano aceita ser cobaia da pesquisa e transforma-se numa bela mulher. Direção: Ody Fraga. Elenco principal: Vera Fischer, Mário Benvenuti e Jaime Barcelos. Gênero: Comédia. Distribuição: Paris Filmes. Disponível em: ‹http://www.adorocinema.com/filmes/filme-241624/›. Último acesso em: 20 de outubro de 2017.

[40] No início dos anos 1970, uma empresa já se notabilizara em Brasília por facilitar os trâmites burocráticos relacionados à liberação de filmes e cuidar, assim, dos interesses dos produtores, distribuidores e cineastas. A *Eletro Filmes*, na pessoa de Fernando Almeida, era o elo entre os

para requisitar a avaliação por parte da Censura Federal e, posteriormente, obter o certificado para que pudesse exibir o filme nas salas de cinema. Entretanto, pouco tempo depois, em 9 de janeiro de 1974, o órgão censório encaminhou ofício à *Eletro Filmes* informando que a liberação do filme tinha sido negada. Isto é, a película estava interditada.

A decisão da DCDP de proibir a exibição da obra se baseou na opinião dos censores, o que era o procedimento padrão da época, como já enaltecido. No parecer, os autores afirmaram que o filme não deveria ser liberado, pois carecia de boa qualidade. Além disso, pelos adjetivos utilizados no texto do parecer, percebe-se que o censor estava na "mesma página" da época. Ou seja, preocupado com as mensagens do filme que poderiam manchar a cortina da moralidade que as autoridades governamentais tentavam colocar nas casas da sociedade brasileira. O funcionário utilizou até uma palavra não reconhecida oficialmente pelo Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (Volp) da Academia Brasileira de Letras – "pudicismo", que não existe no idioma, mas que o censor utilizou para fazer referência a pudor, a recato e à castidade.

> Considerando que os personagens são caricaturas do real, caricaturas grosseiras, aliás, que os artistas exageram na apresentação dos personagens, com gestos, atitudes, situações licenciosas e obscenas que podem ferir o bom gosto e pudicismo (sic) natural dos nossos costumes [...] somos pela não liberação para apresentação em território nacional. (FERRAZ et al, 1973, p.6)

Portanto, o funcionário da DCDP fez seu trabalho, pensando em zelar pelo arcabouço moral da época, que não partia apenas do governo, mas também de parcelas da sociedade, como Fico (2002) discutiu ao analisar as cartas que chegavam à Censura Federal, cobrando o recrudescimento do controle por parte das autoridades e criticando o afrouxamento do mesmo com o passar dos anos.

Com a interdição da obra, os produtores cinematográficos tomavam algumas atitudes para reverter a decisão da DCDP. Uma delas era "cortar na própria carne". Ou seja, os responsáveis pelos filmes se autocensuravam. Retiravam partes dos filmes que pudessem ter melindrado algum censor e

profissionais da sétima arte e os burocratas responsáveis pela atividade censória. O representante conta que as produtoras de filme tinham a necessidade de empresas em Brasília para facilitar o trâmite da liberação de filmes. Então, começou a prestar o serviço para determinadas produtoras, entre elas a *Columbia*, a *Fox* e a *Warner*. (DUHAU, 2015, p.30)

tentavam, assim, cancelar a interdição da obra. No entanto, nem sempre isso obtinha sucesso.

No dia 10 de janeiro de 1974, chegou à DCDP um documento produzido por Fernando Almeida, que estava trabalhando para a liberação de *Macho e Fêmea*. No texto, o representante apresentava outra cópia da película ao órgão censório, só que desta vez haviam sido feitos pelos produtores doze cortes no filme. Porém, os pareceres não foram favoráveis ao recurso impetrado pela *Eletro Filmes*.

> Feito o novo exame do filme 'Macho e Fêmea', constatamos que realmente foram feitos os cortes alegados, porém em nada modificou o conteúdo, obscenidades e licenciosidades anteriormente apresentadas. Ratificamos nosso parecer anterior [...] em que recomendamos o filme em questão para exportação e sugerimos não liberação para exibição em território nacional, pelos mesmos comprometimentos apresentados. (FERRAZ, 1974, p.11)

Em outro parecer, além de manter a interdição do filme, ainda apontou que a obra não tinha qualidade e que não deveria ser exportada.

> Durante todo o filme, aparecem cenas libidinosas, fazendo parecer que a única preocupação da sociedade é o sexo e seus prazeres. Embora respeitemos a opinião de outros censores, nosso parecer é que ao filme não cabe a chancela de 'Livre para Exportação', pois dá uma falsa imagem da família brasileira e da sociedade em geral. Com base no Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, artigo 41, letras 'a' e 'c', sugerimos sua não liberação. (SOUZA *et al*, 1974, p.12)

Para outra censora,

> Considerando que o filme em epígrafe, na sua remontagem sofreu cortes que pouco ou quase nada atenuam suas implicações já mencionadas em parecer anterior, ratifico sua não liberação em grau de recurso. (BEZERRA, 1974, p.13)

Em um dos pareceres citados, os censores legitimaram sua opinião com o Decreto 20.493/46. Esta norma, já destacada no Capítulo 2, foi a base legal dos pareceres elaborados por esses funcionários. Invariavelmente, os censores argumentavam suas decisões a partir desse Decreto, principalmente de seu artigo 41, para "retalhar" filmes ou até mesmo interditá-los.

Um dos argumentos para se sugerir a interdição de *Macho e Fêmea* foi que a película teria ofensa ao decoro público e que divulgaria ou induziria os maus costumes. A invocação do artigo 41 apareceu de forma rotineira nos pareceres analisados para a elaboração deste trabalho. Havia uma preocupação por parte do governo – e isso se refletia na atuação dos censores – em propagar um conservadorismo que primava pela tradição da família tradicional e seu consequente heterossexismo. Tudo que era diferente disso deveria ser escondido – seja por meio de cortes ou interdições das produções cinematográficas que apresentassem, por exemplo, personagens homossexuais, como será mais detalhado e exemplificado mais à frente.

É interessante frisar aqui a relação entre esconder determinadas mensagens e os direitos humanos. Consoante as informações detalhadas no Capítulo 1, a Declaração Universal dos Direitos Humanos foi um dos documentos que já colocou "censura" e "direitos humanos" como termos que não se imbricam. No artigo 19º, está explícito que toda pessoa tem direito à liberdade de opinião e expressão. Este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias, não importando os meios e independentemente de fronteiras. Atente-se a determinadas expressões como "liberdade de opinião" e "transmitir". Isto é, um documento internacional legitimava a democrática ação de emitir pontos de vista e propagar mensagens. O cinema é um meio, sim, de veicular ideias, pensamentos, reflexões, ideologias. O ato de um cineasta querer mostrar um amor homossexual, por exemplo, é uma maneira de expor determinadas posições, noções, conceitos. Vetá-lo ou tentar ocultá-lo é uma afronta à Declaração Universal dos Direitos Humanos da qual o Brasil ainda é assinante.

Retornando à análise do filme *Macho e Fêmea*, com a manutenção da interdição, os produtores, por intermédio de Fernando Almeida, tentaram mais uma vez liberar o filme. Em ofício encaminhado à DCDP em 24 de janeiro de 1974, o representante informou que mais cortes (quatro) haviam sido feitos e esperava a partir disso que nada obstaculizasse a exibição da película. É interessante destacar que uma dessas edições retirou quase pela metade a cena homossexual entre as mulheres, desaparecendo, de acordo com o documento, a compreensão de segundas intenções.

Depois de 16 cortes, *Macho e Fêmea* foi submetido novamente à análise dos censores. Em um dos documentos, mesmo com a edição, foi apontada ainda a interdição da obra.

> Procedemos a análise do filme 'Macho e Fêmea', produção nacional e que, apesar dos cortes efetuados pelos interessados, cortes esses que não modificam a essência licenciosa e imoral de seu contexto, a película em questão não apresenta condições censórias de liberação. (PAIXÃO & CAMELIER, 1974, p.19)

Outro parecer, enfim, liberou o filme. No entanto, para maiores de 18 anos. As divergências eram comuns. Nesta pesquisa, várias delas estarão presentes. Isso mostra a encruzilhada em que os censores e as censoras tinham de enfrentar. Havia o Decreto 20.493/46, que, de acordo com o que já foi exposto neste trabalho a partir dos estudos de Kushnir (2004), era a norma que justificava a maioria dos pareceres da DCDP e a "corda" na qual funcionárias e funcionários se seguravam para escrever suas sugestões acerca dos filmes analisados. Porém, e a opinião desses profissionais? Sim, a subjetividade estava presente em suas análises. As suas diferentes experiências, as suas mais variadas personalidades, seus humores que poderiam variar de um dia para o outro. Por isso, as divergências percebidas nos documentos apareciam com razoável frequência.

Voltando à análise do último parecer citado, puderam ser vistas as primeiras representações dos homossexuais trazidas por esta pesquisa que os censores estabeleciam a partir dos personagens presentes nas produções cinematográficas às quais, por dever de ofício, tinham de assistir para escrever os pareceres, "relíquias" deste estudo. É premente que se relembre que nesta pesquisa entender-se-á representação como sendo uma classificação forjada pelos interesses de grupo. Em hipótese nenhuma, trata-se de um discurso neutro. Pelo contrário. As representações são edificadas para edificar estratégias e práticas, com o objetivo de impor uma verdade à custa de outros, como já apontado por Chartier e trazido no Capítulo 1 deste trabalho.

No texto elaborado pelo funcionário da DCDP, há representações da homossexualidade, relacionando-a ao futebol e chamando-a, inclusive, de "tendência" e "outra área".

> Banqueiro – sentindo que seu inconsciente tendia para a 'outra área' – toma uma droga feita por um pseudocientista. Assim, ele ora torna-se mulher, ora homem, o que provoca sérias dificuldades para si e para seus amigos. Mas a sua tendência era verdadeira, e ele resolve aderir ao 'terceiro time' e torna-se afeminado. No reexame do presente filme, constata-se que algumas cenas foram suprimidas, porém continuando outras – de relações sexuais, nudez exacerbadas, lesbianismo, além de situações de igual quilate. A fim de objetivar a permissibilidade do presente filme – para maiores de 18 anos, visto se tratar de uma película de 35mm – para cinema, de público restrito, em recinto fechado, além de outras restrições, tais como deslocamento do espectador, entrada paga, etc., seria interessante consignar outros cortes – a serem configurados em novo exame. Assim, só assim, vejo condições para a sua liberação (...). (LIMA, 1974, p.20)

No período analisado, qual seja, o regime militar, havia uma preocupação por parte dos governos com os bons costumes, o conservadorismo, o tradicionalismo, a religião católica, a família (pai, mãe, filhos). A homossexualidade se ausentava desse rol, era diferente, "anormal", "antinatural", por isso, deveria se colocar ocultamente – melhor, trabalhava-se para colocá-la – nos porões. Era um controle moral, mas também com um viés político, pois entende-se nesta pesquisa que a censura é um ato eminentemente político, apesar de ter como alvo a orientação sexual deste ou daquele, ou desta ou daquela. Não é necessário que o controle tente barrar a veiculação de mensagens consideradas subversivas, que fizessem apologia ao comunismo ou que, em tese, eram prejudiciais a tal da segurança nacional para que a censura fosse considerada política, conforme entendeu-se nesta pesquisa, levando-se em conta os apontamentos de alguns autores, entre eles Fico (2002) e Kushnir (2004).

Quando se está no poder, autoridades querem o apoio popular. Nas décadas de 1970 e 1980, não era diferente. O "caldo social" estava bem condimentado com um tempero conservador, e a relação homossexual era um tipo de amor que a Igreja combatia, como o fez em toda a sua história, e a Medicina/Psicologia a classificava como doença. É premente voltar a ressaltar que o homossexualismo passou a existir na CID em 1948 como "Personalidade Patológica", na subcategoria "Desvio Sexual", em concordância com o que Laurenti (1984) descreveu. Apenas em 1965, esta orientação sexual saiu da categoria "Personalidade Patológica", ficando na de "Desvio e Transtornos Sexuais". Em 1974, o homossexualismo deixou a lista de doenças mentais pela

Associação Americana de Psiquiatria, recebendo nova nomenclatura, “homossexualidade”. Em 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da lista de doenças mentais da CID. A decisão também eliminou o uso do sufixo “ismo”, desvinculando a orientação sexual da ideia de enfermidade. No Brasil, só em 1999 é que o Conselho Federal de Psicologia proibiu os psicólogos de manifestarem opinião pública de que a homossexualidade fosse doença.

Portanto, caso os militares, que passaram 21 anos no poder depois do golpe de 1964, que destronou João Goulart da Presidência da República, trabalhassem para, por exemplo, a exaltação e para o respeito a todas orientações sexuais, estariam indo de encontro ao contexto vivido naquele período e que até hoje não está totalmente modificado. Os censores, em suas casas, nas horas de lazer, com as suas mais diversificadas crenças, eram atores deste filme social, e isso se refletia no momento em que haviam de cumprir sua função – elaborar pareceres acerca das produções cinematográficas às quais assistiam.

> Não podia haver cenas de homossexualismo. Um indivíduo com tendências, com gestos, poderia passar, mas o relacionamento de jeito nenhum. [...] A gente não determinava o que a população iria ver. O censor poderia ser considerado um filtro da mensagem. O que fazíamos na época era tentar limpar a mensagem um pouco pela mentalidade da época. Mas isso visando menores, que não conseguem traduzir a mensagem, pois eles não têm a maturidade suficiente para receber determinadas mensagens. (DUHAU, 2015, p.223)[41]

No caso de *Macho e Fêmea*, o certificado de liberação do filme só foi carimbado pela DCDP em 24 de maio. A produção, enfim, poderia ser exibida no cinema entre 21 de maio de 1974 a 21 de maio de 1979. A película era proibida para menores de 18 anos e tinha 16 cortes em relação à versão original. Uma das edições retirou da obra a cena lésbica. Nessa época, já era o governo Geisel, que estava há dois meses na Presidência da República em substituição ao general Médici.

[41] Entrevista de um censor, que preferiu não se identificar, ao pesquisador em 2015.

3.2.2 – *O CASAMENTO* – UM RELACIONAMENTO NADA AMISTOSO COM A DCDP

Em 3 de dezembro de 1975, foi aberto na DCDP um processo para a análise do filme *O casamento*[42]. No primeiro parecer, assinado por Carlos Rodrigues em 15 de outubro de 1975, o censor sugeriu que o filme fosse classificado como proibido para menores de 18 anos, com cortes. Uma das edições que ele apontou foi a retirada da cena na qual um casal entra no quarto até quando a "bicha" (termo utilizado por Carlos Rodrigues) começa a dizer: "Papai morreu".

Já em outro documento, desta vez assinado por Paulo Leite de Lacerda e datado de 16 de outubro de 1975, um dos cortes assinalados pelo censor também se referiu à cena em que o casal entra no quarto do "homossexual", conforme está escrito no documento. O censor julgou o filme como sendo de boa qualidade e sugeriu que fosse liberado para exportação.

