



Revista FAMECOS: mídia, cultura e
tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Asterito Lapera, Pedro Vinicius

Entre brechas, cortes e rasuras: relações étnicoraciais e censura cinematográfica na
ditadura militar

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 22, núm. 2, abril-junio, 2015, pp. 82-
98

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550201009>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Entre brechas, cortes e rasuras: relações étnico-raciais e censura cinematográfica na ditadura militar

Among loopholes, cuts and deletions: relations ethnic-racial and film censorship in the military dictatorship

Pedro Vinicius Asterito Lapera

Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional.
plapera@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende analisar como os órgãos de censura avaliavam os filmes brasileiros durante o regime militar vigente entre 1964 e 1985. Mais precisamente, abordaremos quatro filmes: Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), Iracema, uma transa amazônica (Jorge Bondanzky e Orlando Senna, 1974), Compasso de Espera (Antunes Filho, 1975) e Tenda dos Milagres (Nelson Pereira dos Santos, 1976). Partindo destes casos, buscamos verificar em que medida a representação de situações de conflito étnico-racial incomodavam os agentes da censura à época, uma vez que o regime militar era claramente guiado pelas doutrinas do luso-tropicalismo e do nacional-desenvolvimentismo.

Palavras-chave: Cinema. Ditadura Militar. Censura.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how the Brazilian censorship analyzed movies during the military regime between 1964 and 1985. More precisely, we discuss the cases of four films: Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), Iracema, uma transa amazônica (Jorge Bondanzky and Orlando Senna, 1974), Compasso de Espera (Antunes Filho, 1975) and Tenda dos Milagres (Nelson Pereira dos Santos, 1976). Based on these cases, we seek to establish to what extent the representation of ethnic/racial conflict situations bothered agents of censorship at that time, since the regime was clearly guided by the doctrines of the Portuguese-tropicalism and of the national-development.

Keywords: Cinema. Military Dictatorship. Censorship.

Introdução

A circulação da produção cultural e artística pela cena pública no Brasil nunca foi um processo pacífico nem despretensioso. Os mecanismos de controle das ideias, que remontam aos tempos coloniais e imperiais, encontraram na República um vasto campo de atuação. Em diversas fases do período republicano, a atividade de censura coexistiu com momentos políticos ora mais abertos, ora mais autoritários.

Em paralelo à ascensão do regime militar advindo do golpe de 1º. de abril de 1964, assistiu-se ao recrudescimento das ações dos órgãos de censura que já existiam no período democrático anterior e, sobretudo, à radicalização dos critérios que decidiriam se determinadas obras deveriam ou não circular publicamente.

Este artigo pretende explorar um ponto específico no panorama de atuação da censura: a representação de relações étnico-raciais em alguns filmes brasileiros dos anos 1960 e 70 e a análise feita pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) (e posteriormente pela Divisão de Censura de Diversões Pública, DCDP) ao longo do processo de classificação e liberação ou interdição dos mesmos. Partimos do pressuposto defendido por Guimarães (2002, p.151-156) de que o regime militar abraçou a doutrina do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre e, por conta disso, apresentava grande dificuldade em lidar com narrativas que rememorassem conflitos de ordem étnico-racial e/ou que apelassem a identidades raciais e étnicas na luta política.

A doutrina do luso-tropicalismo afirmava que, a despeito da violência da escravidão e da empreitada colonial, foi sendo paulatinamente formada no Brasil uma cultura que assimilava características e valores dos três principais grupos presentes na configuração do povo brasileiro (brancos, negros e índios) e que, por conta disso, relações interraciais mais pacíficas foram aqui estabelecidas. Importante destacar que essa doutrina era um resumo das ideias defendidas por Freyre desde os anos 1930, encampadas pelo regime de Getúlio Vargas e era desde então a principal base de interpretação sobre relações étnico-raciais.

Por conta da legitimidade cultural e acadêmica dessas ideias encampadas por Freyre, tornou-se incômoda a defesa de que situações de preconceitos relacionados à raça e à etnia persistiam no cenário brasileiro. Mesmo as pesquisas relacionadas ao projeto UNESCO (realizadas durante os anos 1950), que revelaram desigualdade entre as populações brancas e não-brancas no acesso a diferentes serviços públicos, na habitação, na ocupação de postos de trabalho, não conseguiram abalar a crença de que vivíamos em um país culturalmente heterogêneo, porém pacífico do ponto de vista racial (Chor, 1997). E essa resistência em tratar de questão racial e de identidades étnico-raciais migraria para os diferentes campos da cultura, entre eles, o cinema, ao longo das décadas seguintes.

Para guiar nosso trabalho, lançamos a seguinte questão: em que medida o Estado – através dos órgãos de censura ou mesmo de outros setores que, por algum motivo específico, intervieram no processo de censura – liberou ou censurou a presença de obras que representassem relações étnico-raciais de

modo contrário à doutrina do luso-tropicalismo? Nossa hipótese de trabalho é a de que esses filmes foram reconhecidos pela censura como contra-narrativas da nação, no sentido atribuído por Bhabha, uma vez que eles “continuamente evocam e rasuram [as] fronteiras totalizadoras [da nação] – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas” (2005, p. 211).

