

## **Censores em transe: análise do processo de censura do filme *Terra em transe***

### **Talita Souza Magnolo**

Doutoranda, Universidade Federal de Juiz de Fora Juiz de Fora, MG, Brasil  
talita.magnolo@yahoo.com.br

### **Ramsés Albertoni Barbosa**

Mestre, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil  
ramses.albertoni@ich.ufjf.br

### **Christina Ferraz Musse**

Doutora, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil  
cferrazmusse@gmail.com

### **Resumo**

O artigo investiga o desempenho da Censura Federal, no Brasil, desde a época da Colônia até a década de 1960, durante a vigência da ditadura civil-militar de 1964, especificamente com relação à proibição e liberação do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. São analisados os documentos que a Censura produziu, a partir dos pareceres dos censores, para atuar como guardião da ditadura, da Igreja Católica, dos poderes constituídos e da moral vigente. Durante essa época, a atuação da Censura se estendeu ao controle político, preocupando-se, igualmente, com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, sistematizando o trabalho da repressão. O acesso aos acontecimentos em questão se deu a partir dos arquivos da própria Censura; não obstante, se os arquivos são instituições de memória cultural, também são lugares de memória investidos de uma aura simbólica que ultrapassa sua mera aparência material e sua funcionalidade, cujos documentos refletem as atividades que lhes deram origem. Portanto, é preciso compreender e analisar as contradições, o velamento e o desvelamento desses arquivos, pois foram produzidos na vigência de regimes de exceção, caracterizados pela hipertrofia documental, fraudando as práticas funcionais do Estado, porquanto suas práticas de vigilância e de controle agenciam um minucioso trabalho de documentação. Após a análise dos documentos da Censura foi possível concluir que o trabalho dos censores era atuar como guardiões da ditadura civil-militar de 1964, da Igreja Católica, dos poderes constituídos e da moral vigente. Entretanto, tal contexto repressivo e autoritário abriu perspectivas para os novos pensadores e idealizadores da liberdade de expressão.

## Palavras-chave

Cinema. Censura. Ditadura civil-militar. Arquivo. Liberdade.

## 1 Introdução

A questão da censura à produção cultural, no Brasil, é uma prática social que vem de longa data, iniciando-se na época da Colônia, quando a Igreja Católica era a responsável por conduzir os processos inquisitoriais; porém, a censura institucional surge no Império a partir da censura de livros e jornais, por parte de D. João VI, e da censura teatral, por D. Pedro I. Em 1843 fora criado o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), que tinha entre seus fundadores o padre Januário da Cunha Barbosa e Manoel de Araújo Porto Alegre, cujo objetivo era incentivar o desenvolvimento do teatro nacional, mas que atuou como guardião da Igreja Católica, dos poderes constituídos e da moral vigente. Entre seus pareceristas se encontrava o escritor Machado de Assis, autor de 17 pareceres entre 1862 e 1864, dentre outros intelectuais do Segundo Reinado (OLIVEIRA; CHEVALIER; ROCHA; LEMOS, 2014). É preciso observar que foi a partir da criação do CDB que se abriram precedentes para que os futuros órgãos oficiais da censura se estruturassem.

Foi no Estado Novo<sup>1</sup> que se configurou de maneira mais sólida a estrutura da censura, pois Getúlio Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão subordinado à Presidência da República responsável pela realização da repressão, cujas funções eram as de controlar a comunicação social e impedir a contrapropaganda da oposição. Esse órgão possuía cinco divisões, três das quais realizavam controle prévio, quais sejam, a Divisão de Radiodifusão, a Divisão de Cinema/Teatro e a Divisão de Imprensa (CANCELI, 1993).

Durante esse regime político, fora promulgada, em 1934, uma nova Constituição brasileira, e os órgãos censórios ficaram sob a responsabilidade da polícia, cuja garantia de liberdade de expressão não se estendia às diversões públicas, e que não tolerava a difusão de mensagens violentas e a subversão da ordem política ou social. A repressão passara a ser comandada, então, pelo militar e político Filinto Müller que se destacara por sua atuação como chefe da polícia política, e que fora acusado de promover prisões arbitrárias e a tortura de prisioneiros.

Os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs) constituíam os canais secundários do DIP, que se encarregava de transmitir “[...] orientação técnica e

---

<sup>1</sup> Regime político brasileiro instaurado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, que vigorou até 31 de janeiro de 1946, caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo.

doutrinária aos serviços estaduais de imprensa, radiodifusão, diversões públicas, propaganda, publicidade e turismo reunidos do DEIP” (GOULART, 1990, p. 77).

Com o término do Estado Novo, o presidente da República José Linhares, cujo governo de transição duraria 3 meses e cinco dias - 29 de outubro de 1945 a 31 de janeiro de 1946 -, aprovou, em 24 de janeiro de 1946, o Decreto nº 20.493 (BRASIL, 1946) que vigoraria por mais de 40 anos, até a Constituição de 1988. Com isso, foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), responsável pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas. A fundação desse órgão demarcava a separação dos campos da censura à imprensa e da censura às produções artístico-culturais; contudo, o órgão permanecia sob a gerência do chefe de polícia e atuava de forma autônoma nos estados. Até 1964, a censura de diversões públicas concentrou-se em oito itens do Artigo 41 do referido decreto:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a). contiver qualquer ofensa ao decôro público; b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes; c). divulgar ou induzir aos maus costumes; d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e). puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões; g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais; h). induzir ao desprestígio das fôrças armadas. (BRASIL, 1946).