Em um terceiro parecer, Arésio Teixeira Peixoto escreveu em 17 de outubro de 1975 que a mesma cena deveria ser retirada do filme, mas não classificou o personagem como "bicha" e nem como "homossexual", e, sim, como "travesti", além de sugerir que o filme (boa qualidade e livre para exportação) fosse indicado para maiores de 18 anos, com este e outros cortes.

A partir dos três pareceres apresentados, devem-se destacar as discordâncias e concordâncias presentes nos documentos. Em relação às primeiras, houve divergências em como chamar o personagem homossexual. Apareceram três diferentes nomenclaturas – "bicha"[43], "homossexual" e "travesti".

Foi um trio de representações/definições que classificou o mesmo personagem. Isso tende a mostrar que apesar de ter um arcabouço jurídico – em que o Decreto 20.493/46 era o grande pilar –, os censores tinham diferentes

[42] O roteiro do filme é baseado na obra homônima de Nelson Rodrigues. Sabino é um rico empresário da construção civil. Tem um amor incestuoso pela filha Glorinha, de 18 anos, que vai se casar em poucos dias. Um médico vê o noivo de Glorinha beijando outro homem. Direção: Arnaldo Jabor. Elenco principal: Adriana Prieto, Paulo Porto e Camila Amado. Gênero: Drama. Disponível em: ‹http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202038/›. Último acesso em: 20 de outubro de 2017.

[43] Em edição lançada em 1975, o Novo Dicionário da Língua Portuguesa trazia a seguinte definição do vocábulo "bicha": sujeito efeminado em excesso. HOLANDA, Aurélio Buarque. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 14ª impressão.

maneiras de ver, de escrever e de classificar determinados personagens, seja por questão de opinião ou por falta de conhecimento a respeito das orientações sexuais. Por esta ou aquela razão, o certo é que nesses três pareceres foi destacado que a cena do casal entrando no quarto do homossexual deveria ser retirada. Esse foi um ponto pacífico presente nas três análises.

Outro detalhe que vale uma reflexão foi o fato de se ressaltar a orientação sexual do personagem. Nos pareceres, houve a ênfase em que a parte do filme que deveria ser retirada seria aquela onde o "quarto do homossexual" foi o cenário. Apontou-se o dedo. Marcou-se com brasa. Esse personagem foi considerado diferente, fugiu do tradicional, por conseguinte serviu como referência – nesse caso, negativa – para se fazer a análise e colocá-la no parecer. Assim como até hoje se faz com gordos, carecas, negros, entre outros. Por que não escrever no documento que a cena que deveria ser excluída era aquela em que o casal entrava no quarto e, neste ponto, dizer o nome do personagem em vez de denominá-lo como "bicha" ou "travesti"?

Houve um quarto parecer sobre *O casamento* cuja autora foi Jeanete de Oliveira Farias, que opinou sobre a obra em 21 de outubro de 1975. No documento, a censora classificou a obra como sendo de boa qualidade e livre para exportação, corroborando com o ponto de vista de outros funcionários. Entretanto, em seu texto, a censora destacou negativamente o amor incestuoso entre pai e filha, o suicídio decorrente de desequilíbrios emocionais e o "homossexualismo", que a funcionária o representou como sendo "desvio sexual".

Primeiro, a censora pôs no mesmo pote um amor entre o genitor e sua descendente, o ato de tirar a própria vida e a homossexualidade. E mais: classificou o amor entre personagens do mesmo sexo como sendo um desvio e não uma orientação sexual. No entanto, vale um apontamento para que não se caia na armadilha do anacronismo. A censora, na época da análise que fazia sobre o filme, não teria como fundamentar seus argumentos utilizando a expressão "orientação sexual", pois esta passou a ser empregada tempos depois, haja vista os estudos de Dieter (2012) apresentados neste trabalho, que enfocam que o homossexual não opta por ser homo, hétero ou bissexual: as pessoas simplesmente se descobrem de uma forma ou de outra.

Além disso, caso fosse uma questão de escolha, as pessoas optariam, de acordo com Dieter (2012), por uma maneira de viver menos sofrida e sem ter que viver sofrendo preconceito, ou seja, escolheriam ser heterossexuais. Portanto, não se pode dizer “opção sexual” e, sim, “orientação sexual”. Para Freud, como já destacado nesta pesquisa, a homossexualidade também não pode ser classificada nem como vício, desonra ou doença e persegui-la seria um crime e uma crueldade.

No entanto, essa discussão estava ausente do contexto no qual a funcionária da DCDP estava inserida e este mesmo comentário vale para vários pareceres escritos pelos censores. Por isso, Bloch (2001) foi citado neste estudo, quando ele destaca que o pesquisador não labora para julgar seu objeto de pesquisa e, sim, para interpretá-lo, compreendê-lo. Como também apontado neste trabalho, tem de se entender que é incorreta a interpretação que impõe aos autores do passado (no caso dessa pesquisa, os censores da DCDP) problemas e linguagens que são exclusivos do presente do estudioso, em concordância com os ensinamentos de Skinner mostrados no Capítulo 2.

Retornando ao texto do parecer elaborado por Jeanete de Oliveira Farias, a censora escreveu sua análise sobre o filme no final de 1975. Um ano antes, o “homossexualismo” já havia sido retirado da lista de doenças mentais pela psiquiatria estadunidense e a nomenclatura mudara para “homossexualidade”.

Apesar de os censores terem condenado alguns aspectos da produção, *O casamento* recebeu certificado de liberação para exibição nas grandes telas, mas classificação etária máxima (proibido para menores de 18 anos) e com cortes, um deles referente à homossexualidade. O filme pôde ser exibido entre 21 de outubro de 1975 a 21 de outubro de 1980 e também ser exportado.

Mas os produtores também batalhavam para ter suas obras exibidas na televisão, devido ao maior alcance que este veículo proporciona. Neste caso, seguia o mesmo trâmite. Abria-se novo processo na DCDP, desta vez pedindo a análise do filme para que fosse, se possível, exibi-lo na TV. Em parecer[44] assinado em 8 de janeiro de 1985, o (a) autor (a) apontou a cena de um diálogo

[44] Este parecer, especificamente, tinha o nome do censor ilegível.

sobre “homossexualismo” e as falas dos personagens dr. Caraminha e Sabino: “Vi teu genro Teófilo beijando na boca o meu assistente José Honório...”; “Dois barbadões se beijam na boca a troco de nada”; “...O rapaz nega, disse que não houve beijo, que não beijou”; “...Eu não sei quem é o ativo e quem é o passivo[45]”; “... Basta que um homem deseje o outro”.

O censor destacou, ainda, a cena em que o homossexual fala na frente do pai imóvel em cadeira de rodas: “Sabe o que vou fazer aqui? Agora? Na tua frente, com o chofer de ônibus que é meu noivo?”. Além de se referir ao *take* em que Antonio Carlos e Glorinha trocam carícias, aparecem sons de excitação, desde o momento em que os dois são filmados deitados na cama até o som da porta se abrindo, e o homossexual dizendo “papai morreu”.

Para fundamentar seu argumento, o (a) censor (a) lembrou no parecer o artigo 3º da Lei 5536/68[46]. Portanto, o funcionário se utilizou de uma norma que apareceu durante o regime militar, mais precisamente no governo Costa e Silva. O Decreto 20.493/46 era, sim, bastante invocado na hora de o censor elaborar sua argumentação referente à determinada produção cinematográfica. No entanto, as autoridades militares também lançaram mão de outros instrumentos jurídicos relativos à censura que foram criados enquanto estiveram no comando do país.

Como já discutido anteriormente, a censura não foi inventada após o golpe de 1964. O controle de mensagens, independentemente do veículo em que eram propagadas, já vinha de muito tempo, desde a época colonial – haja vista o *nihil obstat* eclesiástico, a autoridade do Desembargo do Paço e da Inquisição, que faziam a censura em Portugal, o que não foi diferente na colônia (Brasil), como lembra Sodré (1999). A vigilância aportou também em terras

[45] É importante destacar que “ativo” e “passivo” eram expressões da época para designar aquele que introduz o pênis em seu parceiro e aquele que recebe o órgão sexual masculino, respectivamente. No entanto, nos dicionários de hoje, entre eles o Aurélio, não há mais referência a essas definições. Conforme o Dicionário Aurélio, “ativo” é o haver do comerciante; que exerce ação; que opera com rapidez; de que se é credor; diz-se do verbo que tem complemento direto; e, por fim, influência. Disponível em: ‹https://dicionariodoaurelio.com/ativo›. Último acesso em: 20 de outubro de 2017 .

[46] A norma, de 21 de novembro de 1968, dispunha sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, criava o Conselho Superior de Censura e dava outras providências. No artigo 3º estava: Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes.

brasileiras. Entretanto, como bem destacou Napolitano (2014), os militares não inventaram a censura, mas a ampliaram, e a criação da Lei nº 5.536, de 1968, foi um exemplo disso. A política de Estado ia ao encontro de um recrudescimento censório para combater certas ameaças à ordem brasileira, que, segundo quem estava à frente do governo, eram a imoralidade, maus costumes e tudo que pudesse melindrar a segurança nacional e a autoridade da elite política, conforme seus julgamentos e pontos de vista. O Decreto 20.493/46 não estava sozinho, tinha outros "irmãos" mais novos cujos pais foram os militares.

Assim como não foram os militares que criaram a censura, mas de certa forma a recrudesceram com uma rede de normas, o controle também não existia só aqui. Um bom exemplo disso foi o que aconteceu com *Psicose* (1960), do cineasta inglês Alfred Hitchcock. Rebello (2012) conta que em 18 de novembro de 1959, doze dias antes da data marcada para o início das filmagens, Hitchcock enviou o roteiro para a *Motion Picture Association of America*, que atuava como vigia do Hays Office. "Esta era uma organização criada em 1930 para implementar o código de ética autorregulador da indústria cinematográfica e comandada pelo ex-chefe nacional dos correios Will H. Hays." (REBELLO, 2012, locais do Kindle 1477-1480)

O autor lembra que o código estipulava, por exemplo, que a simpatia do público nunca deveria ser direcionada para o lado do crime, do malfeito, do nocivo ou do pecado. E também insistia que beijos excessivos e ardentes, abraços íntimos, posturas e gestos sugestivos não deveriam ser mostrados; mas, curiosamente, que brutalidade e situações possivelmente repelentes fossem tratadas dentro dos limites tênues do bom gosto. "Ironicamente, muitos dos momentos mais intensos e sugestivos dos filmes de Hitchcock ganharam força porque o código incentivava o estilo sutil que era marca registrada do diretor." (REBELLO, 2012, locais do Kindle 1481-1485)

Nos Estados Unidos, havia também uma espécie de certificado de exibição:

> Se a organização ameaçasse negar o selo de aprovação para um filme, isso significava que muitas salas de cinema se recusariam a exibi-lo; e mais, que muitos produtores pensariam duas vezes antes de realizá-lo. Os diretores Howard Hughes (*O proscrito*) e Otto Preminger (*Ingênua até certo ponto*) tinham desafiado com sucesso o poder

> absoluto do Hays Office, mas problemas para Hitchcock com Geoffrey Shurlock, na época administrador da instituição, poderiam significar muitas dificuldades para Psicose. (REBELLO, 2012, locais do Kindle 1485-1489)

Além disso, havia ainda a figura do representante das empresas cinematográficas e instituições religiosas que vigiavam o que se produzia artisticamente:

> Em 1959, Luigi Luraschi era o representante da Paramount junto ao Código. Seis dias após ele ter submetido o roteiro ao escritório de Shurlock, os cães de guarda da moralidade de Hollywood não só avisaram Hitchcock que poderia ser 'impossível emitir um certificado para um filme com base neste roteiro', mas também praticamente previram uma campanha contra *Psicose* por parte da influente, e ainda menos tolerante, Legião da Decência da Igreja Católica. (REBELLO, 2012, locais do Kindle 1489-1493)

Conforme o autor, Luraschi informou a Hitchcock que se o filme tivesse determinadas partes[47], o cineasta estaria arrumando um problema sério com a Legião da Decência e também com os vários departamentos de censura dos territórios internacionais, entre eles Reino Unido, Austrália e países escandinavos. Outro ponto se refere à famosa cena do chuveiro. Rebello ressaltou que Joseph Stefano (roteirista) e Hitchcock haviam enxertado certos elementos ousados de forma deliberada, como uma manobra para distrair a atenção dos censores de preocupações mais cruciais: primordialmente, as ações que se passariam no chuveiro e no banheiro.

> Luraschi alertou Hitchcock: 'É claro que vai ser necessário o máximo de cuidado nas cenas do chuveiro e dos esforços de Norman para se livrar do corpo nu (de Marion). Essas cenas, a começar do momento em que ela entra no boxe, terão que ser conduzidas com o máximo de discrição e bom gosto'. (REBELLO, 2012, locais do Kindle 1502-1506)

Mas Hitchcock já era experiente com os assuntos relacionados à censura. Rebello recorda que, nos anos 40, os roteiros de *Rebecca, a mulher*

[47] A presença de palavras como "Deus", "inferno" e "maldição", além de uma sugestão de relacionamento incestuoso, incomodou entidades conservadoras, conforme Rebello (2012).

inesquecível e *Suspeita* tinham sido diluídos para tornar as motivações dos protagonistas menos patológicas, e, supostamente, mais palatáveis.

> Nos anos 1950, Hitchcock também havia sido forçado a amainar os diálogos e situações picantes do roteiro de John Michael Hayes para *Janela indiscreta*. Da mesma forma, as restrições ao texto de Ernest Lehman em *Intriga internacional* resultaram em um casal protagonista menos ostensivamente sexy e trancaram no armário o homossexual Leonard, assistente do espião Van Damm, interpretado por Martin Landau. (REBELLO, 2012, locais do Kindle 1511-1515)

Enfim, os censores classificaram o roteiro de *Psicose* como "Aprovado, sujeito à avaliação do produto".

Voltando à análise dos documentos relativos a *O casamento*, em outro parecer, assinado por Teresa Cristina dos Reis Marra em 8 de janeiro de 1986, a censora sugeriu a classificação para 22h, com remontagem. Isto é, desde que se fizessem alguns cortes para que assim o filme pudesse ser exibido na televisão. Ela ressaltou que a obra possuía a agressividade e a morbidez da temática forte, que enfocava tragédias familiares, abrangendo o choque de sentimentos e de autoridade de pais para com os filhos; uma pincelada no tema incestuoso do amor de pai para com a filha; as passagens de homicídio passional com cenas sangrentas também de mortes; a nudez feminina parcial (seios) e total (costas); os descontroles emocionais de uma juventude sem integridade moral e atuação do personagem homossexual, que a autora do documento chamou de pederasta[48].

Em 13 de janeiro de 1986, o então diretor da DCDP, Coriolano Fagundes, escreveu para Fernando Almeida, que atuava como representante dos produtores do filme, afirmando que *O casamento* poderia ter uma classificação para as 22h[49], que era um desejo da empresa cinematográfica (*Ipanema Filmes*), desde que fossem efetuados os cortes apontados, entre eles o relacionado à cena do quarto do homossexual.