Como *corpus* de nossa discussão, escolhemos quatro filmes brasileiros dos anos 1960 e 70 que abordam diretamente questões ligadas à raça e à etnicidade, assim como fontes secundárias que se remetem a eles (sobretudo processos administrativos e pareceres da SCDP e da DCDP): *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974), *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1975) e *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1976).

Ideias “fora do lugar” nas artimanhas da censura cinematográfica

Inicialmente, precisamos compreender como a censura cinematográfica foi analisada pela historiografia do cinema brasileiro. Dois trabalhos serão aqui abordados. O primeiro deles é a tese de Leonor Souza Pinto (2001) – *O cinema brasileiro sob o risco da censura imposta durante o regime militar de 1964 a 1985* – defendida na Universidade de Toulouse.

Tendo como fontes diversos pareceres da censura e processos administrativos do Serviço de Censura de Diversões Públicas envolvendo os filmes, depoimentos de alguns cineastas e recortes de jornais e revistas tratando da censura prévia a filmes e das reações de seus diretores, o foco de sua tese é a censura como instância de cerceamento à atividade intelectual dos cineastas, sobretudo a dos cineastas direta ou indiretamente ligados ao Cinema Novo.

Em sua análise, Pinto destaca que

Embora a censura se mostrasse liberal, em um primeiro momento, um processo eficaz de desmantelamento visou os movimentos culturais e artísticos que haviam participado da afirmação da identidade nacional. De fato, a censura reflete os projetos da ditadura no plano político (...) Até 1966, a censura não saiu tanto da perspectiva moralista anterior. Os cortes são raros. A ênfase é colocada sobre os palavrões, as cenas de sexo, as roupas. (...) Entre 1969 e 1974, a censura fez-se cada vez mais feroz e implacável. Sua dimensão política é tornada claramente pública. O espaço para a resistência aberta diminuiu a cada dia um pouco mais (Pinto, 2006, p. 4-7). [tradução nossa]

Outro trabalho sobre o tema é o livro *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*, de Inimá Simões (2004). Constituindo-se em um relato que mistura tons jornalístico e historiográfico na análise das instâncias e órgãos estatais que realizaram a censura à atividade cinematográfica, seu foco é a atuação dos agentes ligados a esses órgãos e tem um marco temporal mais extenso que o da tese de Leonor Pinto, abarcando desde a Bela Época do cinema brasileiro do início do século XX até a extinção da censura em 1988.

Ambos os trabalhos possuem vários aspectos em comum. Num primeiro momento, frisamos que os dois se debruçam sobre a dinâmica da censura como instituição. Os autores detectam nuances internas ao período entre 1964 e 1988 na atuação da censura. Em resumo, afirmam que, antes e logo após o golpe de 64, a censura atua sob um ponto de vista mais moral, cerceando obras que atentem contra os “bons costumes”.

À medida que o regime vai se fechando, sobretudo a partir de 1968, a censura aos poucos percebe-se como um bastião do regime. Isto significa que a circulação de ideias que atentem contra a noção de segurança nacional passa a ser vista como uma ameaça direta à existência do regime e, com isso, a censura vai ficando paulatinamente mais rígida.

Pinto (2001) e Simões (2004) também reconhecem que, apesar de a censura ser um órgão bastante centralizador, ela não foi o único órgão do aparato repressor a atuar no cerceamento à circulação dos filmes. No caso do cinema, apontam para a atuação do INC (Instituto Nacional do Cinema) no boicote a obras que contrariasse visões do regime vigente, sendo o caso de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) um forte exemplo disso.

Sem negarem o peso da atividade de censura, tanto Pinto (2001) quanto Simões (2004) a caracterizam não como uma estrutura monolítica, mas como um órgão no qual havia diferenças internas entre seus agentes e, portanto, submetido aos jogos de poder internos ao Estado e na sua relação com a sociedade civil. Além disso, situam a atividade num amplo espectro que operava de modo transversal e transitava entre a interdição e a liberação sem cortes, sendo ambas as situações excepcionais. A mais comum era um filme ser liberado com cortes.

Um dos exemplos mais categóricos do peso institucional da censura é o caso do filme *Macunaíma*. Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e lançado em 1969, o filme em vários momentos ataca as formas de imaginação racial caras ao luso-tropicalismo. Na sequência do nascimento de Macunaíma, a narração do locutor em off é bruscamente interrompida pelos urros de dor de uma senhora

branca (Paulo José), que parece um homem negro infantilizado (Grande Othelo) e o larga, sendo este embalado pelo irmão Jiguê (Milton Gonçalves).