Na década de 1960, o governo do presidente João Goulart passou por um período de profunda instabilidade, enfrentando uma grave crise econômico-social e grande mobilização política. O país foi praticamente dividido em dois: de um lado, as forças populares que exigiam reformas sociais; do outro, os setores conservadores que temiam a onipresente **ameaça comunista**. Toda essa mobilização refletia também o panorama internacional da Guerra Fria, com o êxito da revolução comunista em Cuba, ocorrida em 1959. Dessa forma, entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964, fora dado um golpe de Estado pelos militares brasileiros e, como consequência, chegava ao poder o general Castello Branco, dando início à sangrenta ditadura civil-militar no Brasil (GASPARI, 2002). Os castelistas visavam a um governo temporário e mais democrático, enquanto os militares da **linha-dura**, força de oposição ao novo regime, defendiam o nacionalismo e sustentavam a ideia de que, para mudar o país, seria necessário um longo período de ditadura. Logo depois de tomar o poder, os militares deram início a investigações e a prisões de membros da Esquerda, jornalistas, estudantes, intelectuais ou qualquer outra pessoa que fosse considerada uma ameaça ao governo. A utilização dos meios de comunicação foi intensificada para retratar as

**vitórias** do governo e também para exibir incessantemente propagandas políticas, principalmente no rádio e na televisão, além de ser constituído um forte esquema repressivo (PELLEGRINI; FERREIRA, 1998).

A União Nacional dos Estudantes (UNE) fora proibida de exercer atividades políticas devido a sua forte carga ideológica. Tal proibição deflagrou várias passeatas, como forma de protesto contra o governo, que foram duramente reprimidas. A seguir, outros atos institucionais foram editados, extinguindo o pluripartidarismo, criando as eleições indiretas para governadores e proibindo a participação de estrangeiros no processo de radiodifusão no país. No entanto, no início, à medida que o sistema ditatorial intensificava sua repressão, as manifestações populares foram ganhando força (PELLEGRINI; FERREIRA, 1998). Em 1966, diante desses fatos, a **linha dura** do Exército conseguira impor o general Arthur da Costa e Silva como presidente da República eleito pelo Congresso Nacional, cujo governo intensificaria a edição dos atos institucionais e, conseqüentemente, a repressão, tornando a situação política muito tensa.

A partir do golpe civil-militar de 1964, a censura se estendeu ao controle político, preocupando-se, outrossim, com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, orientando-se pelas diretrizes do Ministério da Justiça e da Polícia Federal, assim como pelas determinações do sistema de informação e de vigilância da ditadura. Com esse golpe, sistematizou-se o trabalho da repressão e servidores foram convocados para avaliar as normas da Censura, adequando a estrutura ao regulamento policial, constituindo grupos para analisar os roteiros, criando uma comissão para discutir questões polêmicas e examinar a legislação e, por fim, instituindo um grupo de trabalho responsável por uniformizar os critérios proibitivos e assessorar as delegacias regionais no exercício da repressão. Foi o presidente do Brasil, general Castello Branco, quem aprovara o regulamento do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), que definia o organograma da Censura. De acordo com a estrutura do DFSP, cabia ao setor da Polícia Federal de Segurança (PFS) acompanhar o trabalho do SCDP (KUSHNIR, 2004a).

Conforme Kushnir (2004b), havia uma preocupação com a formação e o bom desempenho dos censores, pois o general Bretas Cupertino, diretor-geral do Departamento da Polícia Federal (DPF) no governo Costa e Silva, acreditava que o censor deve ser um perito com vasto conhecimento do assunto e excelente nível intelectual. O autor enfatiza que todos os censores

[...] eram reciclados periodicamente em cursos de aperfeiçoamento e especialização na ANP [Academia Nacional de Polícia]. Esta prática – instaurada pelo então chefe do DCDP [Divisão de Censura de Diversões

Públicas], Antônio Romero Lago, segundo as normas das portarias 123, de 10/10/1966, e 134, de 24/11/1966 – existiu por quase 20 anos. [...] Quanto à estrutura acadêmica instalada nesses cursos de formação e atualização de censores, o primeiro, de 1966, foi composto pelos seguintes professores: o coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho ministrou técnica de censura; o censor Coriolano Fagundes, direito aplicado; e a atriz Sylvia Orthof, teatro. Em 1976, a professora de técnica e censura de teatro foi Maria Clara Machado e, no ano seguinte, professores da Universidade de Brasília ministraram também disciplinas para os censores. O exercício de ter docentes vindos de órgãos de inteligência do Exército, representantes da censura e membros das universidades e do campo das artes foi uma prática constante. Para se prepararem melhor, como “mestres do ato censório”, os censores Coriolano Fagundes e José Vieira Madeira, também jornalista, cursaram, em 1967, a cadeira de censura cinematográfica com o professor Eidemar Massoti, na Universidade Católica de Minas Gerais. (KUSHNIR, 2004a, p. 111)

É preciso ressaltar que, de 1940 até 1960, a Censura encontrava-se sob o comando dos estados e, posteriormente, fora centralizada em Brasília com o auxílio dos setores regionais, até retornar ao domínio dos estados.