[48] Indivíduo que pratica pederastia. Pederastia é a relação sexual mantida entre um menor e um adulto; ou a relação sexual entre indivíduos do sexo masculino. Disponível em: ‹https://dicionariodoaurelio.com/pederastia›. Último acesso em: 20 de outubro de 2017.

[49] Havia uma relação entre o horário sugerido para a exibição do filme na TV e a faixa etária. Por exemplo: se o filme deveria ser passado após às 23h é porque a obra foi considerada adequada para maiores de 18 anos. Depois das 22h, para maiores de 16 anos.

E assim foi feito. Em 6 de fevereiro de 1986, foi emitido um certificado de exibição para a TV válido até 1991: proibido para antes das 22h e a exclusão da cena quando os personagens estavam na cama do homossexual.

3.2.3 – *AS AMIGUINHAS* – INIMIGAS DOS CENSORES

O processo referente ao filme *As amiguinhas*[50] (1978) só foi aberto em 22 de março de 1979, exatamente uma semana depois de João Baptista Figueiredo[51] assumir a Presidência da República. Antonio Pedroso, em 5 de abril do mesmo ano, escreveu o primeiro parecer sobre a película e sugeriu que sua exibição no cinema fosse proibida para menores de 18 anos. Nele, o autor representou o relacionamento homossexual como uma forma de amar que poderia trazer certo problema para a sociedade brasileira.

> 'As amiguinhas' pretende explorar situações eróticas ensejadas por um fim de semana de quatro moças em uma ilha. O relacionamento homossexual entre elas é apresentado mais como uma forma de explorar o erótico da seminudez associado a carícias do que marcar a implicação social do lesbianismo. (PEDROSO, 1979, p.9)

Pode-se inferir desta opinião que o censor sugeriu a liberação do filme para maiores de 18 anos e não a sua proibição, pois, conforme ele, o relacionamento homossexual das personagens apresentou-se de maneira sutil, rasa, focando mais em carícias e em nudezes parciais. É possível que se não fosse assim ou se o roteiro do filme discutisse ou valorizasse a homossexualidade com mais ênfase, o censor vetaria a película, pois relacionou o lesbianismo à implicação social. Essa questão ficou mais clara no trecho de outro parecer, que pode ser visto abaixo:

> O filme é uma abordagem superficial do tema lesbianismo, sem qualquer pretensão mais séria no tratamento do assunto. Embora o enfoque seja puramente comercial, as cenas não exibem detalhes de

[50] Júlia é uma garota que odeia os homens, muito por conta da relação difícil que tinha com o pai. Ela, então, conhece Cláudia e se sente atraída pela nova amiga. Com mais duas garotas, elas resolvem viajar para Ilha Grande. O cenário serve para a exposição de experiências sexuais. Direção: Carlos Alberto Almeida. Elenco principal: Diva Medrek, Cat Regine e Fátima Celebrini. Empresa Produtora: Rio Grande. Gênero: drama. Disponível em: ‹http://www.adorocinema.com/filmes/filme-230113/›. Último acesso em: 20 de outubro de 2017.

[51] Último presidente do regime militar que havia se iniciado com o golpe de 1964.

> relacionamento lésbico. A associação de certas frustrações ao comportamento sexual das personagens, culminando com o suicídio da personagem principal, denota, ainda, a intenção de atenuar a temática e retirar quaisquer aspectos de valorização ou justificação do lesbianismo. (FERREIRA, 1979, p.11)

Tanto no outro como neste parecer, a preocupação dos censores era com a possível valorização do amor homossexual entre as mulheres. Um gesto de carinho aqui ou ali, na opinião de Ferreira (1979), poderia até ser permitido, mas não a positivação do lesbianismo. O censor deixa subentendido que o roteiro deve até certo ponto ser elogiado, pois puniu a personagem lésbica com o suicídio. Este, conforme o autor do documento, minorou o problema da temática homossexual exibida na produção cinematográfica de Carlos Alberto Almeida, diretor da obra.

Outro ponto que deu margem à inferência foi que o censor pareceu ter classificado a película como proibido para menores de 18 anos e não ter pedido seu veto justamente por essas duas "atenuantes": a presença apenas de carícias entre as personagens e o suicídio, que puniu uma delas somente por cometer o "crime" de se lançar em experiências lésbicas em Ilha Grande.

Acatando as análises dos censores, a DCDP emitiu o certificado e liberou a exibição do filme para os cinemas. O documento esteve válido entre 5 de abril de 1979 a 5 de abril de 1984. A produção foi considerada imprópria para menores de 18 anos, mas foi classificada como sendo de boa qualidade e livre para que seus produtores pudessem exportá-la.

Em 13 de abril de 1981, os produtores solicitaram na Censura Federal a liberação de *As amiguinhas* para a TV. Foram encontrados no Arquivo Nacional quatros pareceres que optaram por interditar a película, destacando a questão do lesbianismo e que para liberá-lo o filme deveria ser retalhado devido à constância de implicações apresentadas pela história. Em 30 de abril de 1981, Ivan Batista Machado escreveu:

> Tendo em vista toda uma gama de comprometimentos de ordem censória, como uma constante, fator este que impossibilita a efetuação de supressões (...), assomados ao fator mais agravante, o de veicular a exploração dolosa, indutiva e apologética da prática de comportamento de homossexualidade feminina (...) opinamos pela interdição do título 'As amiguinhas' (...) ao veículo televisivo, de acordo com o que dispõe o item III do artigo 53 da Lei 6697/79, combinado

> com as alíneas ‘a’ e ‘c’ do artigo 41 do Decreto 20.493, e consubstanciado no parágrafo 8º, em seu final, do artigo 153 da Constituição Federal. (MACHADO, 1981, p.23)

Percebe-se que dois anos se passaram (1979 – 1981) e a preocupação com a apologia ao lesbianismo continuava entre as autoridades. Ainda mais porque o pedido neste momento era direcionado para a televisão, um veículo de mensagem bem mais acessível que o cinema. Outro ponto a se destacar foi a representação que se fazia do amor homossexual entre as mulheres. Censores classificaram em 1979 e ainda classificavam no início na década de 1980 o lesbianismo como um comportamento errado, imoral, que o cinema não deveria fazer qualquer tipo de apologia ou incentivá-lo. Isto é, a representação, um dos conceitos-chave desta pesquisa para demonstrar como os censores representavam os homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais, ainda era negativa.

Em concordância com os apontamentos de Pesavento (2012) trazidos anteriormente por este estudo, a representação constrói a realidade a partir de suas práticas sociais. Conforme a autora, a representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão. Pesavento aponta, ainda, que as representações podem ser expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos. E, no caso deste trabalho, por pareceres sobre filmes brasileiros. Documentos que eram edificados pelos funcionários da DCDP, que eram práticas sociais da época e que, sim, ajudavam a construir uma realidade, qual seja, a de que os homossexuais eram seres patológicos, desviados, embebidos de perversão, que, de acordo com Costa (1992), quando se pensa nesse termo, apresenta-se uma perspectiva ética.

Vale relembrar que para o psicanalista, os ideais morais que fazem com que o homoerotismo seja tido como perverso não são democráticos. São ideais totalitários, de intolerância diante da diferença, de desrespeito às expressões minoritárias da sexualidade. No entanto, os censores, é fundamental que se repita, estavam mergulhados em um contexto no qual essa discussão não estava presente em qualquer esquina. A realidade deles era outra.

Em 20 de maio de 1981, José Vieira Madeira, diretor da DCDP, comunicou a Deusdeth Burlamaqui, representante da empresa *Rio Grande*

Produção e Distribuição de Filmes, que a Censura Federal proibira a exibição de *As amiguinhas* na TV.

Cinco dias depois, Burlamaqui solicitou revisão da classificação ao diretor-geral do Departamento de Polícia Federal. Madeira, por delegação do diretor-geral, manteve a interdição e encaminhou o pedido ao Conselho Superior de Censura (CSC). Aqui cabe uma crítica à atuação deste representante para tentar a liberação de *As amiguinhas*. No documento encontrado no Arquivo Nacional, assinado em 25 de maio de 1981, Burlamaqui apenas escreveu ao Departamento de Polícia Federal que solicitava, em grau de recurso, o reexame do filme, sem apresentar qualquer outro argumento. No entanto, deixou claro que caso a proibição continuasse, queria que a última decisão fosse do Conselho Superior de Censura, pois era o órgão mais liberal, mas, às vezes, o CSC não era favorável às empresas cinematográficas.

> Tudo aquilo que havia divergência era encaminhado ao CSC. O representante entrava com o pedido de análise do filme. Nossos pareceres não saíam de acordo com o que esse representante desejava. Então, acabava a nossa instância. Acabava a parte censória. Não adiantava o representante pedir para o diretor da DCDP, pois ele já havia decidido. Então, o representante recorria ao diretor-geral da Polícia Federal. Aí, o diretor-geral dava o encaminhamento para o Conselho Superior de Censura. (DUHAU, 2015, p.216)[52]

Como já trazido no Capítulo 2, o CSC foi um órgão criado pela Lei nº 5.536, de 1968, mas que só foi realmente efetivado mais de uma década depois. Em diversas situações, foi a válvula de escape dos profissionais que representavam os produtores cinematográficos na Censura Federal. O CSC surgiu em um contexto em que as autoridades militares estavam começando a edificar uma abertura "lenta, gradual e segura". Arão (2014) escreve que em 1974 teve o último governo da ditadura militar, que foi chefiado pelo general Ernesto Geisel.

Pereira (2010) lembra que a liberalização do regime, que se iniciou no governo Geisel, perpassou pela extinção dos atos institucionais, entre eles o AI-5. Além disso, houve a aprovação da Lei de Anistia em 1979, que libertou prisioneiros políticos. Já Villa (2014) ressaltou que nesse ano houve ainda a aprovação da reforma política pela Lei 6.767, que recebeu a sanção presidencial

[52] Entrevista de uma censora, que preferiu não se identificar, ao pesquisador em 2015.

(governo Figueiredo) em 20 de dezembro. Estava aberto, assim, o caminho para a reorganização partidária e o fim do bipartidarismo[53], que havia sido imposto em 1965.

Portanto, o CSC surgiu em um período de relativo afrouxamento. Não que se pudesse fazer tudo. Mas algumas amarras já estavam mais frouxas ou até mesmo soltas. Era um tempo, pode-se dizer, de transição. Houve o início do funcionamento do CSC, que liberou diversos filmes que estavam proibidos de chegarem à sociedade, o fim do bipartidarismo, a aprovação da Lei de Anistia, a extinção dos atos institucionais, porém, havia, ainda, algum resquício de uma repressão mais dura, como foi lembrado nesta pesquisa (Capítulo 2) o tempo em que Solange Hernandes assumiu a DCDP já no governo Figueiredo.

Os representantes dos produtores cinematográficos recorriam ao CSC sempre quando seus pleitos não eram atendidos e, invariavelmente, obtinham sucesso. É interessante perceber que as decisões do CSC se sobrepunham às da DCDP. Pode-se inferir, então, que com o funcionamento do CSC, a DCDP perdeu espaço na estrutura estatal, sendo extinta em 1988 no governo Sarney. Vale notar que os integrantes do CSC eram mais liberais. Entretanto, não liberavam tudo. O filme *As amiguinhas*, por exemplo, continuou sendo proibido de passar na televisão, mesmo com recurso junto ao CSC.

Para o relator do processo e integrante do CSC, Pompeu de Sousa, o filme era um "filmezinho" e expôs suas razões para ter utilizado esse termo. Tratou-se de uma opinião pessoal do conselheiro. Conforme o relatório, que foi assinado em 1º de junho de 1981, *As amiguinhas* tinha argumento, roteiro, direção e interpretação pobres e que explorava muito mal o "homossexualismo" feminino. De acordo com Pompeu de Sousa, a produção, embora não descesse a pormenores no relacionamento sexual das "amiguinhas" lésbicas, tratava o assunto com evidência, inclusive na crueza verbal e na falta de criatividade artística, que tornava a película primariamente obscena. Ele negou o recurso da empresa cinematográfica. E o restante dos conselheiros acompanharam o relator por unanimidade. Ou seja, é de se supor que Burlamaqui não escreveu nenhum argumento, pois já tinha como líquida e certa a liberação do filme por parte do CSC. Mas não foi o que aconteceu.

[53] Por muito tempo, o Brasil teve apenas dois partidos: Arena (situação) e MDB (oposição).

3.2.4 – *AMADA AMANTE* – UM CONSENSO ENTRE OS CENSORES

A análise agora é do filme *Amada Amante*[54] (1978). Seus produtores deram entrada na Censura Federal em 31 de maio de 1978. Em parecer assinado no dia 2 de junho, três censores – Eliel José de Sousa, Maria Lívia Fortaleza e Domingos Sávio Ferreira – assinaram o mesmo documento, sugerindo que a película fosse liberada para maiores de 18 anos e com a chancela "livre para exportação". Entretanto, os funcionários da DCDP também classificaram a homossexualidade como um ato imoral, como pode ser inferido a partir do documento analisado:

> Com severidade e intransigência, o chefe da família tenta manter a esposa e filhos dentro de uma conduta cerceada por uma moral provinciana, até que sua filha o surpreende nos braços da secretária, desmascarando seu moralismo falso e hipócrita. A partir de então, a família inverte radicalmente seus conceitos de moralidade, adotando total liberdade sexual: do amor livre ao homossexualismo. (Sousa *et al*, 1978, p.10)

Para os censores, o simples ato de ter um relacionamento homossexual ia de encontro ao que era considerado certo, aprovado, aceito pela parte conservadora da sociedade, por isso foi destacado no parecer. Relacionar-se com uma pessoa do mesmo sexo fazia da pessoa um ser imoral. Os pareceristas escreveram o que deveria ser cortado. Mais uma vez, a tentativa de esconder a homossexualidade se fez presente:

> [...] 5º rolo: Sequência de Tuca e Fátima no motel: cortar desde que se mostra Fátima, nua, sentada de pernas abertas sobre Tuca, até a tomada do foco da luneta percorrendo o edifício. Em seguida, suprimir a cena entre as duas garotas no quarto, desde quando uma delas diz: 'Vamos mostrar ao mundo que nos amamos', até o enfoque do gordo com a luneta na mão. (SOUSA *et al*, 1978, p.10)

Os três censores assinaram um parecer. Nesse caso, houve consenso entre os funcionários. A DCDP, então, emitiu certificado e autorizou a

[54] Sinopse: Augusto e sua família moram em uma cidade do interior de São Paulo, quando resolvem se mudar para o Rio de Janeiro devido ao trabalho do patriarca. Na Cidade Maravilhosa, a família se entrega a novas relações sexuais – do adultério ao lesbianismo. Direção: Cláudio Cunha. Elenco principal: Ana Maria Kreisler, Carlos Imperial e Luís Gustavo. Gênero: comédia. Disponível em: ‹https://filmow.com/amada-amante-t18504/ficha-tecnica/›. Último acesso em: 23 de outubro de 2017.

exibição do filme para maiores de 18 anos, com cortes, nos cinemas brasileiros. O documento tinha validade entre 5 de junho de 1978 e 5 de junho de 1983.