Jiguê pergunta para mãe se não acha o filho recém-nascido bonito, ao que ouve como resposta: "Que menino feio, danado!". A sequência é encerrada com Jiguê embalando Macunaíma e gritando: "Viva Macunaíma, herói de nossa gente!". Deste modo, o filme já introduz a paródia; no caso, aos heróis da pátria aludidos na canção de Villa-Lobos e, por conseguinte, ao discurso nacionalista dos militares. Interessante notar que esta paródia começa a revelar seu aspecto racial que será desenvolvido em outras partes da narrativa e, se acrescentarmos que ela possui um tom irônico que visa desautorizar o discurso oficial, as formas legitimadas de imaginação racial sobre o povo brasileiro também começam a ser atacadas.

Na sequência da transformação de Macunaíma, depois de aparecer duas vezes como homem branco (Paulo José) após o feitiço da índia Sofara (Joana Fomm), o menino negro caminha com seus irmãos Maanape (Rodolfo Arena) e Jiguê após ser expulso de suas terras por uma enchente. De um monte de areia, brota uma fonte d'água e Macunaíma resolve se banhar nela. De um plano geral, a câmera dá um close na transformação súbita de Macunaíma que, de Grande Othelo, passa a ser interpretado por Paulo José até o final. Atônito, Macunaíma olha-se e grita para os irmãos: "Fiquei branco, fiquei lindo!". Maanape corre em direção à fonte, ao que Macunaíma diz de modo jocoso: "Se você que é branco, vira preto!". E Maanape recua imediatamente. Por fim, Jiguê vai afoito à fonte, mas ela seca rapidamente. Desesperado, tenta banhar-se na poça restante e reclama: "cadê? Ah, só deu pra embranquecer as palmas!", ao que Macunaíma responde: "Fica triste não, mano, antes feioso que sem nariz". Em síntese, em diversos momentos o filme atacara a modernização conservadora do regime militar pela contestação do ideal de povo que este acolhera e buscava reproduzir.

As instituições estatais não se manteriam incólumes em relação ao seu tom paródico. A censura encampada pelo SCDP da Polícia Federal impôs mais de dez cortes ao mesmo. No parecer 8/69¹, que descreve o filme como as aventuras de um "preto que vira branco e vai à cidade dar vazão aos seus instintos sexuais, voltando depois para a selva", praticamente todos os nus que aparecem no filme foram alvos de corte, além de símbolos marcadamente políticos, como o da Aliança para o Progresso, na roupa de Sofará (interpretada por Joana Fomm).

Este parecer foi atacado pelos produtores do filme, que recorreram e pediram a revisão dos cortes. O recurso foi negado e o filme seria exibido sem

¹ Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 12.12.2011 às 5:09h.

os trechos censurados. Entretanto, em entrevista a Pinto (2007, p.1-2), o diretor relatou que fez uma sessão exclusiva para o Chefe da Polícia Federal – superior hierarquicamente ao chefe da SCDP – e seus familiares e, após ter entregue um dossiê com clipping da imprensa internacional a ele, conseguiu a liberação do filme com apenas três cortes porque sua esposa (que lia francês) tinha gostado muito das críticas. Ainda segundo Pinto, “em outubro de 1969, o filme foi autorizado para cinema, proibido para TV, com [três] cortes” (2007, p.2).

Quase vinte anos depois, por ocasião do pedido de autorização para o filme ser veiculado na televisão, um parecer do SCDP da década de 1980 questiona a visão racista do primeiro avaliador da censura, parodiando o tom do parecer original:

Um dos censores, resumindo o filme, disse: “é a história de um preto que vai para a cidade dar vazão aos seus instintos sexuais”. Talvez por essa compreensão é que se tenha proposto o corte de uma cena em que Macunaíma declara que “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”. Frase, para o censor, capaz de abalar o regime.[...] Nós, infelizmente, só respeitamos os mortos. Às vezes, nem isto porque Macunaíma pode ser, para os homens que examinam a produção cultural brasileira, a história de um preto que vai para a cidade dar vazão ao seu instinto sexual. Talvez não apenas pouca saúde e muita saúva sejam os problemas do Brasil [grifo nosso]²

Infelizmente, esta análise ocorreu somente após o questionamento da própria censura como instituição ao longo dos anos 1980 e não impediu os cortes ao filme. Todavia, optamos por destacá-la aqui justamente porque ela é um índice do incômodo dos agentes estatais diante da retórica racial construída pela adaptação cinematográfica de *Macunaíma* à época de seu lançamento.

Além disso, algumas matérias de jornal dão conta do embate entre Joaquim Pedro de Andrade e o INC (Instituto Nacional do Cinema) em vários pontos referentes à divulgação do filme: o diretor contestou não ter sido incluído na delegação que compareceu ao festival de Mar del Plata onde o filme foi premiado e, por conta disso, recusou-se a receber o prêmio pelas mãos do Instituto. Questionou, ainda, a forma como o INC promovia os filmes no mercado brasileiro, atacando a lei que obrigava as distribuidoras estrangeiras a optar entre pagar 40% sobre o lucro ou investir na produção nacional (o diretor considerava uma medida fantasiosa, na medida em que, segundo ele, as

² Sem autor nem data, mas que pode ser considerado da década de 1980 pelas referências à movimentação anterior do processo e à morte de Glauber Rocha, ocorrida em 1981.

distribuidoras preferiam simplesmente perder o dinheiro a investir na produção nacional)³.