A partir da segunda metade da década de 1970, os produtores culturais, no Brasil, se mobilizaram para resistir e protestar contra os desmandos e arbítrios da ditadura, destacando-se o “*Manifesto dos 1046 intelectuais contra a censura*”, entregue ao ministro da Justiça, Armando Falcão, em 25 de janeiro de 1977. Um ano depois, em 13 de outubro de 1978, a Emenda Constitucional Nº 11 revogou, a partir de 1º de janeiro de 1979, o Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968 (BRASIL, 1979), responsável pela censura de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas (REIMÃO, 2014).

Com a posse de João Figueiredo na Presidência da República, em março de 1979, e as indicações de Petrônio Portella (Ministério da Justiça) e Eduardo Portella (Ministério da Educação), a ditadura civil-militar procurou impor novas diretrizes ao processo da censura no Brasil. O ministro da Justiça nomeou o censor José Vieira Madeira para o cargo de diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), desativou o Decreto-lei 1.077/1970 (BRASIL, 1970), extinguiu a censura de livros e revistas, regulamentou o Artigo 15 da Lei 5.536/1968 (BRASIL, 1968) e instituiu o Conselho Superior de Censura (CSC), que providenciou o reexame dos vetos às produções artístico-culturais, instaurando, inclusive, o sistema de classificação por faixa etária para filmes e peças teatrais, deixando de lado, contudo, o rádio e a televisão, que permaneceram sob rígida vigilância.

Em meados da década de 1980, a partir da emergência dos movimentos sociais que levantaram a campanha Diretas Já, o ministro da Justiça, Fernando Lyra, implementou um

projeto político que visava a desativar a legislação vigente que sustentara as práticas do regime ditatorial, um anteprojeto de decreto-lei para transformar o serviço censório em órgão de classificação. Portanto, em março de 1985, Brasília sediou a primeira reunião do ministro da Justiça com a comissão de artistas e intelectuais encarregada de revisar a legislação vigente. Durante essa época o Congresso Nacional examinou vários projetos de reforma e extinção do órgão da Censura, e, em 1987, a tramitação do anteprojeto da nova Constituição promulgou seu fim. Dessa maneira, os profissionais da Censura se tornaram meros funcionários públicos sem qualquer expressividade política.

## 2 O Cinema Novo e a interpretação de um país

A indústria cultural brasileira, em meados do século XX, lidava com uma série de entraves que impediam a realização de produções cinematográficas; por isso, alguns jovens intelectuais e artistas brasileiros passaram a discutir um novo rumo para o cinema nacional, cuja resposta às insatisfações se concretizou com a organização do *I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro* que procurou discutir alternativas para o cinema no Brasil e os problemas e as questões ligadas à realidade nacional, pois, conforme Shohat e Stam (2006),

As condições difíceis em que os cineastas do Terceiro Mundo trabalham são bastante desconhecidas de seus colegas do Primeiro Mundo. Além dos baixos orçamentos, das taxas de importação sobre os materiais e dos custos de produção, eles também se confrontam com mercados mais limitados e menos ricos. Além disso, precisam competir com os filmes estrangeiros luxuosos e de orçamentos altos que são despejados sem “cerimônias” em seus países. Essas diferenças na produção inevitavelmente se refletem tanto na ideologia como na estética dos filmes. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 368).

Os participantes desse congresso se mostraram preocupados em se distanciar do prestigiado modelo ficcional do cinema estadunidense, dialogando com os elementos estéticos do Neorrealismo e da *Nouvelle Vague*. A partir de então, seus interesses centrais passaram a ser a realização de um cinema que fosse capaz de discutir os problemas e as questões ligados à realidade nacional, utilizando, para tanto, uma linguagem marcadamente brasileira.

Em 1955, o filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, inaugurou o Cinema Novo com uma narrativa simples, preocupada em ambientar sua história com personagens e cenários que pudessem fazer um panorama do Rio de Janeiro, na época capital do Brasil. A partir disso, vários jovens cineastas lançaram filmes que discutiam a problemática do

subdesenvolvimento nacional, inserindo trabalhadores rurais e sertanejos nordestinos em suas criações. Segundo Xavier (2006), no cinema brasileiro as respostas à privação de liberdade emergiram através de estratégias de alguns cineastas que assumiam

[...] uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética – o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência 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. [...] Com a perspectiva autoral, houve espaço para a expressão pessoal e a invenção de soluções que, embora problema para a comunicação mais imediata, conferiram aos filmes uma densidade poética e uma dimensão de ambiguidade, interrogação, responsável por sua maior consistência. (XAVIER, 2006, p. 63).

O cineasta Glauber Rocha (2004) pontua que a fome não é apenas um “sintoma alarmante”, mas o nervo central da sociedade em que está inserido, por isso, a “trágica originalidade” do Cinema Novo é a capacidade de retratar essa dura realidade, e

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes. (ROCHA, 2004, p. 65-66).

Dessa forma, os cineastas assumem a precariedade de recursos e inventam uma linguagem que é a negação revolucionária análoga à violência do oprimido na práxis histórica.

O primeiro período do Cinema Novo vai de 1960 a 1964 com o lançamento dos primeiros filmes dos cineastas Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e

Nelson Pereira dos Santos. No segundo período, de 1964 a 1968, ocorre uma mudança na poética dos diretores que articulam um diálogo com o agitado contexto de instalação da ditadura, e o Cinema Novo altera o foco de suas lentes, mas continua a falar do Brasil, e os camponeses explorados dão lugar aos intelectuais de Esquerda. O filme *O desafio*, de 1965, de Paulo César Saraceni, foi a primeira resposta cinematográfica ao golpe de Estado.