Analisando o processo referente ao filme *Amada, Amante*, encontrou-se uma carta do presidente da Câmara Municipal de Franca, Fábio Celso de Jesus Liporoni. Na correspondência, o parlamentar escreveu:

> Tendo chegado ao conhecimento desta presidência de que o filme brasileiro *Amada Amante*, atualmente em exibição nas principais cidades do país, contém, em sua história, insinuações ultrajantes a uma família tipicamente interiorana identificada como procedente de Franca pela chapa do veículo mostrada em *close up*[55], vimos solicitar a Vossa Excelência as providências necessárias no sentido de serem excluídas tais cenas que definem a cidade. (LIPORONI, 1978, p.24)

Essa carta demonstra[56] que uma parcela da sociedade via a censura, por intermédio da DCDP, como uma aliada para defender e fortalecer suas maneiras de ver o mundo. O controle, o cerceamento, a repressão eram vistos, sim, com certo apreço por uma parte da população. Essa questão fica límpida quando se pesquisa nas caixas disponíveis no Arquivo Nacional, em Brasília. No órgão, é possível encontrar inúmeras correspondências de pessoas físicas e jurídicas reclamando da exibição deste ou daquele filme e pedindo que os olhos da Censura Federal ficassem mais abertos para a exibição de determinadas produções cinematográficas.

A teia da censura nas décadas de 1970 e de 1980 estava bem estruturada como uma verdadeira política de Estado. Havia funcionários, órgãos, departamentos. A censura era coisa de polícia, pois a DCDP, como já destacado, estava subordinada ao Departamento de Polícia Federal e este era ligado ao Ministério da Justiça. Além disso, existia, ainda, todo um aparato jurídico que regulamentava o ato de se fazer censura no período. Somado a todos esses fatores, havia a participação ativa das pessoas que ajudavam indiretamente as

[55] É uma expressão em inglês, bastante usada no ramo da fotografia e gravação de vídeos que significa um plano onde a câmera está muito perto da pessoa ou objeto em questão, possibilitando uma visão próxima e detalhada. Disponível em: ‹https://www.significados.com.br/close-up/›. Último acesso em 23 de outubro de 2017.

[56] Para saber mais sobre as correspondências que chegavam à DCDP e que pediam um olhar mais cuidadoso por parte do governo, ver FICO, Carlos. *"Prezada Censura": cartas ao regime militar*. *In*: Topoi – Revista de História. Rio de Janeiro: UFRJ. n.5, páginas 251-286, set. 2002.

autoridades a realizar a vigilância das produções artísticas e culturais, entre elas o cinema.

Voltando ao caminho que o processo de *Amada Amante* teve nos corredores da DCDP, encontrou-se novamente que os produtores do filme queriam exibi-lo sem cortes e que, por isso, provocaram a DCDP, encaminhando recurso para que o órgão mudasse seu julgamento. Esse documento, assinado em 5 de novembro de 1980, gerou uma nova análise por parte do governo em relação à película. Novos pareceres foram escritos e constatou-se, pelo menos nesses documentos, um relativo afrouxamento da Censura Federal. Em documento escrito em 12 de novembro do mesmo ano, o censor Ivan Batista Machado apontou:

> Entendemos que as supressões indicadas no passado, por esta Divisão de Censura, procediam perfeitamente face então aos valores culturais vigentes para a época. O título ora examinado encontra-se liberado parcialmente por esta DCDP, conforme os certificados em vigor [...]. Apreciando hoje as referidas supressões, constatamos que estas sofreram uma natural defasagem no tempo, face a mudança de valores culturais junto à sociedade brasileira, o que lhes isentam de todo um impacto em suas exteriorizações, como também são hoje assimiláveis pelo referido contexto social. (MACHADO, 1980, p.28)

Para José Cardoso, outro censor que analisou o filme, *Amada Amante* poderia ser liberado para maiores de 18 anos sem cortes. Entretanto, as representações em relação à homossexualidade continuaram, como pode ser visto no texto do parecer, com o termo “depravação” em relação ao lesbianismo:

> Trata-se de família interiorana que se degrada com a mudança para a Cidade do Rio de Janeiro. Pai muito austero em termos de moralidade mantém os filhos sob férreo regime enquanto faz programões com a secretária. Ambos têm continuadas relações sexuais tanto no apartamento dela como no próprio escritório. A família embora assediada por todos os lados, para aderir as liberalidades da grande metrópole, resiste, mas quando descobre que as noitadas do pai não eram trabalho, adere de pronto os convites para sexo. Todas, filhas e mãe caem na depravação: sodomia, lesbianismo (cenas rápidas), relacionamentos sexuais desregrados. (CARDOSO, 1980, p.29)

Oberon Faustino do Nascimento, em parecer assinado em 12 de novembro de 1980, seguiu a mesma linha de seus colegas, destacando a mudança de pensamento que parecia tomar conta da DCDP logo no início da década de 1980, já no governo Figueiredo:

> De acordo com os critérios consórcios atuais, coadunando-se com o processo de abertura ora vigente, somos de opinião que a película seja liberada sem cortes, respeitando, no entanto, a mesma classificação etária anteriormente determinada, ou seja, com restrição a um público menor de 18 anos, devido a cenas de sexo exploradas pela mesma. (NASCIMENTO, 1980, p.30)

Portanto, três censores com a mesma opinião: no contexto em que o filme foi reanalisado, a DCDP percebeu que o filme poderia ser liberado para maiores de 18 anos, sem cortes. E assim foi emitido o certificado, com data de validade entre 26 de janeiro de 1981 e 27 de junho de 1983.

Em 23 de janeiro de 1986, foi pedida a análise para que *Amada Amante* pudesse ser exibido na TV. Mesmo após o fim do regime militar, visto que nesse período José Sarney ocupava a Presidência da República, e doze anos depois da Associação Americana de Psiquiatria ter retirado a homossexualidade da lista de doenças mentais, o lesbianismo era visto como uma coisa errada e continuava sendo visto como não ideal de ser exibido na TV, onde o alcance era e é muito maior que o do cinema.

Outro ponto relevante percebido foi que mesmo depois da metade da década de 1980 o amor homossexual entre mulheres ainda era tido, para os funcionários da DCDP, como um sinônimo de imoralidade. Quando mostravam esse tipo de orientação sexual, as cenas eram devidamente destacadas nos pareceres, representadas negativamente, e o pedido de sua exclusão figurava na lista de cortes sugerida pelos censores. O primeiro parecer encontrado sobre a análise da película para possível exibição na TV foi assinado em 28 de janeiro de 1986. Maria das Dores Oliveira Freitas sugeriu que o filme fosse exibido após às 23h, com remontagem. Eis um trecho do parecer, que ressaltou a presença da passagem lésbica:

> Funcionário de uma fábrica de calçados, do interior paulista, muda-se com a família para o Rio, a fim de lançar o produto naquele mercado. O sucesso comercial corresponde às expectativas do representante, entretanto, vê-se desmascarado moralmente, quando a filha flagra-o com a amante. Revoltadas, as mulheres de sua casa jogam por terra os preconceitos sexuais, uma inclusive adere à prática lesbiânica (sic). (FREITAS, 1986, p.1)

Em outro parecer, assinado por Antônio Prado Brito Bastos em 28 de janeiro de 1986, ficou evidente que ainda naquele período a associação entre lesbianismo e anormalidade tinha espaço nas análises elaboradas pelos censores:

> O filme tem como proposta o questionamento de uma moral que só se afirma em razão de mecanismos coercitivos, e conclui por mostrar o quanto a mesma é vulnerável. A linguagem oral apresenta termos chulos e palavrões que em algumas passagens não chegam a comprometer, por adquirirem uma conotação já assimilada habitualmente. São registradas imagens de mulheres nuas à distância, situações de sexo, incluindo relacionamento sexual que não foge dos parâmetros de normalidade, exceto em uma cena onde é sugerido lesbianismo com imediata reprovação, e outra de maneira assumida. (BASTOS, 1986, p.41)

Para finalizar o trâmite de *Amada Amante* na DCDP, o filme havia sido liberado para ser exibido na TV entre 6 de fevereiro de 1986 e 6 de fevereiro de 1991, proibido para antes das 23h e com a exclusão da cena de lesbianismo.

3.2.5 – *MULHER, MULHER* – DIVERGÊNCIA ENTRE OS CENSORES

Em 22 de março de 1979, os produtores deram entrada na DCDP para solicitar a análise do filme *Mulher, Mulher*[57]. No primeiro parecer encontrado, de 29 de março de 1979, o censor Ivan Batista Machado iniciou sua análise com uma sinopse do filme:

> Alice irrealizada sexualmente com o ex-marido, embora este a induza a uma prática sexual extraconjugal, para que esta alcançasse plenamente uma realização, fato este que gera-lhe traumas e que consequentemente leva a necessidades que se inclinam para tendências homossexuais e zoofilia e sua fixação pelo seu cavalo, que a leva ao orgasmo, ao lamber-lhe os seios. (MACHADO, 1979, p.8)

Na primeira parte do parecer, onde o censor escreveu um pequeno resumo do filme, pôde-se ver outra representação que os funcionários da DCDP

[57] Viúva resolve ir para o campo onde viverá novas experiências sexuais. Direção: Jean Garrett. Elenco principal: Helena Ramos, Aldo Bueno, Carlos Casan. Gênero: drama. Disponível em ‹https://filmow.com/mulher-mulher-t42094/›. Último acesso em: 20 de outubro de 2017.

tinham da homossexualidade ao chamar esta orientação sexual de uma necessidade. Isto é, o amor lésbico foi visto neste parecer como uma espécie de remédio, válvula de escape para amenizar frustrações que a pessoa poderia ter em seus relacionamentos heterossexuais. Outro ponto foi a repetição da palavra "tendência" para se referir à homossexualidade, que o censor colocou no mesmo "pacote" que a zoofilia[58].

Em outro trecho do parecer, o censor seguiu sua sinopse, deixando subentendido que a homossexualidade feminina é uma doença. "Após o crime, Alice retorna à cidade, aparentemente liberta e curada de seus traumas psicológicos e sexuais." (MACHADO, 1979, pg. 8). E concluiu pela liberação do filme para maiores de 18 anos, com cortes. Para ele, o filme tinha boa qualidade e poderia ser exportado. Escreveu ele:

> Obra com um forte apelo sexual, com vários nus femininos, e não obstante, com uma mensagem admitindo-se a homossexualidade feminina, a zoofilia, o *swing*, o amor livre, o homicídio inconsequente, fatores estes, dada a temática, que nos leva a opinar pela sua liberação, com corte, para um público maior de 18 anos. Película contraindicada para o veículo televisivo. (MACHADO, 1979, p.8)

Em outro parecer, desta vez assinado por Odila Geralda Vasconcelos em 29 de março de 1979, houve a mesma classificação anterior para *Mulher, Mulher*: 18 anos, com cortes, boa qualidade e livre para exportação. Uma das partes que deveria ser retirada era uma cena de lesbianismo.

A tentativa de esconder o amor homossexual foi uma constante presente nos pareceres analisados. E o argumento utilizado, embasado no arcabouço jurídico vigente, era de que esse tipo de orientação sexual iria de encontro à propagada moral e aos propagados bons costumes tão em voga naquele período. Os censores viviam aquele contexto – o tal do "caldo social". Pareciam com a época na qual vivia, e isso é fundamental para se entender as opiniões apresentadas pelos funcionários da DCDP nos pareceres. Além disso, havia leis que deveriam ser utilizadas para legitimar seus pontos de vista. Estas normas enfatizavam que tudo que fosse contrário à moral e aos bons costumes

[58] Qualidade de quem é zoófilo. O zoófilo é aquele que busca se satisfazer sexualmente com animais. Disponível em: ‹https://www.dicio.com.br/zoofilo/›. Último acesso em: 20 de outubro de 2017.

precisava ser retirado dos filmes e de outras produções culturais, evitando, assim, que essas mensagens chegasse à toda população.

Porém, apesar de existirem leis e estas balizarem as análises da DCDP, os censores compunham a parte humana do órgão. Faziam, literalmente, a história desse setor estatal. Sendo assim, eram comuns as divergências de opiniões, pois cada funcionário tinha um ponto de vista sobre determinado filme.

> Geralmente, três censores assistiam ao filme. Em muitos momentos, constatavam-se divergências entre eles. Conforme Maria Nilsa[59], na DCDP, trabalhavam censores rígidos e conservadores, mas também aqueles que não gostavam de cortar a película, pois 'tinham a cabeça mais aberta'. Em algumas situações, determinados censores diziam a ela que preferiam classificar a obra para 18 anos e não cortar. Esse ponto de vista pode demonstrar que, apesar de a Censura Federal possuir um arcabouço jurídico ao redor dela, a subjetividade inerente aos seus funcionários estava presente na hora da análise do filme. (DUHAU, 2015, p. 79)

Para uma censora que trabalhou na DCDP,

> Sempre houve diferença de opiniões. Os representantes dos produtores de filme iam ao Ministério da Justiça, pediam uma classificação [...]. Tudo era analisado por três censores. [...] Cada um fazia suas anotações. O grupo de censores era muito heterogêneo. Tinha gente de Direito, Filosofia, História. (DUHAU, 2015, p.212)

Um dos casos de divergência de opinião aconteceu justamente na análise do filme *Mulher, Mulher*. Nos dois pareceres anteriores, os censores classificaram o filme como proibido para menores de 18 anos, mas sendo a película de boa qualidade e a liberando para a exportação. Maria das Graças Sampaio Pinhati, em 29 de março de 1979, colocou também lesbianismo e tendências necrófilas no mesmo patamar. Além disso, representou o amor homossexual entre mulheres como um desvio:

[59] Maria Nilsa Soares da Silva Duhau, hoje com 61 anos, nasceu em Nova Russas (CE), mas foi criada em Dom Pedro (MA). Veio para Brasília em 1973. Dois anos depois, tornou-se auxiliar de escritório na Eletro Filmes, de Fernando Almeida. No novo emprego, aprendeu os trâmites da Censura Federal. Depois, transferiu-se para Rede Globo de Televisão, onde ocupou o cargo de Técnica em Censura nas décadas de 1970 e de 1980. Atuou como representante de empresas cinematográficas, entre elas a Fox e a Warner. Na Globo, funcionava como um elo entre a empresa de comunicação, que queria exibir seus diversos produtos e programas, e a DCDP, órgão responsável pela censura no governo. O objetivo de Maria Nilsa era trabalhar nos corredores para que as produções da emissora e de seus clientes pudessem ser exibidas sem cortes e ter a classificação "Livre". Para tentar conseguir isso, possuía algumas estratégias. Mais sobre o trabalho de Maria Nilsa, ler DUHAU, Rodrigo. Luz, Câmera, Repressão. Brasília: Kiron, 2015.