Mesmo assim, o filme obteve sucesso de público, com mais de dez milhões de espectadores, fato amplamente noticiado pelos jornais, além de ter contado com o apoio público de cineastas como Carlos Diegues e Glauber Rocha, ligados ao Cinema Novo, embora criticado por outros relacionados ao Cinema Marginal (Rogério Sganzerla).

Outro filme que ilustra a dificuldade de representação em torno da questão étnico-racial é *Iracema, uma transa amazônica*, dirigido em 1973 por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. A obra abordou a trajetória de Iracema, protagonista homônima do romance célebre de José de Alencar. Todavia, ao contrário do mito de fundação reappropriado pelo escritor romântico que narra o sacrifício heroico da mulher indígena na formação do povo brasileiro, os percalços enfrentados pela Iracema de Bodanzky e Senna jogaram luz nas contradições do projeto desenvolvimentista para a Amazônia caro à ditadura militar e na presença de conflitos fundiários nas relações entre brancos e índios.

Sobre o filme, afirmamos em outra oportunidade que

Iracema..., ao destacar o aspecto coercitivo da relação sexual no encontro inter-racial, explicita o choque e o preço que cada parte deve pagar por este – sendo esse “pagamento” simbolizado pelo dinheiro, pelo estupro, pela violência física e simbólica (Iracema é agredida fisicamente várias vezes no filme, seja por soldados, seja por pessoas comuns) e pela degradação física e moral (velhice precoce, perda de um dente e mendicância de Iracema). O amor romântico fundador da nação e seu pacifismo são parodiados em um primeiro momento para serem contraditos em seguida. Em síntese: o contato sexual passa do consenso ao dissenso na narrativa da nação (Lapera, 2008).

O tom ácido em relação à questão étnico-racial e à modernização conservadora presente em *Iracema...*, eleita como meta para atingir uma suposta integração nacional, não passaria despercebido à análise dos agentes estatais. Pelo fato de o filme ter sido realizado em coprodução com uma TV alemã (ZDF – canal 2), um jogo burocrático emperrou a liberação do filme por sete anos. Sem o certificado de obra brasileira nem passar pelos trâmites de uma obra estrangeira, *Iracema...*, produzido em 1973 e veiculado no ano seguinte em

3 “Comemo-nos uns aos outros”. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Geraldo Mayrink. Veja, 25.3.1970.

festivais internacionais (inclusive na Semana da Crítica no Festival de Cannes) e na televisão europeia, só seria liberado para o público brasileiro em 1981.

A polêmica em torno da liberação do filme ganhou a cena pública e o caso foi veiculado pelos jornais e revistas da época. O escritor Antonio Callado (1979) narrou o imbróglio no qual o filme viu-se envolvido:

Duas razões de excomunhão. Armado de uma pequena câmara e de Paulo Cesar Peréio, Bodanski, com a ajuda de Orlando Senna, fez *Iracema* em 1973 para a televisão alemã. A repercussão que teve o filme quando levado na Alemanha resultou em duas razões para que não fosse levado no Brasil: nosso adido militar em Bonn ficou indignado com o denegrimento de imagem que era Iracema, e a censura de Brasília alega até hoje que a película viajou sem que fosse submetida à sua censorial majestade. O que é crime semelhante a viajar um brasileiro sem passaporte. [Grifo nosso].

No entanto, a desculpa durante o processo era a coprodução com a TV alemã, que impediria o filme de ser reconhecido como brasileiro, argumento rebatido por Bodanzky publicamente ao mencionar várias produções nacionais que receberam dinheiro estrangeiro sem cair no jogo burocrático a que seu filme estava sendo submetido.

Uma correspondência entre os agentes da censura e o diretor⁴ esclarece alguns termos desta disputa. Mesmo que esse jogo tenha permanecido ao longo dos sete anos em que o filme foi barrado, houve um momento em que ele foi censurado. Trata-se do episódio da tentativa de exibição na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Uma carta do Chefe de Censura (Seção RJ) de 16.03.1977 relata que *Iracema...* “teve negada autorização para sua exibição e foi, em consequência, remetido à Divisão de Censura e Diversões Públicas, em Brasília, para um pronunciamento definitivo sobre o mesmo”. Após tentativas frustradas, finalmente saiu o pronunciamento final. Em outra carta, datada de 30.08.1978, o Chefe do DCDP (Brasília) comunicou que “foi mantida a sua não liberação”, oficialmente censurando o filme.