Como o Cinema Novo era feito por jovens intelectualizados, e sua plateia também era formada por intelectuais, a atitude autocrítica da Esquerda se radicalizou mais cedo; isso ocorreu através da revisão da cultura política nacional-popular e de seu mito da **aliança de classes** para consolidar o nacionalismo econômico e as reformas políticas e sociais. Porém, esse discurso político engajado perderia sua força a partir da promulgação do AI-5. Na tarde do dia 13 de dezembro de 1968, o presidente da República, general Costa e Silva, reuniu o Conselho de Segurança Nacional e aprovou o Ato, que fora redigido pelo ministro da Justiça, Gama e Silva, Rondon Pacheco, chefe da Casa Civil, e Tarso Dutra, ministro da Educação. Durante a reunião, o ministro do Trabalho, coronel Jarbas Passarinho, confirmou o **golpe dentro do golpe** e disse ao presidente, conforme atesta a Ata da Reunião do Conselho de Segurança Nacional:

[...] estamos diante de uma contingência, de uma contingência imperativa, que implica, portanto, na necessidade da retomada da Revolução, como contingência do momento histórico nacional. Por isso, suponho de minha parte, senhor presidente, muito interessante que o Conselho considere a possibilidade de compatibilizar as restrições, que me parecem como sendo mais da forma que de substância, que oferece o senhor vice-presidente em seu pensamento, com o nosso quando se admite uma nova Revolução, para ir direto às origens da primeira. [...] Sei que a vossa excelência repugna, como a mim, e creio que todos os membros deste Conselho, enveredar para o caminho da ditadura pura e simples, mas parece claramente, que é ela que está diante de nós. Eu seria menos cauteloso do que o próprio ministro das Relações Exteriores, quando diz que não sabe se o que restou caracteriza a nossa ordem jurídica como sendo ditatorial, eu admitiria que ela é ditatorial. Mas, senhor presidente, ignoro todos os escrúpulos de consciência. Quando nós encontramos a necessidade de tomar uma decisão fundamental, tudo aquilo que é fundamental em situações normais, passa a ser secundário em situações anormais. Eu creio que nós estamos aqui fazendo uma penitência, que foi o dia da autolimitação, que foi o açodamento que a Revolução de março de 1964 se impôs. (O GRANDE IRMÃO, 1968).

Consequentemente, o governo ditatorial fechou o Congresso, cassou mandatos, decretou o estado de sítio, proibindo qualquer tipo de reunião e criando a censura prévia, conforme se pode verificar a seguir nos artigos do Ato:



Art. 2º - O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.

§ 1º - Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios.

Art. 3º - O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Parágrafo único - Os interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que caibam, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei.

Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
  - a) liberdade vigiada;
  - b) proibição de frequentar determinados lugares;
  - c) domicílio determinado. (BRASIL, 1968).

A partir desses fatos, que refletiam a eficácia dos instrumentos de censura e de repressão estabelecidos pela ditadura civil-militar, a crítica acerba e direta encontrada nas produções do Cinema Novo perderá lugar para a representação de um Brasil marcado por sua exuberância e outras figuras típicas; deste modo, as questões nacionais passaram a ser rearticuladas fora dos limites da estética realista.

Os cineastas do Cinema Novo, ao driblarem a censura para manter a produção, viram-se obrigados a substituir o discurso direto por metáforas e alegorias, filmando adaptações de clássicos da literatura e fazendo releituras de personagens históricas. São deste período *Macunaíma*, de 1969, e *Os Inconfidentes*, de 1972, de Joaquim Pedro de Andrade; *Azyllo muito louco*, de 1971, de Nelson Pereira dos Santos; e *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1976, de Bruno Barreto. Produtores e cineastas desenvolveram, nesse período, várias formas de resistência e para salvaguardar o conteúdo de suas obras, desviando a atenção dos censores de cenas importantes do filme, uma das estratégias era rodar e montar cenas **atraentes**, com pouca ou nenhuma importância no roteiro, mas que eram oferecidas aos censores para cortes.

Portanto, no Brasil, o final dos anos 1960 ficaria assinalado pela ruptura entre o autoritarismo do regime ditatorial e a postura inconformada dos produtores culturais e da militância estudantil. O levantamento das vozes de protestos se dará através da música, do teatro, do cinema, da literatura e das artes plásticas. Na música, o Tropicalismo dimensionava a problemática social ao contexto latino-americano; no teatro, *Opinião*, *Arena conta Zumbi*, *Barrela* e *Roda Viva* expunham as mazelas da realidade brasileira. O Cinema Novo redefinía sua poética, e cada diretor, à sua maneira, transmitia os sintomas de um país em crise. A explosão criativa dos jovens artistas da exposição *Opinião 65* trazia uma nova figuração, com a presença do pop e do novo realismo francês. Nessa época, dois filmes marcaram a ruptura no cenário do cinema brasileiro e tornaram-se o ponto de partida para uma reflexão do cinema nacional, quais sejam, *Terra em transe*, de 1967, de Glauber Rocha, e *Bandido da luz vermelha*, de 1968, de Rogério Sganzerla.

### 3 Terra em transe

O filme *Terra em transe*, de 1967, do cineasta Glauber Rocha, aprofunda, de forma contundente, o estudo da situação nacional colocando em cena, na fictícia e alegórica república de Eldorado, um amplo leque de personagens envolvidas na disputa pelo poder, como

[...] as mulheres do grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em trajes de rigor, outros em *blue jeans*. Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes. (SCHWARZ, 1978, p. 65-66, grifo do autor).