> O filme apresenta a estória de uma jovem, viúva de um psicanalista, que, ao refugiar-se em sua casa de praia, toma contato com certas gravações de clientes do seu ex-marido. Tratava-se de pessoas portadoras de sérios desvios de ordem sexual: lesbianismo e tendências necrófilas. (PINHATI, 1979, p.10)

A censora optou pela não liberação do filme examinado, com base na Lei 1077/70, artigos 1º e 7º[60] e no Decreto 20.493/46, artigo 41, alíneas "a" e "c". Neste parecer, a funcionária da DCDP utilizou outra legislação criada durante o regime militar – mais precisamente enquanto o general Médici esteve como presidente da República. Isso só vem a corroborar a ideia de que não, definitivamente não foram os militares que inventaram a censura em relação aos meios de comunicação, às diversões e aos espetáculos públicos e à programação das emissoras de rádio e de televisão. Mas eles a aumentaram. A Lei 1077/70 se somou a outras legislações citadas para que a teia do controle aumentasse e se solidificasse perante a sociedade. E essa teia, certamente, contribuiu para o controle das mensagens fílmicas e, por conseguinte, para as representações negativas relacionadas aos homossexuais a partir dos personagens presentes nas obras cinematográficas nacionais, que são o foco dessa pesquisa.

Em outro parecer, com data de 4 de abril, o censor Paulo Acácio Marra discordou de Pinhati. Sugeriu que a obra fosse proibida para menores de 18 anos e representou, ainda, o lesbianismo, a necrofilia e a zoofilia como aberrações sexuais. "Embora a maioria das aberrações sexuais estejam colocadas no plano imaginário, o realismo com que são abordadas desaconselha a liberação do filme para o público jovem." (MARRA, 1979, p.11)

Na última parte de seu parecer, o censor listou uma série de cortes e os descreveu como sendo indispensáveis para que o filme fosse liberado para maiores de 18 anos. Foi interessante perceber que no rol apresentado por Marra houve o pedido de exclusão da cena lésbica, mas não existe a referência em relação à cena mais íntima entre uma das personagens e um cavalo.

[60] O art.1º da Lei 1077/70 dizia: "Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação". Já o 7º destacava: "A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão".

Em outro parecer, assinado por Gilberto Hortêncio de Souza em 4 de abril de 1979, o censor escreveu que o lesbianismo era, sim, contra a moral e os bons costumes. Ele optou por não liberar o filme.

> Em estado de total erotomania[61], Alice descobre suas zonas erógenas excitada por um cavalo, experimenta a masturbação pela fricção da água, lembra-se de práticas sodômicas e atos de cunilíngua, pratica o lesbianismo e por fim o pleno orgasmo é alcançado pela atração necrófila. [...] O que importa é o prazer pessoal alcançado através de quaisquer meios disponíveis. Tal paradoxo quando merecedor de um tratamento leviano, voltado para o aspecto sadomasoquista do problema e, mais, insidioso em sua essência, incita a práticas contrárias à moral e aos bons costumes. Portanto, sugiro a interdição da película [...]. (SOUZA, 1979, p.12)

Em outro parecer, mais uma representação da homossexualidade feminina. Em 4 de abril de 1979, Maria Medeiros ressaltou: “O filme [...] explora os devaneios de uma mulher em busca de satisfação plena no campo sexual, valendo-se de processos anormais e normais”. (MEDEIROS, 1979, p.13).

Como visto, a censora classificou determinados atos sexuais como “normais” e “anormais”. Do seu parecer, pode-se fazer a seguinte inferência: visto que foi solicitado o corte da cena de lesbianismo entre as personagens Alice e Marta, infere-se que a funcionária da DCDP classificou a relação homossexual entre duas mulheres como anormal.

Depois de inúmeros pareceres, a DCDP decidiu por liberar o filme para maiores de 18 anos, com cortes. A película poderia ser exibida entre 27 de julho de 1979 e 27 de julho de 1984. No entanto, o processo de *Mulher, Mulher* não se encerrou com a emissão do certificado. A *Masp Filmes* desejava que a produção fosse liberada, mas sem cortes, e entrou com recurso. Em 10 de agosto de 1979, Manoel Inácio, advogado da empresa cinematográfica, argumentou junto à DCDP que *Mulher, Mulher* tinha como objetivo explorar apenas os aspectos psicológicos de uma mulher viúva e de um médico dado a experiências no campo da psiquiatria, com apurada técnica. O advogado argumentou que o filme pretendia mostrar apenas as cenas dos problemas ligados ao tema; sem contudo, visar à exploração pura e simples do sexo.

[61] Desordem mental caracterizada pela predominância de ideias amorosas ou sexuais. Disponível em: ‹https://dicionariodoaurelio.com/erotomania›. Último acesso em: 22 de outubro de 2017.

Em outro trecho do recurso, o advogado “acusou” o filme *O caso Cláudia*. Conforme ele, a película exibia cenas de sexo, de maior repercussão e de maneira vulgar, e teve sua liberação sem cortes deferida pela DCDP. Outras produções semelhantes à *Mulher, Mulher*, apontou o advogado, também tiveram sua exibição permitida sem necessidade de edições. Eis uma parte do documento:

> Sabendo-se, ainda, que o cinema é um veículo seletivo e que o referido filme (*Mulher, Mulher*) recebeu a ‘impropriedade máxima’. Ante aos fatos, observamos os dispostos na legislação classificatória e, com a devida vênia, aponta a liberação de outros filmes, com temas idênticos, porém, sem cortes: a exemplo da película ‘O caso Cláudia’, que exibe cenas de sexo, de maior repercussão, se olharmos de maneira vulgar. (INÁCIO, 1979, p.2)

O recurso, ainda, lembrou a questão da distribuição de filmes no Brasil:

> Finalmente, há que se notar a dificuldade de distribuição dos filmes nacionais, tendo em vista os estrangeiros, que praticamente dominam o mercado; e, em razão dos cortes sofridos, foi agravada a já dificultosa colocação. Assim, não há que considerar ofensivo à sociedade o fato do filme colocar em discussão, os problemas sociais e sexuais da atualidade. (INÁCIO, 1979, p.2)

Dez dias depois, Fernando Almeida, que representou a empresa cinematográfica nesse processo, escreveu ofício à Censura Federal com o intuito de informar que estava devolvendo os certificados de censura do filme *Mulher, Mulher* para que fossem substituídos por outros sem cortes. Isto é, a DCDP havia acatado o recurso e liberado o filme para maiores de 18 anos, só que desta vez sem edições. O novo documento permitia que a película fosse exibida entre 16 de agosto de 1979 e 27 de julho de 1984.

Neste processo referente ao filme *Mulher, Mulher*, constatam-se alguns pontos, que merecem ser retomados. Primeiro: a preocupação dos censores em esconder da sociedade a homossexualidade feminina. Isso ficou claro com os pedidos encontrados nos pareceres para que as cenas de lesbianismo fossem excluídas da película. Segundo: as representações do amor entre duas mulheres, que, de acordo com o teor dos textos datilografados nos pareceres, era considerado um desvio, uma aberração, uma anormalidade, contra a moral e os bons costumes.

Como terceiro aspecto, é importante salientar que, nesse processo, foram vistas divergências entre os censores e censoras. Ora havia a sugestão para que o filme fosse liberado para maiores de 18 anos; ora para que fosse interditado. Além disso, houve o recurso por parte do advogado da Masp Filmes no qual ele citou que filmes semelhantes ao *Mulher, Mulher* haviam sido liberados sem cortes, o que não acontecera com a produção pela qual estava intercedendo. Portanto, apesar de os funcionários da DCDP terem um punhado de leis – em que eles justificavam a conclusão de seus pareceres –, suas análises, de certa forma, eram interpretativas, não seguiam a letra fria dos normativos vigentes na época. O arcabouço jurídico era tido como base, mas não determinava de maneira cabal e objetiva o julgamento de um censor ou de uma censora. Cada funcionário era uma cabeça; cada funcionário era uma sentença.

Além disso, geralmente, havia um grupo de três censores para deliberar sobre o filme. No entanto, foram encontrados mais de um trio de análises para *Mulher, Mulher*. Isso acontecia quando havia diferentes opiniões entre os pareceristas, o que foi o caso deste filme.

Por último, em alguns pareceres, notou-se que a homossexualidade feminina foi posta na mesma bagagem que a necrofilia[62] e a zoofilia para justificar a proibição do filme para menores de 18 anos ou até mesmo o pedido de sua interdição. Em algumas análises, foi pedida a exclusão da cena de lesbianismo, porém, nada se apontou para a parte em que uma das personagens se relacionava com um cavalo, como pode ser visto no exemplo abaixo:

> São exibidas com riquezas de detalhes, práticas sexuais, tais como: zoofilia, masturbação, homossexualidade feminina, swing, sodomia e necrofilia, algumas apenas no campo mental. Tais situações contrariam o disposto nas alíneas "a" e "c" do art.41 do regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46, levando-nos a sugerir liberação para a faixa etária máxima, com cortes indicados abaixo. Cortes: 2º rolo – cortar a tomada de cena que mostra Alice masturbando-se no banheiro. 3º rolo – cortar as sequências de cena que mostram Marta mantendo relações sexuais com um homem no interior de uma barraca de camping. O relacionamento sexual é mostrado de forma agressiva. 3º rolo – Cortar a partir do momento em que o personagem Rui está com um copo na mão, diante de Alice, até a cena seguinte que focaliza Alice cavalgando em seu cavalo. Tal corte objetiva retirar as seguintes situações: coito anal e o homem sugando os seios, as nádegas e o

[62] Perversão sexual que procura a sua satisfação nos cadáveres. Disponível em: ‹https://dicionariodoaurelio.com/necrofilia›. Último acesso em: 23 de outubro de 2017.

> sexo da mulher. 4º rolo – cortar de quando Alice começa a chorar no interior da barraca de camping, acompanhada de Marta, até a cena seguinte em que a empregada é focalizada trazendo café, após abrir uma porta. Tal corte visa suprimir cena de lesbianismo entre Alice e Marta. 5º - cortar a parte do momento em que Alice está chicoteando o seu empregado na estrebaria (Zé Preto), até a cena seguinte na qual Alice está empurrando um botijão de gás. Este corte tem por objetivo retirar um relacionamento sexual com detalhes agressivos mostrando um orgasmo sádico. (MEDEIROS, 1979, p.2)

Como se nota, a censora listou uma série de objeções ao filme, entre elas o fato de a obra ter uma cena lésbica, porém não sugeriu o corte de uma parte que há zoofilia, apesar de citar essa prática em sua análise.

3.2.6 – *DELÍCIAS DO SEXO* – CONTINUIDADE DA REPRESENTAÇÃO NEGATIVA

Depois de analisar filmes lançados na década de 1970, passa-se neste momento para produções da década seguinte, visto que o recorte temporal escolhido abrange 1972 a 1988. A primeira película será *Delícias do Sexo* (1980)[63]. A produção teve problemas com a Censura Federal a partir do momento em que foi pedida pelos produtores a sua análise na DCDP em 3 de fevereiro de 1981. Em 6 de fevereiro de 1981, para Moacir das Dores, *Delícias do Sexo* deveria ser assim definido:

> Filme [...] constituído, exclusivamente, de cenas de depravação sexual: sodomia, felação, lesbianismo, masturbação. Considerando a gravidade dos elementos apontados acima, tendo em vista a impossibilidade do corte àqueles segmentos e, com base no que preceitua o Decreto 20.493/46, art. 41, alínea c, sugiro que não seja o presente filme liberado para exibição em 35mm. (DORES, 1981, p.6)

Nesse trecho, percebe-se que o autor listou uma série de atos sexuais e os representou como depravação. Nos filmes analisados anteriormente, que

[63] Sinopse: Toni e Tetê são contratados como convidados especiais de um bacanal. Vera Braga, atriz casada com o produtor teatral Paulo, transa com Toni, em busca do prazer não alcançado com o marido. Tetê, namorada de Toni, encontra-se com o dono da festa, o ex-torturador, Dr. Wolf, fanático por música clássica, e que faz do sexo um meio para reviver seu passado. Enquanto isso, a orgia corre solta...Direção: Carlos Imperial. Elenco: Celso Faria, Carlos Imperial e Ana Maria Kreisler. Disponível em: <https://filmow.com/delicias-do-sexo-t102335/ficha-tecnica/>. Último acesso em: 02 de novembro de 2017.

foram lançados na década de 1970, foi detalhado que os homossexuais, a partir dos personagens fílmicos, eram vistos como anormais, doentes e destoantes da moral e dos bons costumes que estavam fortemente presentes no "caldo social" da época. Analisando as produções lançadas na década de 1980, tem-se, pelo menos no processo desse filme, uma continuidade da representação negativa em relação aos homossexuais, haja vista o trecho desse primeiro parecer sobre *Delícias do Sexo*. O censor optou por proibir a exibição do filme nos cinemas.

Na mesma data, a censora Maria das Dores Oliveira Freitas assinou outro parecer sobre *Delícias do Sexo*. Novamente, a linha classificatória entre atos sexuais considerados normais e anormais apareceu como forma de representação. Assim ela escreveu, sugerindo o veto da película:

> Neste contexto, o filme apresenta, repetidas vezes, cenas de sexo – normal e anormal, como tribadismo[64], sodomia, masturbação, felação e cunilíngua. [...] Assim sendo, como a referida película, explora, tão somente, o sexo de modo violento e grosseiro, sugerimos a sua interdição com base no que especifica o art. 3 da lei 5536/68. (FREITAS, 1981, p.7)

Em outro parecer, Maria das Graças Sampaio Pinhati, em 9 de fevereiro de 1981, classificou a homossexualidade como uma aberração.

> Tendo como ambiente um bacanal, onde os personagens caracterizam-se com indumentária romana, a película prima pela apresentação de aberrações sexuais. [...] As cenas, inúmeras e repetitivas, situam, de forma grosseira, gratuita e detalhada, atos de felação, cunilíngua, sodomia, homossexualismo feminino, intercaladas a situações de masoquismo, em que o personagem utiliza-se de variados meios para a obtenção do orgasmo, submetendo a companheira a torturas. [...] Considerando os aspectos acima apontados, com base na legislação censória vigente, Lei 5.536, de 1968, art. 3, somos pela não liberação da película para exibição no circuito comercial. (PINHATI, 1981, p.8)

A censora Jeanete Maria de Oliveira Farias, em 12 de fevereiro de 1981, seguiu a mesma linha de Maria das Graças Sampaio Pinhati:

> Respaldando-se em uma frágil trama e em personagens que primam pela falta de densidade dramática, esse filme é mais uma criação realizada sob a marca da exploração vulgar do erotismo, procurando

[64] Prática homossexual entre mulheres.