Corroborando a trajetória *sui generis* do filme, o processo de censura junto ao DCDP de *Iracema...* também possui uma característica bem particular: a presença de vários recortes de jornal sobre o filme antes mesmo de este ser avaliado, formando um “dossiê” contra a imagem subversiva que este passa do Brasil dos anos 1970. Em seguida, há pareceres bastante duros na avaliação. Um deles explicita os incômodos perante o filme:

4 Escaneada por Bodanzky e enviada para o meu correio eletrônico.

Aproveitando os assuntos acima citados [conflito de terras, prostituição], o diretor se extravasou em demasia, trazendo à tela imagens completamente negativas de tudo que se passa naquela exuberante região. (...)

O motorista, principal personagem masculino do filme, além de se aproveitar das infelizes, faz contrabando (...) e, pior, sempre ironicamente falando: 'O Brasil é um país grande, é um Brasil pra frente, um país do futuro!', na maior gozação, tendo por fundo aquelas mazelas e suas falcaturas.

Mensagem: Negativa ao máximo, colocando nosso país em situação vexatória no plano social, humano, especialmente se visto o filme no estrangeiro.⁵

O texto do parecer atém-se à paródia do filme ao discurso nacional-desenvolvimentista caro à ditadura para condenar sua "mensagem" como "negativa ao máximo" e, desse modo, justificando a interdição a ele.

Outro filme preso nos imbróglios da censura foi *Compasso de Espera*, realizado em 1971 por Antunes Filho e só liberado quatro anos depois. No filme, Zózimo Bulbul interpretou Jorge de Oliveira, um intelectual negro de classe média que, pelas barreiras impostas à sua ascensão profissional, passa a contestar a crença na ausência ou da pouca presença de racismo na sociedade brasileira cara ao luso-tropicalismo. Sua performance é ampliada pela narrativa do filme, que o focaliza em situações que reiteram o ponto de vista exposto em várias vozes em off e em diálogos e palestras também presentes na obra.

Jorge é mostrado em meio a coquetéis de lançamento de seus livros, debates televisivos e palestras. Em uma sequência, concede uma entrevista na televisão, sendo confrontado pelo entrevistador. Porém, inverte a lógica da entrevista e passa a o interpelar. Em um primeiro momento, expõe que "o problema do negro é sempre encarado com o paternalismo do branco. A data de 13 de maio libertou a consciência do branco, sem fornecer ao negro uma segurança econômica".

A entrevista é encerrada pelo apresentador, que volta à retórica do subdesenvolvimento e a exaltação do progresso pelas vias do 'milagre econômico':

Assim como há agora, nunca haverá no Brasil intolerância racial. Pois o homem de cor já tem acesso a todos os postos e em todos os níveis

5 Parecer 500 do processo referente ao filme *Iracema, uma transa amazônica* junto a DCDP (acervo do Arquivo Nacional – Brasília)

possíveis. Isso é garantido por lei e pela Constituição. A luta no Brasil nunca será racial, será contra a pobreza. Uma luta comum de brancos e negros. Com os privilégios que o progresso nos tem dado, podemos afirmar tranquilamente que no futuro bem próximo ceifaremos a pobreza e o analfabetismo deste solo e teremos um país magnífico de fato, com um estilo democrático de vida invejável, não havendo o branco, nem o negro, nem o amarelo, mas o homem brasileiro (Filme *Compasso de Espera*, 1971).

Assim, retorna-se à versão do discurso nacional-popular imposta pela direita então vitoriosa politicamente, na qual a luta contra o subdesenvolvimento passaria pela afirmação do Estado como agente central na construção de um progresso nacional. Dentro deste discurso, o apelo a uma identidade racial representava uma ameaça ao *status quo* e, portanto, como algo a ser combatido, principalmente diante da audiência televisiva, o meio de comunicação mais utilizado pelas massas como fonte de informação. Isto é, evidenciava-se uma sutura no discurso da nação, tal como analisada por Bhabha:

É a partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, “nativa” – que não pode ser um conhecimento que se estabiliza em sua enunciação (Bhabha, 2005, p. 215).

Como não conseguimos consultar pareceres referentes ao processo do filme junto à censura no acervo da DCDP nem *on line*, baseamos nossa interpretação em outros indícios. Em sua tese sobre Zózimo Bulbul, Noel Carvalho (2006) mencionou que o filme ficou retido cerca de quatro anos nos órgãos de censura. Além disso, outros órgãos manifestaram em diferentes ocasiões um incômodo perante referências aos ícones do Poder Negro norte-americano.