A personagem Paulo Martins é o poeta e intelectual ferido de morte no momento do golpe de Estado que põe fim a seus sonhos revolucionários. Ao longo da narrativa, essa personagem recapitula a vida política de Eldorado e reavalia sua própria trajetória que, no início, ligou-se a Porfírio Diaz, um carismático líder da Direita, e que depois se juntou ao político Vieira, na província de Alecrim, onde conheceu Sara.

No entanto, o diretor do filme, Glauber Rocha, nega que o filme seja uma metáfora, mas é um “documentário sobre a metáfora”, ou seja, é um filme realista cuja poética se constrói na simultaneidade e não no paralelismo. De acordo com Bentes,

Fazer entrar em Transe ou em crise seria a primeira figura do pensamento e do cinema de Glauber. O transe é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer de dentro. (BENTES, 1997, p. 26).

Ao escrever uma carta para o amigo Alfredo Guevara, a respeito do Festival de Cannes de 1968, Glauber comenta que o seu filme

É mais poemático do que ficcional. Isto é, a estrutura é livre, cada sequência é um bloco isolado, narrado em estilos os mais diversos possíveis, e cada sequência procura analisar um aspecto deste tema complexo. Unindo tudo, como narração, *o delírio verbal de um poeta que morre*, vítima da polícia, no clímax de uma revolução frustrada. (ROCHA *apud* BENTES, 1997, p. 37, grifo do autor).

Glauber constrói dois movimentos complementares nesse filme, quais sejam, a progressão linear e a circularidade das repetições, conforme assinala Xavier (2013). O movimento da **alegoria horizontal e linear** “[...] condensa a sucessão dos fatos e faz de Eldorado a representação da cena brasileira, hierarquizando agentes, espaços, ações para figurar um acontecimento: o golpe de 64” (XAVIER, 2013 p. 63). Já o movimento circular e barroco de Glauber Rocha, cuja representação política se aproxima da incoerência, articula

[...] o impulso de totalização com uma consciência agoniada do colapso de uma concepção de mundo. Reconhecida a crise das representações disponíveis, o que resulta é a fala indignada diante do jogo de aparências que contamina todos os aspectos da vida nacional. Impossível uma alegoria da esperança, uma teleologia da história: tem lugar o drama barroco. (XAVIER, 2013, p. 79).

O filme *Terra em transe* (ROCHA, 1964) chegou a ser proibido pela Censura durante algumas semanas nos cinemas brasileiros, mas depois foi liberado, talvez pela dificuldade de compreensão por parte dos censores de sua mensagem, em plena e potente articulação entre política e estética.

#### 4 Os arquivos da Censura

O acervo dos arquivos da Censura, no Brasil, encontra-se espalhado por diversas instituições como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, o Acervo Miroel Silveira e Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), dentre outras.

Neste artigo, o material analisado dos arquivos da Censura brasileira se encontra disponível para acesso público no site Memória da Censura no Cinema no Brasileiro (MEMÓRIACINEBR, 2019) – 1964-1988<sup>2</sup>, coordenado pela Dra. Leonor Estela Souza Pinto, cujas fontes de pesquisa remetem ao Arquivo Nacional – Coordenação Regional no Distrito Federal – AN/DF, ao Arquivo Público do Estado de São Paulo (Acervo DEOPS), ao Arquivo Público do Rio de Janeiro, à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e ao Setor de Pesquisa do jornal *O Globo*.

Conforme informa o site, o projeto disponibilizou gratuitamente, em dezembro de 2005, mais de seis mil documentos relativos a 175 filmes brasileiros, dentre eles, processos de censura, documentos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) e material de imprensa. A segunda edição do projeto, lançada em outubro de 2007, disponibilizou mais 269 filmes, de 35 cineastas. Recentemente, em junho de 2016, foi lançada a terceira edição do projeto, com mais 283 filmes. A documentação disponibilizada passou por um judicioso cruzamento dos números de matrícula dos censores, de suas assinaturas e de seus carimbos de identificação; dessa forma, foi possível identificar a autoria de vários documentos que apresentavam apenas um ou outro destes três elementos, alguns documentos, mesmo incompletos, foram mantidos devido à importância da informação que continham. No que se refere ao material da imprensa, priorizaram-se as publicações que apresentavam a fonte e a data, e as consideradas relevantes, mas incompletas, foram incluídas sem créditos ou com créditos parciais.

Portanto, deve-se ressaltar que a partir de uma visão tradicional, o arquivo constitui um sistema ordenado de documentos e registros com uma finalidade específica e é interpretado como um local onde se **depositam** documentos, sendo uma fonte histórica factual, neutra e imutável, haja vista que o passado é algo que já aconteceu. Contudo, essa visão vem se alterando desde o início do século XX; por isso, os conceitos de passado e de arquivo precisam ser largueados, porquanto Derrida (2001) perfaz uma reinterpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da História, enunciando uma concepção original, em que considera o arquivo como algo lacunar, sintomático e descontínuo, perpassado pelo esquecimento. Por conseguinte, o arquivo, por meio do exergo, o espaço, em