> mostrar, sob uma angulação escabrosa, situações em que preponderam as relações anormais. A felação e a cunilíngua são predominantes na película, além da visualização de outras aberrações como sodomia, masturbação, lesbianismo e voyeurismo. Considerando que, além de outras, as cenas acima descritas são constantes em toda extensão da película e que o recurso de cortes eliminaria a proposição da obra, opinamos pela não liberação, baseados no art. 3 da Lei 5.536/68. (FARIAS, 1981, p.9)

O censor Walter de Oliveira, em 13 de fevereiro de 1981, foi ao encontro das sugestões apresentadas pelos seus colegas, inclusive na questão de representar negativamente as relações homossexuais:

> As cenas de depravação sexual são longas e detalhadas. São mostradas: felação, sodomia, lesbianismo, masturbação, além da que uma jovem usa uma cenoura para satisfazer-se sexualmente, em substituição ao parceiro momentaneamente indisposto. (OLIVEIRA, 1981, p.13)

Portanto, os pareceres apresentados sobre *Delícias do Sexo* tiveram alguns pontos em comum. Primeiro, todos descreveram os tipos de relações sexuais encontrados na película. Outro aspecto apontado foi a sorte de representações para determinados atos sexuais descrita pelos censores, entre elas anormalidades, aberrações, depravações. Por último, mesmo depois da tal abertura do governo Geisel e já tendo Figueiredo na Presidência da República, a DCDP ainda vetava determinados filmes e ainda tinha vários senões em relação às formas de amar que diferiam do relacionamento heterossexual. Vale aqui lembrar que Freud em suas pesquisas e publicações já havia desconstruído no século XX a ideia de que a homossexualidade deveria ser encarada como um problema ou outra representação parecida, como foi trazido no Capítulo 1 desta pesquisa.

Porém, na década de 1980, já estava em pleno funcionamento o Conselho Superior de Censura. O CSC, após ser efetivado, liberou tudo – ou quase tudo – que o regime militar vetou, seja alegando motivos relacionados à moral e aos bons costumes, seja invocando a questão da segurança nacional. Esta instância, desde que começou a trabalhar efetivamente, tornou-se uma salvaguarda para cineastas, produtores e representantes de empresas cinematográficas que não queriam, de jeito nenhum, que seus filmes ficassem escondidos, por mais que apresentassem cenas contrárias ao contexto

conservador da época. Por isso, Deusdeth Burlamaqui, representante dos interesses dos responsáveis pela película *Delícias do Sexo*, solicitou, em 24 de fevereiro de 1981, o reexame da obra, não liberada pela DCDP. No documento, Burlamaqui expôs que o filme poderia ser liberado com o respaldo da Resolução 4/80[65], de 6 de agosto de 1980, do CSC, e caso fosse mantida a interdição, o filme deveria ser encaminhado ao próprio CSC para apreciar e decidir. O diretor da DCDP na época, José Vieira Madeira, decidiu manter o veto à película, e o processo referente a *Delícias do Sexo* foi para os conselheiros do CSC deliberarem. Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos foi o relator e julgou assim em 12 de março de 1981:

> Em sua proposta e estrutura correspondente *'Delícias do Sexo'* não difere nada dos filmes liberados por esse Conselho com o rótulo de pornográfico. Em assim sendo, não vejo como impedir sua exibição nas salas de espetáculos que ora apresentam películas como 'Noite das Taras', 'Palácio de Vênus', 'Depravação', 'Fêmea do Mar', etc., obedecida aquela classificação. A mostra abundante de filmes deste gênero constitui-se no melhor remédio para a sua progressiva rejeição pelos espectadores. Quando isto acontecer posso garantir que haverá dois grandes beneficiários: o público e o cinema brasileiro. (RAMOS, 1981, p.19)

Por unanimidade, o CSC liberou o filme, em 16 de março de 1981, sem cortes para maiores de 18 anos, destacando na decisão o art. 5º, inciso I, do Decreto 83.873, de 13 de setembro de 1979. O certificado de exibição teve vigência até 16 de março de 1986.

3.2.7 – *MULHER AMANTE* – CRÍTICAS À APOLOGIA AO AMOR ENTRE MULHERES

Doze dias depois do processo do filme *Mulher Amante (1982)* [66] ser aberto na DCDP, saiu em 23 de agosto o primeiro parecer referente à película. Ao optar pela não liberação, Dalmo Paixão, assim, escreveu:

---

[65] Permitia que os interessados poderiam recorrer a instâncias superiores caso seu pleito fosse negado pela DCDP.

[66] O filme aborda as relações homossexuais entre mulheres. Direção: Wilson Rodrigues. Elenco principal: Wilson Rodrigues, Emanuella Migues, Cinthia Clock. Gênero: drama. Empresa

> Mensagem: caracteriza o machismo brasileiro através da agressão à mulher. Por isso, é negativa. Mensagens secundárias: o sexo normal não satisfaz. O homossexualismo é normal. As mensagens são curtas e dadas sob a forma de depoimento. Não são convincentes. (PAIXÃO, 1982, p.5)

Portanto, a partir do texto do censor, nota-se que um dos motivos pelos quais o fez optar por vetar a obra foi o fato desta enfatizar que o "homossexualismo" seria um ato de amor normal entre duas pessoas. Para embasar sua decisão, utilizou-se do Decreto 20.493/46 e da Lei 5.536/68.

Em outro parecer, com a mesma data, Marisa Barros Mello Rosa criticou também o possível incentivo que o filme deu ao amor homossexual e sugeriu que a película fosse interditada:

> Na tentativa de enriquecer sua obra, o diretor colhe depoimentos sobre o prazer sexual e as diferentes formas de consegui-lo, entremeando apologias ao homossexualismo, a infidelidade conjugal e a diversificação de posições no ato sexual como estímulos à libido. (ROSA, 1982, p.6)

O filme teve outros quatro pareceres. Todos os censores sugerindo a não liberação da produção cinematográfica. Todos criticando a proposta da obra, que, segundo eles, fazia apologia à homossexualidade feminina, como se esta fosse algo errado, fosse algo fora da lei, que, analisando o contexto da época, ia mesmo de encontro aos preceitos jurídicos daquele período.

A então diretora da DCDP, Solange Hernandes, encaminhou ofício à Ana Maria de Azambuja Lima, representante da Planeta Filmes, em 30 de agosto, informando que o filme havia sido interditado. Em 1º de setembro, a empresa produtora pediu a reconsideração por parte da DCDP, porém o pedido foi negado. Em 22 de setembro de 1982, a *Planeta Filmes* recorreu ao CSC.

Em 21 de outubro de 1982, o autor do relatório, o conselheiro Antônio Carlos de Moraes, destacou que na obra havia cenas variadas e demoradas de lesbianismo, sadismo, felação feminina e masculina, cunilíngua, "homossexualismo", sodomia, closes de órgãos sexuais masculinos e femininos, práticas de sexo grupal, além de depoimentos sobre experiências sexuais livres e anormais e enaltecimento da prática de adultério com um constante uso de

produtora: Planeta Filmes. Disponível em: <https://filmow.com/wilson-rodrigues-a179690/>. Último acesso em: 02 de novembro de 2017.

linguagem chula. A conclusão dele foi que para ser exibido o filme deveria ser editado em demasia e que, por isso, acatava a decisão da DCDP em não liberar a obra. O presidente do CSC, Euclides Pereira de Mendonça, informou, no dia 27 de outubro de 1982, a Solange Hernandez, que o filme fora retirado da pauta da reunião do CSC de 21 de outubro, a pedido do diretor Wilson Rodrigues.

3.2.8 – *JANETE* – CARÍCIAS DA CENSURA, MAS NEM TANTO

A primeira página do processo sobre o filme *Janete*[67] (1983) foi uma informação de Jorge Peregrino, superintendente de Comercialização Externa da Embrafilme, à DCDP, destacando que a documentação referente à película havia sido encaminhada, pois a produção fora convidada para participar do Festival Internacional de Cannes e que, por isso, aguardava certificado especial para embarque de cópia para Paris. O executivo assinou o documento em 8 de abril de 1983. No primeiro parecer cuja identificação do autor é incompreensível, de 11 de abril de 1983, houve referências sobre as cenas de lesbianismo do filme. Em outra parte do documento, o (a) censor (a) afirmou que a mensagem da película se baseou no fato de que o importante para as pessoas era ter uma ocupação certa e não levar uma vida de vadiagem ou crime. O (a) funcionário (a) da DCDP deixou nas entrelinhas do parecer que o problema do personagem era a questão de se andar dentro ou fora da lei, de se cumprir com seus deveres de cidadã honesta, de ser boa ou ruim. No entanto, para justificar a indicação de que o filme deveria ser liberado para maiores de 18 anos, o (a) censor (a) destacou as situações de lesbianismo e cenas de sexo.

No segundo parecer, com identificação também ilegível, de 12 de abril de 1983, a conclusão do (da) censor (a) foi a seguinte: as cenas do filme mostravam situações de prostíbulo sem detalhes íntimos; relacionamentos heterossexual e homossexual com beijos e abraços, as duas mulheres numa mesma cama com enfoque de carícias nas coxas e busto nu. Essas situações,

[67] Sinopse: Janete é uma adolescente que se prostitui. Presa, tem um relacionamento lésbico com uma funcionária. Foge e depois se integra a um circo. Direção: Chico Botelho. Elenco principal: Nice Marinelli, Flávio Guarnieri e Lilian Lemmertz. Gênero: drama. Empresas produtoras: Tatu Filmes e Embrafilme. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-240557/>. Último acesso em: 02 de novembro de 2017.

porém, foram exibidas discretamente, não foram focalizados corpos inteiros, com exceção da relação heterossexual, à distância. Considerou-se, também, o contexto que, apesar de inconsistente, tendeu a uma abordagem séria, descaracterizando gratuidade. A sugestão do (da) parecerista foi pela liberação para maiores de 18 anos.

Moacir das Dores escreveu o terceiro parecer sobre *Janete* em 12 de abril de 1983. O censor teve uma opinião semelhante à dos (das) seus (suas) colegas e indicou a liberação do filme para o Festival de Cannes. No entanto, para o circuito comercial, foi o único que listou cortes que deveriam ser feitos na película. Todas as edições – três – envolviam cenas de relacionamento homossexual feminino.

Em 6 de maio de 1983, a *Tatu Filmes* e a Embrafilme, produtoras de Janete, pediram análise da obra na DCDP. Como já haviam sido escritos os pareceres devido à realização do festival de cinema francês, a DCDP não precisou analisar novamente a produção e a liberou para maiores de 18 anos. No entanto, acatou a lista de cortes envolvendo as cenas lésbicas. O certificado foi emitido, com validade entre 18 de maio de 1983 e 18 de maio de 1988, e assinado pela chefe da DCDP, Solange Hernandes.

Os produtores da *Tatu Filmes* entraram com recurso em 24 de maio de 1983, pleiteando que o filme fosse liberado sem necessidade de cortes. A Associação Paulista de Cineastas reforçou o pedido da empresa produtora, enviando telegrama à DCDP, mostrando-se indignada com as edições exigidas pela Censura Federal. Uma semana depois, saiu a decisão: a DCDP havia indeferido o recurso da *Tatu Filmes*.

Em 7 de junho, a *Eletro Filmes* (que representava na época a *Tatu Filmes*), por meio de Fernando Almeida, escreveu para o Conselho Superior de Censura, pedindo, novamente, que *Janete* fosse liberado sem cortes. No texto, o representante argumentou que os cortes impostos pela DCDP seriam prejudiciais à obra na medida em que as cenas que deveriam ser retiradas seriam importantes para a compreensão do relacionamento posterior entre a personagem-título e a diretora do reformatório. Além disso, Almeida destacou que o relacionamento homossexual como o enfocado no filme era sabidamente real e existente entre pessoas confinadas e as cenas impugnadas pela Censura Federal não foram exibidas de forma explícita em *Janete*.

Em 16 de junho de 1983, o relator do processo, integrante do CSC, Sérgio Arruda, acatou o pleito dos produtores do filme e liberou o filme, mantida a impropriedade para menores de 18 anos, sem cortes. O plenário do CSC aprovou o relatório por maioria.

A análise do caminho do processo de *Janete* pela DCDP mostrou que os censores que assistiram à obra não representaram de forma depreciativa a homossexualidade feminina. Isso pode ter acontecido devido ao fato de que a película não exibiu explicitamente imagens de amor entre mulheres. No entanto, um dos censores pediu que fossem retiradas três cenas que mostravam insinuações de lesbianismo. A DCDP aceitou os argumentos desse funcionário, exigindo as supressões e tentando esconder mais uma vez o relacionamento homossexual feminino da sociedade. Os produtores só conseguiram exibir o filme sem cortes quando apelaram para o CSC.

3.2.9 – *AQUELES DOIS* – O PROBLEMA DA AMIZADE ENTRE DOIS HOMENS

Produzido em 1985, o filme *Aqueles dois*[68] chegou à DCDP em 16 de julho de 1986. Antônio Bastos, Dalmo Paixão e Solange dos Santos assinaram o primeiro parecer sobre a obra em 18 de julho, sugerindo que o filme fosse indicado para maiores de 14 anos, com corte, visto que:

> A mensagem afirma que uma forte amizade pode ser confundida, via preconceito, com homossexualismo. [...] Considerando a abordagem que implica a necessidade de uma plateia com o mínimo de discernimento para fruir a mensagem sem deformações [...]. (BASTOS *et al*, 1986, p.5)

Em outro parecer, assinado por Geralda de Macedo Coelho em 23 de julho de 1986, a censora classificou a película para 16 anos em versão integral ou 14 anos, com corte. O curioso é que no artigo 14 do Decreto 20.493/46 está explícito que a impropriedade dos filmes poderia ser declarada para crianças até

[68] História de amizade entre dois homens extremamente solitários, que se identificam de forma espontânea e que se tornam cúmplices um do outro. Direção: Sérgio Amon. Elenco principal: Pedro Wayne, Beto Ruas e Suzana Saldanha. Gênero: drama. Empresa produtora: Roda Filmes. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-234444/>. Último acesso em: 03 de novembro de 2017.

10 anos, para crianças até 14 anos, ou para menores até 18 anos[69], a juízo do departamento censório, e tendo em vista preservar o espírito infantil ou juvenil de impressões excitantes, ou deprimentes e de influências perturbadoras da sua formação moral e intelectual. Isto é, neste dispositivo, não citava a idade de 16 anos como faixa etária. O que chamou também a atenção foi a representação negativa que a homossexualidade ainda tinha mesmo depois da metade da década de 1980, o que, de certa forma, perdura até hoje.

> Trata-se de mais um filme abordando o problema do homossexualismo. Não há confirmação da anomalia por meio de cenas, mas circunstâncias apontam para uma possível verdade, suscitando dúvidas quanto a tal envolvimento. (COELHO, 1986, p.6)

No parecer assinado por Aldemeriza de Castro Ferreira também em 23 de julho de 1986, a censora vê como um "problema" a amizade entre dois homens e um possível relacionamento entre eles.