Em continuidade à sua narrativa, a recepção do filme também ilustrou as dificuldades de projeção das ideias a respeito de uma identidade negra junto à opinião pública. Além de a longa censura tê-lo prejudicado comercialmente, alguns indícios apontam um boicote do circuito exibidor justamente pelo ataque do filme à doutrina do luso-tropicalismo:

o filme de Antunes Filho, o primeiro nacional que aborda a questão de forma consequente e profunda, sofreu um certo boicote do cinema comercial por escolher um tema tão polêmico. Em São Paulo,

conseguiu apenas uma sala, o Cine Marachá, ficando em cartaz cinco dias, mesmo assim sob o rótulo de “cinema de arte”⁶

A justificativa dada pelos exibidores à época foi que a película era em preto-e-branco, em um momento que os filmes coloridos já dominavam o mercado cinematográfico.

A limitação sofrida junto ao circuito exibidor é comprovada se observarmos os mapas de distribuição do filme depositados no arquivo da Embrafilme⁷. No processo número 110.2.00226, cinco planilhas datadas entre agosto de 1976 e outubro de 1977 mostram que o filme ocupou poucas salas nas grandes capitais do Sudeste e do Sul, além de outras no interior. Depois disso, foi comercializado principalmente para cineclubs e exibições particulares, o que o circunscreveu a um público bem restrito, tal como relatado na fonte: universidades, institutos de pesquisa, fundações de arte, partidos políticos, associações de moradores, sindicatos, dentre outros.

Além desta dificuldade na exibição, o filme foi atacado na sua proposta de rever a retórica da descolonização. Diante da exposição de motivos de Antunes Filho, ao destacar que “não pretendia um quadro a óleo, mas uma xilogravura, uma obra de aspecto menos elitista, menos perfumada. Mais democrático, mais popular, mais condizente com as misérias do subdesenvolvimento” (O Globo, 1976) parte da crítica – afinada com os mitos propagados pelos agentes da modernização conservadora – lançou a acusação de que o filme seria um exemplo “de cinema neocolonializado e de importar uma problemática racial que não é nossa” (O Globo, 1976).

Provavelmente essa acusação foi uma resposta às citações dos nomes e do pensamento de Angela Davis, Stokely Carmichael, Leopold Senghor, Martin Luther King e outros pensadores negros nas falas de Jorge ao longo de *Compasso de Espera*. Assim como parte da crítica de cinema da época, a censura também se incomodava com citações ao Poder Negro norte-americano. Através da documentação apresentada por Simões, verificamos que no filme *Jardim de Guerra* (1968), de Neville d’Almeida, houve uma interdição expressa em um termo de compromisso assinado pelo diretor, no qual se comprometia a cortar várias partes do filme, dentre elas: “2. Quando o ator Antônio Pitanga faz um discurso imitando os líderes do ‘Poder Negro’ americano, cortar todo o resto

6 O problema racial num filme brasileiro. Folheto do sindicato dos jornalistas profissionais do Estado de São Paulo. Sem autor, sem data. Arquivo Jairo Ferreira (Cinemateca Brasileira).

7 Que hoje é administrado pela Cinemateca Brasileira e cuja propriedade é da ANCINE (Agência Nacional do Cinema).

do discurso depois que ele diz 'Pra vocês eu sou macaco, mas isso vai acabar'" (*citado por Simões*, p. 123).

Alguns anos depois, a mesma aversão ao discurso do movimento do Poder Negro justificaria o corte ao filme *Guerra dos Pelados*, dirigido por Sylvio Back. Simões (p. 147) destaca que "em 12 de maio de 1971, a direção da Censura indica os seguintes cortes [ao filme *Guerra dos Pelados*, de Sylvio Back]: (...) 'Na terceira parte, é exigida a supressão de uma cena de ataque a uma serraria em que um negro diz 'A terra é nossa vingança'".

Por fim, precisamos destacar um momento em que esse incômodo veio à tona, através da análise de Simões:

Outro documento do CIE (Ministério do Exército), de 23 de abril de 1971, informa que no Festival Internacional da Canção, já se homenageou Janis Joplin e o guitarrista Jimi Hendrix. "É fato notório que ambos morreram por excesso de tóxicos e que agora o Sr. Augusto Marzagão prepara uma homenagem ao poder negro americano. A atuação desse grupo poderá criar uma situação desagradável no trato de um problema que não existe ainda entre nós, que é a discriminação racial". (Simões, 2004, p. 138-139)

Percebemos que o regime militar temia o apelo a identidades construídas em torno da questão racial e étnica e da denúncia da violência colonial, para isso chegando a negar a existência da discriminação racial nas relações sociais, numa reiteração enfática do paradigma do luso-tropicalismo.

Por sua vez, em *Tenda dos Milagres*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1976, foram abordadas diferentes estratégias de dominação e perseguição contra as culturas populares e, em paralelo, as táticas de resistência das classes subalternas frente à coerção estatal. Tendo como temática a repressão aos ritos afro-brasileiros a partir da trajetória do protagonista Pedro Archanjo – funcionário da Faculdade de Medicina da Bahia na virada entre os séculos XIX e XX que se notabilizou por ter escrito um livro defendendo os ritos afro-brasileiros, a despeito do racismo científico vigente à época – e da recuperação no presente de sua memória, a narrativa alterna cenas em que se mostram batidas policiais contra terreiros no passado e os embates em torno da memória de Archanjo no presente e, por meio disso, explicita diversos aspectos de nossa tradição autoritária.