<sup>2</sup> No momento o site encontra-se fora do ar por motivos econômicos. Ao acessá-lo encontramos este aviso: “O Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro completou 15 anos no ar, dos quais apenas cinco tiveram patrocínio – Petrobras Cultural, de 2003 a 2007, e Rumos Itaú Cultural edição 2014 / 2015. Por dez anos, mantivemos o site no ar com recursos próprios. Não podemos continuar desta forma. Temos 30 mil documentos cadastrados e disponibilizados, mas o objetivo final soma 120 mil documentos. Acreditamos que o Memoriacinebr merece continuar no ar, disponibilizando, de forma democrática e horizontal, este momento da história do cinema brasileiro e do Brasil, como temos feito até agora. Para chegar à uma solução duradoura e independente, estamos buscando entidades civis, compromissadas com o resgate da memória cultural, que tenham condições de assumir o Projeto Memória, e possam lhe dar continuidade. Até que uma solução seja encontrada, nosso site permanecerá fora do ar. Durante este período, contatos poderão ser feitos, e pesquisas, encomendadas, pelo email: souzapinto.leonor@gmail.com. Na esperança de uma solução duradoura. Recebam meu abraço, Leonor Souza Pinto - souzapinto.leonor@gmail.com Diretora Memoriacinebr”.

moedas ou medalhas, destinado à gravação de data ou de inscrição, comete uma **violência arquivial**, a violência do poder que coloca e conserva o direito,

[...] pois todo arquivo [...] é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei. Há pouco, como dizíamos, nomológico. Ele tem força de lei, de uma lei que é a da casa (*oïkos*), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição. (DERRIDA, 2001, p. 17-18, grifo do autor).

Desse modo, empreender a leitura crítica dos arquivos da Censura e propor sua desconstrução implica, portanto, não somente articular uma nova interpretação do passado e da tradição, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História. O arquivo da Censura será interpretado, destarte, como algo lacunar e sintomático, uma descontinuidade perpassada pelo esquecimento e pelo apagamento. O que está em jogo é o próprio conceito de verdade histórica, uma imposição, pois a “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2007) é conduzida pela forma como o saber é aplicado em nossa sociedade, já que discurso e poder se imbricam no conceito de arquivo, haja vista que a verdade não se dissocia da singularidade do acontecimento, pois ele é produzido num espaço e num tempo específicos.

Posto isso, a nossa análise empreenderá o exame do processo da Censura de proibição e liberação do filme *Terra em transe* (1967), do cineasta Glauber Rocha. Em 10 de abril de 1967, a produtora do filme, Produções Cinematográficas Mapa, requisitou ao SCDP a liberação do filme, que possuía 3057 metros e dez cópias (CAPA DO PROCESSO, 1967). No dia seguinte, 11 de abril, o censor Sílvio Domingos Roncador emitira o seu parecer, cuja alegação conjuga análise ideológica, estética e valores morais, conforme se verifica a seguir:

O filme procura transmitir uma mensagem indiscutivelmente de cunho esquerdista e, neste amplo campo de ideias afins, procura timidamente uma visão marxista, inclusive lamentando que o povo seja miserável e analfabeto [...] O autor, contudo, perde-se muitas vezes, interrompendo a sequência geral e fluente da película, primariamente confundindo distorções formais da administração pública com ideais filosóficos. [...] O filme pode ser desdobrado em dois ângulos distintos: o filosófico e o que condena as formas da administração. (PARECER 1, 1967).

Em seu parecer, esse censor defende, de maneira ufanista, a **revolução de 31 março de 1964** que, segundo ele, veio para salvar o povo brasileiro do engano populista e demagógico dos governos anteriores. Com relação ao ângulo filosófico, o censor solicita que

o filme seja assistido por um membro credenciado do Conselho de Segurança Nacional e outro do Clero, pois seus pareceres específicos seriam mais qualificados e evitariam

[...] as oscilações ocorridas em outros filmes, no passado, e que só prejudicaram a atuação da Censura Federal. [...] Entendemos que é preferível um exame completo da película, agora, antes de qualquer decisão, do que abrir-se oportunidade a pedidos de revisão, que poderão ou não ser aceitos, revisão que seria solicitada pelo produtor, no caso de interdição, e aí ganharia ele inestimável propaganda, com pressões de muitas áreas, prejudiciais à imagem do governo. (PARECER 1, 1967).

Percebe-se a preocupação do profissional em proteger a imagem o governo. Dessa forma, esse censor resolve tomar uma “providência cautelar que atenda aos interesses censórios” (PARECER 1, 1967). Nesse mesmo dia, o censor V. Veloso, em parecer manuscrito, após resumir a história do filme *Terra em transe* (ROCHA, 1967), resolve interditá-lo e pondera que

Nada poderá ser alegado em favor da liberação do filme, por parte dos interessados, principalmente por visarem, com o mesmo, o sensacionalismo das coisas proibidas. Inclusive com prováveis campanhas acintosas ou subterrâneas envolvendo o bom nome da Censura Federal. (PARECER 2, 1967).

Novamente, a preocupação em proteger a imagem da Censura e, conseqüentemente, do governo.

O censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto argumenta, em seu relatório não datado, que a personagem Paulo Martins é “um homem vítima de problemas criados pela sua própria consciência” (RELATÓRIO, 1967), pois não sabe se fica do lado dos **grupos econômicos** ou se acompanha a **grande massa popular**. Além disso, o censor analisa que o filme

[...] contem [*sic*] uma variedade de cenas e diálogos agitados [...] Algumas passagens chegam a ser encaradas como inacreditáveis, como aquela em que um jovem delirando empunha uma metralhadora apontando para alhures. [...] O produtor desejou imprimir a sua obra uma tonalidade surrealista, complexa e às vezes impressionista. A equipe técnica se desdobrou em tomadas-de-cena [*sic*] com angulações as mais variadas, repletas de planos diversificados - algumas com grande impacto sobre o espectador menos avisado. (RELATÓRIO, 1967).