> Longa-metragem nacional expõe o problema de uma amizade intensa de dois homens, cujo passado de experiência frustrante com mulheres, deixa-os indiferentes à afetividade feminina. A solidão e a carência de afeto impulsiona-os um para o outro, transformando a amizade em relação mais profunda. [...] Deixamos registrado aqui que o filme não mostrou nenhuma cena de carícia ou mesmo insinuação de ato sexual entre os dois homens. (FERREIRA, 1986, p.7)

Novamente constatou-se aqui que a insinuação de um amor homossexual era liberada pela DCDP. Ou seja, o filme não era vetado. O que não poderia ser exibido era o ato sexual, mas essa repressão também acontecia com personagens heterossexuais. A diferença é que em relação a estes últimos não foram encontrados termos que os depreciassem, a não ser em casos em que apareciam cenas de incesto, adultério ou até mesmo necrofilia. Já em relação aos personagens homossexuais ou que poderiam ser homossexuais, como foi o caso do filme *Aqueles dois*, foram encontrados termos como

[69] Atualmente, as faixas etárias são as seguintes: 10, 12, 14, 16, 18 anos, além de classificação livre. Por exemplo, não são recomendadas para menores de 18 anos cenas de violência de forte impacto imagético; violência sexual contra vulnerável (menores de até 14 anos); sexo com incesto; apresentação de relação sexual explícita, de qualquer natureza, inclusive masturbação, com reações realistas dos personagens participantes do ato sexual, com visualização dos órgãos sexuais. Não ocorre necessariamente em obras pornográficas; e imagens, diálogos ou contextos em que se estimule ou enalteça o consumo de qualquer droga ilícita. As informações são do guia prático do Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação, órgão do Ministério da Justiça. Disponível em: http://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/guia-pratico/guia-pratico.pdf. Último acesso em: 25 de outubro de 2017.

“problema”, “estranha amizade” e “anomalia”, todos estes se referindo a um potencial relacionamento homossexual entre os personagens.

3.2.10 – *ANJOS DO ARRABALDE – AS PROFESSORAS* – INSINUAÇÕES DE LESBIANISMO E ABRANDAMENTO DA CENSURA

Em 9 de janeiro de 1987, a empresa *Produções Cinematográficas Galante* protocolou um pedido de análise para o filme *Anjos do Arrabalde – As professoras*[70]. Uma semana depois, foi escrito e assinado o primeiro parecer sobre o filme. Marisa Ferreira Barros escreveu sobre os assuntos que lhe chamaram a atenção, entre eles incesto, conflitos conjugais, mancebia, adultério, tráfico e uso de drogas, estupro, tentativa de suicídio, nu total masculino e feminino, carícias em pênis e homicídio culposo. Por conta desse rol, a censora optou por classificar o filme como ideal para maiores de 18 anos e não listou nenhum corte.

Em outro parecer, assinado em 19 de janeiro de 1987, Solange Vaz dos Santos seguiu a mesma linha de Marisa Ferreira Barros e apontou situações semelhantes às destacadas por esta. Optou também por indicar a película como imprópria para menores de 18 anos e também não fez nenhuma menção a cortes.

No terceiro documento analisado, a primeira clara referência a um relacionamento homossexual, mas de forma bem rápida e sem representações negativas. Joana Silveira Passos expôs, em 19 de janeiro, assim:

> Trata-se de uma produção nacional revestida de cenas de violência e envolvimento sexuais. Dentre elas são visualizadas cenas de estupro; envolvimento sexual, focalizando nu masculino total e a mulher com os seios desnudos; homicídio; incesto; tentativa de suicídio, com o detalhe dos pulsos sangrando; insinuação de relacionamento homossexual e uma cena de uso tóxico. A linguagem oral apresenta-se repleta de expressões de baixo calão. Em síntese, trata-se de uma temática

[70] É uma história que relata o cotidiano de três professoras. Por causa do comportamento de seu marido machista, Carmo (Irene Stefânia) desiste do magistério. Dália (Betty Faria) sustenta seu irmão, que é viciado em drogas. Além disso, tem um caso com um homem casado. Rosa (Clarisse Abujamra) está desiludida com o trabalho. Além dessas, há Aninha (Vanessa Alves), a manicure, que tem uma vida recheada de tragédias. Direção: Carlos Reichenbach. Elenco principal: Betty Faria, Irene Stefânia, Clarisse Abujamra e Vanessa Alves. Gênero: Drama. Empresa distribuidora: Embrafilme. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202512/>. Último acesso em: 03 de novembro de 2017.

> grosseira, sem possibilidade de supressões na tentativa de amenizá-la. Somos, portanto, pela liberação, com impropriedade máxima. (PASSOS, 1987, p.11)

No entanto, os produtores reagiram à classificação sugerida pelos censores e pediram uma reanálise de *Anjos do Arrabalde*. Queriam exibir a película para maiores de 16 anos. Um novo trio de censores foi escalado

Oberon do Nascimento escreveu em 22 de janeiro e o liberou com a mesma impropriedade (proibido para menores de 18 anos):

> O filme [...] enfoca o drama existencial de três professoras da periferia de São Paulo e de outra jovem: Dália sustenta o irmão problemático e é tida como lésbica; Carmo deixara de lecionar, apesar da vocação, por imposição do marido, Henrique, advogado e ex-policial; Rosa, sem vocação, mantém um relacionamento com Soares, casado e supervisor da escola. A outra jovem, Aninha, que fora estuprada por um motoqueiro, assassina-o, ao final. (NASCIMENTO, 1987, p.13)

Além desse, foram encontrados mais dois pareceres. Os documentos também destacaram o lesbianismo presente no filme. No entanto, sem representá-lo pejorativamente ou de forma que diminuísse essa orientação sexual. Só que dessa vez os censores acataram o pleito dos produtores e classificaram o filme como ideal para maiores de 16 anos.

Destaca-se que o ano de análise e reanálise do filme foi 1987, dois anos depois que o regime militar já havia deixado o comando do país. A DCDP ainda existia – só foi extinta em 1988. Nesse período, algumas mudanças que representaram um afrouxamento do controle já haviam ocorrido, como o fim do bipartidarismo, a vigência da Lei de Anistia, a efetivação do Conselho Superior de Censura, um presidente civil – por mais que ele tivesse laços com os militares – estava no comando do país, a extinção dos Atos Institucionais, entre eles o de nº 5. O diretor da DCDP, Coriolano Fagundes, assim deliberou sobre o pedido dos produtores do filme *Anjos do Arrabalde*:

> Após haver assistido pessoalmente ao filme, louvo-me nos pareceres nºs 142/87 e 143/87, fls. 14 e 15, para conceder a liberação com classificação etária de dezesseis (16) anos, tendo em vista que não são apresentadas imagens de sexo explícito e que, para as situações de violência e de relacionamento sexual, dedicou-se tratamento cênico sóbrio, de maneira a permanecerem as insinuações, e nunca as cenas detalhadas, atenuando-se sobremaneira os efeitos nocivos na mente do espectador adolescente. (FAGUNDES, 1987, p.17)

O certificado foi emitido. O filme havia sido liberado para ser exibido entre 27 de janeiro de 1987 e 27 de janeiro de 1992 para maiores de 16 anos. Os pareceres mais suaves foram acatados. Entretanto, em relação a *Anjos do Arrabalde*, há algumas ponderações a serem feitas. Uma delas é que o filme havia sido lançado no final da década de 1980, um período em que fatores – como já citado – davam outro contexto para o ato de fazer filmes no Brasil. Porém, não se pode esquecer de que nos pareceres os censores enalteceram que havia insinuações – e não o ato propriamente dito – de homossexualidade feminina, o que, de certa forma, deve ter contribuído para amainar o julgamento dos funcionários da DCDP.

Depois de analisar dez filmes e seus respectivos pareceres, é possível depreender que havia, sim, representações negativas por parte dos censores e das censoras acerca dos homossexuais a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais lançados nas décadas de 1970 e de 1980, que abarcam o recorte temporal deste trabalho. Termos como “anomalia”, “aberração” e “desvio”, entre outros, para representar o amor entre pessoas do mesmo sexo se fizeram presentes nas relíquias – para usar o termo de Bevir (2008) – que foram analisadas para a composição desta pesquisa. A hipótese, portanto, levantada por este trabalho, qual seja, a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais, os censores classificavam os homossexuais como pessoas imorais, desvirtuadas e doentes, foi testada e comprovada.

Pode-se dizer, ainda, que, levando-se em conta a dezena de filmes analisada, houve continuidade das representações negativas por parte dos funcionários e das funcionárias da DCDP quando tinham de deliberar sobre as produções cinematográficas que chegavam à Censura Federal. Essas classificações só foram serenadas quando as obras exibiram insinuações de cenas homossexuais. Entretanto, estes *takes*, mesmo não focalizando o ato em sim, foram destacados nos documentos e em alguns casos foram sugeridos e acatados seus cortes.

Vale destacar que aqui, de maneira nenhuma, a intenção foi condenar e, muito menos, inocentar os responsáveis pela elaboração dos pareceres. O pesquisador não deve julgar e, sim, apresentar dados, interpretá-los. Tentar entender, entre outros pontos, o porquê de os censores edificarem essas

representações, sempre percebendo em que contexto e subcontextos esses funcionários estavam inseridos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1964, os militares depuseram o presidente João Goulart do poder e assumiram o comando do país. Ficaram à frente da nação por 21 anos. Nesse período, a censura era coisa de polícia, literalmente. O governo controlava, com olhos repressores, produções artísticas, entre elas o cinema. Tudo em nome da moral, dos bons costumes e da segurança nacional.

Havia um arcabouço jurídico, que funcionava como uma rede para vigiar o que as produções cinematográficas transmitiam por intermédio de imagens e de fala dos personagens. A grande estrela legal era o Decreto 20.493/46, que serviu para justificar e fundamentar a exclusão de inúmeras cenas de filmes ou a proibição deles. Mas havia coadjuvantes, a Lei 5.536/68 era um deles.

Os cortes e vetos a determinadas películas satisfizeram parte da sociedade que vestia um figurino conservador. Essa parcela de atores e atrizes desconhecidos contribuiu, através de cartas, por exemplo, para a atividade censória da DCDP, órgão que esteve em cartaz durante 16 anos nesta película chamada Brasil. A censura não era mal vista, definitivamente não. Os olhos censórios estavam no governo, mas também existiam fora dele. E estes eram atuantes, participativos e colaborativos com o cerceamento tão em voga na época analisada.

Vivia-se, então, dentro de um “caldo social” onde tudo o que fugisse do normal, do tradicional, do padrão estabelecido era visto com outros olhos. Tudo o que diferia do “certo” incomodava e merecia ser retirado dos filmes, ou pelo menos disfarçado. Esconder. Ocultar. Tapar com uma venda. Colocar em porões o que era considerado diferente, incomum, incorreto.

No recorte temporal desta pesquisa (1972-1988), a homossexualidade era vista como diferente, incomum, incorreta. Aparelhos ideológicos, tais como a Igreja, a escola, a família, o sistema político, ajudavam a construir esse tipo de representação em relação aos indivíduos que amam, mas querem amar indivíduos do mesmo sexo. Devido a essa classificação negativa, o cerceamento trabalhou para empurrar para o tapete dos *sets* de filmagem essa forma de amar.

Mas a censura é algo que não se pode ver. Aliás, ela existe para impedir as pessoas de verem. A censura não se pega, mas é sentida...e com pesar. Ela só ganha vida se alguém praticá-la. Ou, pelo menos, sugerir um corte aqui, outro ali. Um veto lá, outro acolá. Durante o regime militar, quem fazia pulsar o coração da DCDP eram os censores, técnicos responsáveis por analisar produções artísticas, entre elas o cinema, que assistiam aos filmes e faziam sugestões de classificação etária e/ou proibição ao emitir seus pareceres. A hipótese apresentada nesta pesquisa foi a de que a partir dos personagens presentes nos filmes nacionais, os censores classificavam os homossexuais como pessoas imorais, desvirtuadas e doentes.

Depois de analisar os pareceres escritos sobre dez filmes – cinco lançados na década de 1970 e cinco, na década de 1980 – pode-se afirmar que a hipótese definitivamente está confirmada. A partir dessa amostra, os censores e as censoras que davam vida à DCDP realmente representavam os homossexuais como indivíduos com patologia, pervertidos, carregados de imoralidade. Como consequência disso, as cenas dos filmes ora analisados por esses serventuários públicos que traziam algum relacionamento homossexual, invariavelmente, eram cortadas e os respectivos personagens eram representados como seres desvirtuados, doentes, imorais, tais como os homossexuais do mundo real eram vistos.

Entretanto, o trabalho de um pesquisador não é, em hipótese nenhuma, apontar o dedo inquisidor e julgar homens e mulheres por suas respectivas ações. É, sim, interpretar, tentar compreender os diferentes papéis que os indivíduos desempenham em seu dia a dia. Não dá para viver o presente sem as experiências do passado. E também não dá para viver o presente sem ser influenciado pelo próprio. Sim, definitivamente sim, as pessoas são construídas pelas experiências – sejam elas agradáveis, desagradáveis ou indiferentes – por que passaram e pelo “caldo social” no qual estão mergulhadas. Os censores e as censoras que trabalhavam na DCDP como se fossem verdadeiros filtros daquilo que se passava no cinema e, posteriormente, na televisão, não fogem à regra.

Para esses profissionais, era certo censurar. Era um trabalho determinado por algo maior que eles. Eles estavam desempenhando uma atividade profissional e, claro, eram pagos por isso. Travestiam-se de juízes ao

fazer determinada análise. Emitiam juízos de valor, representavam/classificavam determinadas parcelas da sociedade, como os homossexuais, apesar de terem todo um conjunto de leis para fundamentar suas opiniões. No entanto, sabe-se que os dispositivos legais são feitos por pessoas. Por isso, podem parecer objetivos, são feitos para sê-lo, mas em seus artigos, parágrafos, incisos e alíneas a subjetividade se faz presente. Além dela, uma norma, por mais simples que seja, está carregada de ideologia, de interesses, que, por mais que se diga o contrário, embebe-se de uma visão de mundo na qual prevalecem os desejos de uma pequena parcela da sociedade – a elite, seja ela política, econômica, religiosa, entre outras.

Além disso, censores e censoras não viviam em uma redoma, isolados do mundo. Estavam inseridos em um contexto, em subcontextos. E isso certamente influenciava suas decisões sobre determinado filme. Suas experiências também eram fatores decisivos para a construção do parecer e para a representação que elaboravam em relação aos homossexuais. Apesar de seguirem as leis, não há texto totalmente objetivo. Palavras, frases e parágrafos sempre trazem um quê de subjetividade, que mostra uma determinada visão de mundo, que, reiteradamente, é benéfica para o espírito dominante, apenas para ele. E o que é mais cruel é que, às vezes, os dominados naturalizam e não percebem esse domínio, essa imposição ideológica.