A censura sobre o filme adotou uma postura ambígua em relação à retórica racial encenada por ele. Mesmo tendo-o qualificado como um "filme que honra a indústria cinematográfica nacional", impõe cortes aos palavrões e

às ofensas, sobretudo as de cunho racial. Após louvar a realização do filme, o parecer 2264/77 conclui que

Pedro Archanjo fora um humilde bedel da Universidade da Bahia que estudou a sociedade e os mitos religiosos, bem como, as raízes raciais das famílias baianas numa mostra das tradições brasileiras e da miscigenação de nosso povo, combatendo o preconceito racial que alguns indivíduos pretendiam defender. Lutando contra os grandes mestres e a polícia, Pedro Archanjo vence mostrando em provas que era impossível um baiano e até mesmo um brasileiro de raça puramente branca⁸.

Desse modo, resta evidente que a censura identificou o filme como uma narrativa dotada de legitimidade para tratar do passado nacional permeado de conflitos e, ao mesmo tempo, considera-os resolvidos no tempo presente de sua exibição.

Todavia, o certificado 105250 que liberou a exibição do filme no circuito de cinema comercial traz a lista de cortes a que ele foi submetido, dentre eles

3º. Rolo: SUPRIMIR DA TRILHA SONORA (...) - A frase proferida em relação a uma divindade do sexo: "Yoba não goza nunca" - "... brancos de merda..." proferidas por Pedro Archanjo - "... e seus santos de merda e ainda mando mijar em cima..."⁹

A linguagem racista funciona como uma espécie de 'sutura', através da qual as fraturas do discurso nacional são expostas (Bhabha, 2005, p.114) e contraria a visão total das relações raciais e étnicas, no sentido que "a minoria não confronta simplesmente o pedagógico ou o poderoso discurso-mestre com um referente contraditório ou de negação. Ela interroga seu objeto ao refrear inicialmente seu objetivo" (Bhabha, 2005, p. 219). Desse modo, as ofensas raciais veiculadas pelo filme tornam visível o conflito e "[se insinuam] nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica" (Bhabha, 2005, p. 219).

Continuando a discussão empreendida pelo filme, Nelson Pereira dos Santos colocou em pauta, durante várias entrevistas concedidas à época de seu lançamento, essa cultura política autoritária referendada pelo público de cinema da época, destacando que a atividade da censura gozava socialmente de legitimidade e de prestígio. Tendo iniciado a revisão de sua postura intelectual,

8 Consultado em www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 16.01.2015.

9 Consultado em www.memoriacinebr.com.br em 16.01.2015 às 2h13

Nelson Pereira retomou alguns pontos de sua carreira e colocou em xeque o comportamento do espectador de classe média que viu *Como Era Gostoso o Meu Francês* e se identificou com o francês, colonizador e não compreendera o status de herói do índio na narrativa. Apontou que há uma rejeição das práticas populares por parte desse espectador, sendo que a

recusa da sociedade dominante em admitir que a umbanda, o candomblé, tenham 'status' de religião está [em *Tenda...*]. Para a sociedade, ainda são ritos primitivos, práticas subalternas. Mas, na prática, todo mundo sabe que a maioria do povo expande sua emoção mística nesses rituais. Mas, ainda há essa herança de subestimar a religião escolhida pelo povo, criada por ele¹⁰.

Curiosamente, o diretor equiparou a censura à visão do colonizador e a acusou de tratar o público com paternalismo, para isso tentando legitimar imagens que veiculem junto a ele que "a família é indissolúvel, não existe negro no Brasil, índio não anda nu, não há classes sociais ou se há não são antagônicas"¹¹. Por fim, acusou a censura de ser agente da concentração dos meios de comunicação através da legitimação de uma imagem de povo que se filia a um "padrão Globo de qualidade: todo mundo limpinho, branquinho, de volks"¹².

A disputa por encenar o passado passaria pela autoridade de quem pode interpretá-lo, o que insere a fala do diretor no que Appadurai considerou como "um aspecto da política, envolvendo competição, oposição e debate" [tradução nossa]¹³ (1981, p. 202). Assim sendo, no exemplo de *Tenda...*, há o encontro entre dois tipos de censura – à expressão artística e aos cultos ritos afro-brasileiros, ambos amparados por um *ethos* autoritário vinculado à elite e às classes médias – e, portanto, a possibilidade de representar o passado e os conflitos de ordem racial nele presentes precisavam necessariamente negociar com a legitimidade que a censura possuía como instituição.

Considerações finais

10 Entrevista a Isa Cambará. Nelson Pereira contra a imagem do colonizador. *Folha de São Paulo* (sem data). Arquivo José Inácio de Melo Souza (Cinemateca Brasileira).