Percebe-se que, na mesma frase, o profissional pontua que o filme é **surrealista e impressionista**, demonstrando, assim, seu parco conhecimento de estética e de história da

arte. A preocupação com a recepção do público se estende à trilha sonora que possui efeitos musicais com **grandes variações**, cujos efeitos possuem **grande significação** para a diegese fílmica. Mais adiante, esse censor afirma que é possível **captar**, no filme de Glauber Rocha, “[...] frases, cenas e situações com propaganda subliminar. AS MENSAGENS CONSIDERAMOS NEGATIVAS E CONTRÁRIAS AOS INTERESSES DA SEGURANÇA NACIONAL” (RELATÓRIO, 1967, caixa alta do autor). A paranoia da Guerra Fria e da segurança nacional é uma constante nos pareceres dos censores da Censura. Em certo momento, esse mesmo censor vira um crítico de cinema e pondera que

Apesar de sua condição de filme de ficção, a obra é ousada e polêmica, pois representa outro passo dos produtores nacionais da corrente do chamado “cinema novo” em direção à total liberalidade de pensamento e de emissão de mensagens através da tela. Repete-se, assim, o fenômeno iniciado com o filme *O desafio*, quando cineastas pátrios enveredaram por ângulos novos para a apresentação de seus trabalhos, passando a examinar e focalizar através da câmera problemas de caráter político-partidários ou dramas e conflitos experimentados pelas várias camadas da sociedade contemporânea. (RELATÓRIO, 1967).

Por fim, como o filme *Terra em transe* (ROCHA, 1967) é portador de mensagens contrárias aos interesses do país, o censor resolve interditá-lo.

No dia 18 de abril de 1967, o censor José Vieira Madeira<sup>3</sup> constrói a mais bem articulada apreciação do filme de Glauber Rocha, tecendo análises corretas e consistentes, apesar de escorregar na definição de **filme surreal**. Segundo esse censor, o cineasta faz do “irreal uma ideia mais perfeita que o original”, e

Poderíamos dizer que se trata de uma película de estilo surrealista, pois parte de uma atitude revolucionária em filosofia, cujo verdadeiro objetivo não consiste em interpretar o pequeno mundo de Eldorado, mas sim transformá-lo. E aqui, o Realizador usando a expressão estética que define o estilo, procura através da câmera, fazer uma denúncia sincera e autopunitiva de certos aspectos desprimorosos de uma sociedade [...] Mas o que vemos no decorrer da película, antes de tudo, é a marca da personalidade do autor que chega a um virtuosismo notado pelo exagero de algumas angulações ousadas, e dos simbolismos usados em determinadas tomadas [...] Por fim, a composição das linhas, a colocação dos planos e a iluminação dão o necessário *decór* psicológico ao filme, acentuado por vezes pelos trechos de música ambiental, extraída de páginas clássicas barrocas do século XVIII. (PARECER 3, 1967).

<sup>3</sup> José Vieira Madeira era considerado um censor compreensivo e que permitia o diálogo. Teve uma trajetória semelhante à de outros censores e jornalistas, pois fora pauteiro em vários jornais cariocas, até ser aprovado num concurso para o Ministério da Justiça, quando se transferiu para Brasília e começou a trabalhar na DCDP, sendo empossado seu diretor na década de 1970 (KUSHNIR, 2004a).

Todavia, conforme esse censor, o assunto não agradará ao grande público pela sua complexidade e “montagem elíptica da narrativa”, cuja construção e forma de expressão é “por demais cartesiana”, exigindo do espectador a descoberta da semântica usada pelo cineasta na definição ideológica do filme. Dessa forma, diante de uma obra de difícil compreensão, “tendo em vista o abstracionismo de certas tomadas e o simbolismo empregado” (PARECER 3, 1967), o censor José Vieira Madeira resolve pela liberação do filme com a impropriedade de 18 anos.

O último parecer fora dado em 18 de abril pela Chefe da Turma da Censura Cinematográfica, Jacira G. F. de Oliveira. De acordo com essa profissional,

Apesar da interpretação correta de todo o elenco, a película [...] tem um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio de que tenha lançado mão o autor Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades de nossa pátria. (PARECER 4, 1967).

Dessa forma, o filme *Terra em transe* (ROCHA, 1967) é considerado, pela censora, altamente subversivo, pois se vale dos mesmos **chavões** utilizados em outros filmes; como exemplo a censora cita o filme *Os fuzis*, lançado em 1964, por Ruy Guerra. Os tais chavões condenáveis são a fome do povo, a luta pela posse da terra e a influência da Igreja no Estado. No dia 19 de abril de 1967, o chefe da Seção da Censura do SCDP, Constâncio Montebello, informou que o filme *Terra em transe* (ROCHA, 1967) recebera dos censores três indicações para interdição, uma para liberação e uma abstenção (VOTOS, 1967).