Houve, sim, uma classificação negativa por parte dos censores em relação aos homossexuais durante o regime militar e, por isso, existiu muita censura em relação ao amor entre pessoas do mesmo sexo. Mas antes de uma indignação fria, é necessário interpretar e tentar entender como era o momento em que a DCDP, por meio dos seus funcionários e suas funcionárias, esteve censurando os filmes e outras produções artísticas no Brasil. Portanto, não se trata aqui de demonizar esses funcionários, muito menos inocentá-los. Porém, para ficar claro, é preciso reiterar que os censores representavam, absolutamente, os homossexuais como sujeitos doentes a partir dos personagens dos filmes. Mas faziam, de certo modo, influenciados pelo quadro social no qual estavam introduzidos. Uma conjuntura onde a censura era feita pelo governo, por pessoas físicas e jurídicas.

Mas a censura de filmes no país acabou? Liberou geral? Não mesmo. Se há quarenta anos existia a DCDP, atualmente no elenco do governo existe o

Departamento de Classificação Indicativa, que assim como a DCDP no passado, figura no organograma do Ministério da Justiça. É o órgão responsável por classificar as produções cinematográficas no país.

Sem falar de parcelas da sociedade que se manifestam pelo retorno da censura e por uma intolerância em relação às minorias. Exemplos disso podem ser vistos em 2017. Em setembro, a Justiça Federal do Distrito Federal autorizou psicólogos a tratarem *gays* como doentes. Isso contraria uma resolução do Conselho Federal de Psicologia, publicada em 1999, que proíbe esse tratamento. Vale destacar que o Poder Judiciário, para tomar essa decisão, foi provocado por uma ação popular. Ou seja, quando se pensa que a sociedade está evoluindo, atitudes intolerantes e homofóbicas como essa a faz recuar duas casas no tabuleiro onde se devia imperar a aceitação das diferenças. O mais triste é que apareceram comentários na mídia afirmando que não havia nenhum problema em relação ao fato de uma pessoa homossexual ir a um psicólogo para saber sobre sua orientação sexual. Entretanto, se o sujeito se considerasse heterossexual, esses comentaristas também afirmariam que ele deveria ir a um consultório para conhecer mais sobre sua sexualidade? Eis a questão que muitos jornalistas deveriam se fazer antes de expelir comentários sobre a orientação sexual das pessoas sem muitas vezes terem lido Freud ou terem ouvido falar de Foucault.

No mesmo mês, a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, foi cancelada pela instituição financeira devido a protestos nas redes sociais. De acordo com os manifestantes, a mostra fazia apologia à pedofilia e à zoofilia. O argumento? As obras de arte atentavam contra a moral e os bons costumes. Ou seja, parece que houve mudanças, sim, mas nem tanto. A sociedade ainda é extremamente conservadora, parece que vive na década de 1970. A censura é uma navalha que corta as asas da criação.

A DCDP foi extinta. Os militares deixaram o poder. Trocou-se censura por classificação indicativa. Entretanto, um olhar repressor sempre está à espreita para condenar aquilo que foge às amarras do tradicional, sempre procura uma brecha para fugir de um porão no qual ele definitivamente não está preso, pois, invariavelmente, escapa e o que é mais melancólico...com a ajuda da sociedade que se diz civilizada e evoluída.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O Cinema Brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. Revista de Sociologia e Política. Nº 12. Páginas: 121-129. Junho de 1999.

ARAÚJO, V. de P. 1985. A Bela Época do Cinema Brasileiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

AVELLAR, José Carlos. O cinema dilacerado. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

AZEVEDO, Moreira de. *Apontamentos Históricos*. Rio de Janeiro: (s.n.), 1881.

BARROS, José D'Assunção. *História Cultural: um panorama teórico e historiográfico*. In: Textos de História. Vol. 11. Nº 1/2. 2003. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5925/4901. Último acesso: 17 de julho de 2016.

BARROS, Sérgio Resende de. *Matrimônio e Patrimônio*. Disponível em: http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/files/anexos/9346-9345-1-PB.pdf. Último acesso: 19 de julho de 2016.

BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio – expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: Edufscar, 2002.

BEVIR, Mark. *O significado*. In: A lógica da história das ideias. São Paulo: Edusc, 2008. P. 51 a 104.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOBBIO, Norberto. A era dos direitos. 7.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. Disponível em: https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/297730/mod_resource/content/0/norberto-bobbio-a-era-dos-direitos.pdf. Último acesso: 13 de dezembro de 2016.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. Páginas 7 a 16.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAMPOS, Renato Márcio Martins de. História do Cinema Brasileiro – os ciclos de produção mais próximos ao mercado. II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Florianópolis, de 15 a 17 de abril de 2004.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. 2.ed. Algés (Portugal): Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação*. In: *Revista das Revistas*. Estudos Avançados. Vol.5. nº.11. São Paulo Jan./Apr. 1991. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152. Último acesso: 23 de julho de 2016.

CRUZ, Heloísa de Faria. Mercado e Polícia – São Paulo 1890/1915. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, mar./ago., 1987. Disponível em: http://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=27. Último acesso: 28/10/2016.

CZAJKOWSKI, Rainer. União livre: à luz das Leis 8.971/94 e 9.278/96. 2.ed. Curitiba: Imprenta, 2003.

DECRETO nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html. Último acesso: 28/10/2016.

DECRETO nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html. Último acesso: 30/10/2016.

DECRETO nº 24.776, de 14 de julho de 1934. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24776-14-julho-1934-498265-publicacaooriginal-1-pe.html. Último acesso: 03/11/2016.

DECRETO-LEI nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm. Último acesso: 02/11/2016

DECRETO nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html. Último acesso: 01/11/2016.

DECRETO nº 56.510, de 28 de junho de 1965. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html. Último acesso: 27/10/2016.

DECRETO-LEI nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm. Último acesso: 10/10/2016.

DIAS, Maria Berenice. *União Homossexual – o preconceito e a justiça*. 3.ed. Porto Alegre: Livraria do advogado, 2005.

DIETER, Cristina Ternes. *As raízes históricas da homossexualidade, os avanços no campo jurídico e o prisma constitucional*. 12 de abril de 2012.

Disponível em: http://www.ibdfam.org.br/_img/artigos/As%20ra%C3%ADzes%20hist%C3%B3ricas%2012_04_2012.pdf. Último acesso: 20 de julho de 2016.

DUHAU, Rodrigo. *Luz, Câmera, Repressão*. Brasília: Kiron, 2015.

EMILIO, Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra e Embrafilme, 1980.

FAUSTO, Boris. História Concisa do Brasil. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2011.

FICO, Carlos. *"Prezada Censura": cartas ao regime militar*. *In*: Topoi – Revista de História. Rio de Janeiro: UFRJ. n.5, páginas 251-286, set. 2002.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade – a vontade de saber*. Vol.1. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade – o uso dos prazeres*. Vol.2. 8.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FRANCO, Gustavo H.B. e LAGO, Luiz Aranha Corrêa do. O processo econômico. In: História do Brasil Nação: 1808-2010. Volume 3: A abertura para o mundo (1889-1930). SCHWARCZ, Lilia Moritz (coord.). Rio de Janeiro: Mapfre e Objetiva, 2012.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* - Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1901-1905.

FREUD, Sigmund. *Lettre de Freud à Mrs N. N...: Correspondance de Freud 1873-1939*. Paris: Gallimard, 1935.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise* - Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1916-1917.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Os traços fundamentais de uma teoria da experiência hermenêutica*. In: Verdade e Método I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 5.ed. Petrópolis, Rio de janeiro: Vozes, 2003. P. 354 a 405.

GASPARI, Elio; Hollanda, Heloísa Buarque de; Ventura, Zuenir. 70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HABERT, Nadine. A década de 1970 – apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3.ed. São Paulo: Ática, 1996.

JASMIN, Marcelo Gantus; FERES JÚNIOR, João. *História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual*. In: História dos conceitos: debates e perspectivas. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006. P. 09 a 38.

JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

KEESING, Roger. *Theories of Culture*. 1974. Disponível em: http://kodu.ut.ee/~cect/teoreetilised%20seminarid_2009%20s%C3%BCgis/1_seminar_KULTUUR_29.09.2009/text_1.pdf. Último acesso: 17 de julho de 2016.

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

LA CAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History and reading texts*. In: Rethinking Intellectual History – texts, contexts and languages. Ithaca, United States: Cornell University Press, 1983. P. 23 a 69.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura – um conceito antropológico*. 11.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LAURENTI, Ruy. *Homossexualismo e a Classificação Internacional de Doenças*. In: Revista Saúde Pública. V.18. nº 5. São Paulo. Outubro, 1984.

LEI nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm. Último acesso: 28 de outubro de 2016.

LOCKE, John. Segundo tratado sobre o governo civil. Disponível em: http://www.xr.pro.br/if/locke-segundo_tratado_sobre_o_governo.pdf. Último acesso: 13 de maio de 2017.

MAQUIAVEL, Nicolau. *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio*. 3.ed. Brasília: UnB, 1994.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MARCELINO, Douglas Áttila. *Subversivos e pornográficos – censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Metodologia do trabalho científico. 7.ed. Brasília: Atlas, 2007.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988)*. 2009.

In: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp092584.pdf. Último acesso: 27 de setembro de 2016.

MATTOS, Hebe. *A vida política*. In: *A abertura para o mundo (1889-1930)*. Volume 3. *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Rio de Janeiro: Fundación Mapfre, 2012. Páginas 85 a 131.

MATTOS, Sérgio. *Mídia Controlada - a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

MÉDICI, Emílio Garrastazu. *A verdadeira paz*. Brasília: Imprensa Nacional, 1971.

MOLLAT, Michel. *O pobre na Idade Média*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p.73

MORENO, Antônio do Nascimento. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Campinas: Unicamp, 1995.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em Guarda contra o Perigo Vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

OKITA, Hiro. *Homossexualidade: da opressão à libertação*. 2.ed. São Paulo: Sundermann, 2015.

OLIVA, Thiago Dias. *Minorias Sexuais e os Limites da Liberdade de Expressão – o discurso de ódio e a segregação social dos indivíduos LGBT no Brasil*. Curitiba: Juruá, 2015.

OLIVEIRA, William Vaz de. e PAVÃO, Eduardo Nunes Alvares. *Arte e Política no Cinema de Glauber Rocha: uma análise do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol. In*: *Tempos Históricos*. v. 15, páginas 191 a 202, 1º sem. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

REBELLO, Stephen. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose* (Locais do Kindle 1477-1480). Intrínseca. Edição do Kindle.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIGONATTI, Sérgio Paulo. *Temas em psiquiatria forense e psicologia jurídica*. São Paulo: Vetor Editora Psico-Pedagógica, 2003.

ROCHA, Glauber. *Miséria em paisagem de sol*. *In*: *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 3, páginas 9 a 13, junho, 1962.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. In: Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2º sem. 2010.

SILVA JÚNIOR, Enézio de Deus. *Homossexualidade: Caracterização, Panorama Histórico, Evolução Terminológica e Direito Fundamental*. In: *Minorias sexuais: direitos e preconceitos*. Brasília: Consulex, 2012. Páginas: 121 a 139.

SILVA JÚNIOR, Enézio de Deus. *A possibilidade jurídica de adoção por casais homossexuais*. 4.ed. Curitiba: Juruá, 2010.

SILVA JÚNIOR, Enézio de Deus. *União Homossexual: do preconceito ao reconhecimento jurídico*. In: *Revista Jurídica Diké*. Universidade Estadual de Santa Cruz, Bahia, Ilhéus: Editus, 2001, a.III, anual.

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

SKINNER, Quentin. *Meaning and undertanding in the history of Ideas*. In: Visions of politics. Vol. I: Regarding Method. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. P. 57 a 89.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Cinema Novo: a história popular revisitada*. In: *História: Questões & Debates*, n. 38, páginas 133 a -159. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

SOUZA, Celina. *Políticas públicas: uma revisão da literatura*. In: *Sociologias*. Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45.

TINHORÃO, J. R. Música popular: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

TYLOR, Edward. *Primitive Culture*. 6.ed. Londres: John Murray, 1920.

VECCHIATTI, Paulo Roberto Iotti. *Manual da Homoafetividade*. *Da possibilidade jurídica do casamento civil, da união estável e da adoção por casais homoafetivos*. São Paulo: Método, 2008.

VIEIRA, Luciana Leila Fontes. *As múltiplas faces da homossexualidade na obra freudiana*. In: *Revista Mal-Estar e Subjetividade* – Fortaleza – Vol.IX – nº 2 – p.487-525 – jun/2009.

VILLA, Marco Antonio. Ditadura à brasileira (1964-1985) – a democracia golpeada à esquerda e à direita. São Paulo: Leya, 2014.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Pareceres e outros documentos

BASTOS, Antônio Prado. Parecer 0276, 1986, p.41

BASTOS, Antônio et al, Parecer 2.050, 1986, p.5

BEZERRA, Maria Bemvinda. Parecer 12.460, 1974, p.13

CARDOSO, José. Parecer 5.489, 1980, p.29

COELHO, Geralda de Macedo. Parecer 2.087, 1986, p.6

DORES, Moacir das. Parecer 380, 1981, p.6

FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. Despacho, 1987, p.17

FARIAS, Jeanete Maria de Oliveira. Parecer 444, 1981, p.9

FERRAZ, Joel et al. Parecer 12.028, 1973, p.6

FERRAZ, Joel. Parecer 12.411, 1974, p.11

FERREIRA, Domingos Sávio. Parecer 1.155, 1979, p.11

FERREIRA, Aldemeriza de Castro. Parecer 2.088, 1986, p.7

FREITAS, Maria das Dores. Parecer 381, 1981, p.7

FREITAS, Maria das Dores. Parecer 0275, 1986, p.1

INÁCIO, Manoel. Pedido de Reexame, 1979.

LIMA, Correa. Parecer 12.725, 1974, p.20

LIPORONI, Fábio Celso de Jesus, Carta, p.24

MACHADO, Ivan Batista. Parecer 1.044, 1979, p.8

MACHADO, Ivan Batista. Parecer 5.488, 1980, p.28

MACHADO, Ivan Batista. Parecer 1.329, 1981, p.23

MARRA, Paulo Acácio. Parecer 1.143, 1979, p.11

MEDEIROS, Maria Helena. Parecer 1.157, 1979, p.13

NASCIMENTO, Oberon. Parecer 5.490, 1980, p.30

NASCIMENTO, Oberon. Parecer 141, 1987, p.13

OLIVEIRA, Walter de. Parecer 448, 1981, p.13

PAIXÃO, Dalmo e CAMELIER, João. Parecer 12.724, 1974, p.19

PAIXÃO, Dalmo. Parecer 3.809, 1982, p.5

PASSOS, Joana Silveira. Parecer 112, 1987, p.11

PEDROSO, Antonio. Parecer 1.153, 1979, p.9

PINHATI, Maria das Graças. Parecer 1.082, 1979, p.10

PINHATI, Maria das Graças. Parecer 382, 1981, p.8

RAMOS, Pedro Paulo Wandeck de Leoni. Relatório, 1981, p.19

ROSA, Marisa Barros Mello. Parecer 3.810, 1982, p.6

SOUSA, Eliel *et al*, Parecer 1987, p.10

SOUZA, Carlos Braz de. Parecer 12.440, 1974, p.12

SOUZA, Gilberto. Parecer 1.144, 1979, p.12