11 Entrevista a Isa Cambará. Nelson Pereira contra a imagem do colonizador. *Folha de São Paulo* (sem data). Arquivo José Inácio de Melo Souza (Cinemateca Brasileira).

12 Entrevista a Isa Cambará. Nelson Pereira contra a imagem do colonizador. *Folha de São Paulo* (sem data). Arquivo José Inácio de Melo Souza (Cinemateca Brasileira).

13 "[...] is an aspect of politics, involving competition, opposition and debate"

Ao longo da exposição dos filmes, percebemos que a doutrina do luso-tropicalismo foi encampada pelo regime militar e usada como estratégia (Certeau, 1994) no controle da circulação de obras consideradas subversivas e ameaçadoras ao *status quo*. Em paralelo, coube aos realizadores empreender táticas (Certeau, 1994) de resistência ao aparato estatal no cerceamento de sua liberdade artística, valendo-se das brechas deixadas pela atividade dos diferentes órgãos estatais encarregados da atividade censória ou mesmo daqueles que se apropriavam indevidamente desta função.

Também aproveitamos para destacar diferentes formas de cerceamento às representações de situações de conflito étnico-racial e de disputa/construção de identidades raciais e étnicas. As referências ao conflito entre brancos e negros e à possibilidade da difusão das ideias do movimento *Black Power* no Brasil justificaram o temor dos censores e a imposição de cortes e de longos períodos de espera em meio à burocracia estatal, tal como abordamos nos exemplos de *Compasso de Espera*, *Jardim de Guerra* e *Guerra dos Pelados*.

O ataque à ideologia do desenvolvimentismo – principal doutrina do regime militar – também fez com que a censura exercesse seu papel nos casos de *Macunaíma* e de *Iracema, uma transa amazônica*, nos quais foram encenados os revezes do progresso à brasileira, os esquecidos e marginalizados por ele, além de revelarem o aspecto racial e étnico das hierarquias sociais e da dominação praticada pelo regime.

Os romances interraciais presentes em *Compasso de Espera*, *Iracema...* e *Tenda dos Milagres* também tiveram a atenção da censura, uma vez que todos representaram encontros assimétricos e marcados por conflitos, na qual eclodiram situações de preconceito racial. Ainda, as culturas populares foram mostradas em quase todos os filmes abordados – à exceção de *Compasso de Espera* – como reprimidas pela ação estatal e como marcadamente um lugar de resistência à dominação racial e de classe a elas imposta.

Por fim, é importante destacar a fala de Nelson Pereira dos Santos ao longo do debate de *Tenda dos Milagres*, que não apenas inseriu seu filme na sua trajetória profissional, como também o ligou a formas de hierarquização, sobretudo a partir do repertório religioso das classes populares. A conexão feita pelo diretor entre a atividade de censura e a perseguição aos candomblés serve-nos para pontuar que a tradição política e cultural autoritária de nossa República só se reproduz porque ainda possui prestígio entre alguns setores da população, sendo assim revestida de legitimidade e de poder.

Referências

- APPADURAI, Arjun. The Past as a scarce resource. **Man** 16 (2), 1981, p. 201-219.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- CALLADO, Antonio. **Iracema, sem dentes, sem árvores**. Isto é, 10.4.1979.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o Cinema Negro de Zózimo Bulbul**. Tese de Doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, 2006. Orientador: Prof. Dr. Antônio Sérgio Alfredo Guimarães.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHOR, Marcos. **A História do Projeto UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil**. Tese de Doutorado defendida junto ao Instituto Universitário de Pesquisas do Estado do Rio de Janeiro (IUPERJ), 1997. Orientador: Prof. Dr. José Murilo de Carvalho.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. A presença de "Iracema, uma transa amazônica" (1974) no cinema brasileiro. In: **E-compós**, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago 2008. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/304/280>> Acesso em 20 dez 2014.
- O GLOBO. **Um filme em preto e branco sobre gente branca e preta**. O Globo, 22.3.1976.
- PINTO, Leonor E. Souza. **Le cinéma brésilien au risque de la censure imposée pendant la dictature militaire de 1964 à 1985**. Tese de Doutorado defendida junto à École Supérieure d'Audiovisuel da Université de Toulouse, 2001. Orientador: Prof. Dr. Guy Chapouillie. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em 20 de dezembro de 2014.
- _____. **La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988**. 2006. Disponível em www.memoriacinebr.com.br
- _____. **Macunaíma: 16 anos de luta contra a censura**. 2007. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em 21 de outubro de 2014.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São

Paulo: SENAC, 2004.

Recebido em: 11 fevereiro 2015

Aceito em: 28 abril 2015

Endereço do autor:

Pedro Vinicius Asterito Lapera <plapera@gmail.com>
Fundação Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Pesquisa.
Endereço: Avenida Rio Branco, 219 - 5o. andar - Centro
Cidade: Rio de Janeiro - RJ - Brasil - Cep: 20040-008