Deve-se ressaltar que os pesquisadores só tiveram acesso aos pareceres dos censores Sílvio Domingos Roncador (absteve-se de opinar), V. Veloso (interditou), Manoel Felipe de Souza Leão (interditou), José Vieira Madeira (liberar para maiores de 18 anos) e Jacira G. F. de Oliveira (interditou), restando o acesso ao parecer do censor José Augusto Costa que solicitara o *script* do filme (MEMÓRIACINEBR, 2019). Dessa forma, o chefe do SCDP, A. Romero Lago, após ter assistido à exibição do filme e considerar que ele possui “mensagem de cunho esquerdista, contrária aos interesses nacionais”, resolve proibir a exibição do filme em todo o território nacional,

Considerando o voto da maioria absoluta de censores federais que examinaram o filme; [...] o modo irreverente com que é retratada a relação da Igreja com o Estado; [...] conter o mesmo mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país; [...] ser a tônica do filme a prática de violências como fórmula de solução de problemas sociais; [...] a sequência de libertinagem e práticas lésbicas inseridas no filme. (INTERDIÇÃO, 1967).



Não obstante a interdição da Censura, a produtora do filme *Terra em transe* (ROCHA, 1967), Produções Cinematográficas Mapa, recorreu da decisão no dia 24 de abril de 1967, cujo advogado, Dario Corrêa, além de comparar o papel da Censura brasileira ao controle de outras ditaduras, alegou

[...] não haver unanimidade entre os pareceres dos censores que julgaram o filme, por isso, os votos discordantes tiram da Portaria Nº 16 a força de um preceito absoluto [ressaltando] que o filme *Terra em transe* é obra de pura ficção, não tendo havido qualquer intuito em desrespeitar as relações de determinadas Igrejas com determinados Estados. [...] É bastante perigosa qualquer tentativa de enquadrar o artista sob conceitos rígidos como o da proibição de ser irreverente. Chegaríamos facilmente à situação odiosa do dirigismo artístico, própria de Estados antidemocráticos como a Alemanha de Hitler e a Rússia de Stalin. [...] Ocorre, no entanto, que o filme de Glauber Rocha não contém mensagem alguma, sendo, tão somente, um filme de crítica. [...] Haveria, pois, que se apontar em que partes, ou mais precisamente, em que fotogramas do filme ocorreu o emprego da técnica subliminar de mensagem. (RECURSO, 1967).

O advogado argumentou ainda em favor do cineasta Glauber Rocha e de sua importância para a imagem do Brasil no exterior, pois ele já era um artista consagrado internacionalmente.

Em 1º de maio de 1967, o diretor-geral do DPF, coronel Florimar Campello, após assistir ao filme *Terra em transe* (ROCHA, 1967) em companhia do ministro da Justiça, Luiz Antônio Gama e Silva, resolveu dar provimento ao recurso da produtora do filme e liberá-lo com a impropriedade de 18 anos, pois considerou

[...] ser sutil a mensagem ideológica contida na película examinada, somente percebida por um público esclarecido; [...] que o filme ressalta o drama de consciência de um idealista, envolvido pela atuação demagógica de falsos líderes políticos; [...] que esse era o estado de espírito reinante antes de 31 de março de 1964, repudiado pelo povo brasileiro naquela memorável campanha que o levou às ruas de nossas cidades, em protesto cívico, e nos conduziu ao movimento redentor daquela data. (LIBERAÇÃO, 1967).

De forma cavilosa, o coronel Campello teme que as pessoas **menos esclarecidas** recebam a tal mensagem ideológica contida no filme *Terra em transe* (ROCHA, 1967), e quer nos fazer acreditar que o filme retrata a **desordem** reinante antes do golpe civil-militar, que instituiu uma ditadura sangrenta e assassina a partir de 1964, no Brasil.

## Considerações finais

É necessário advertir que o acesso aos acontecimentos em questão se deu a partir dos arquivos da própria Censura; não obstante, se os arquivos são instituições de memória cultural, igualmente são lugares de memória investidos de uma aura simbólica que ultrapassa sua mera aparência material e sua funcionalidade, lugares cujos documentos refletem as atividades que lhes deram origem; portanto, é preciso compreender e analisar suas contradições, seu velamento e seu desvelamento, pois foram produzidos na vigência de regimes de exceção, cuja hipertrofia documental constitui uma de suas características, fraudando as práticas funcionais do Estado, porquanto suas práticas de vigilância e de controle agenciam um minucioso trabalho de documentação.

Por conseguinte, após a análise dos documentos da Censura relativos ao filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, foi possível perceber que o trabalho dos censores, de forma semelhante aos censores do CDB no século XIX, era atuar como guardiões da ditadura civil-militar de 1964, da Igreja Católica, dos poderes constituídos e da moral vigente.

Apesar disso, tal contexto repressivo e autoritário abriu perspectivas para os novos pensadores e idealizadores da liberdade de expressão, pois foi da repressão que a produção artística ganhou força e personalidade contestadora. Dessa época em diante, consolidaram-se os movimentos culturais e artísticos de contestação ao regime ditatorial, o desejo de mudança, de revolucionar e de criar uma nova cultura e uma nova sociedade brasileira.

## Referências

BENTES, I. O devorador de mitos. In: ROCHA, G. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9-74.

BRASIL. Decreto Nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial da União**: Seção 1, Brasília, p. 1456, 29 jan. 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 21 abr. 2018.

BRASIL. Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24/01/1967 e as Constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional. **Casa Civil**, Brasília. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm). Acesso em: 4 jan. 2016.

BRASIL. Decreto Nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do Artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 21 abr. 2018.

BRASIL. Emenda Constitucional Nº 11, de 13 de outubro de 1978. Altera dispositivos da Constituição Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc\\_anterior1988/emc11-78.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc11-78.htm). Acesso: 21 abr. 2018.

CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**: a polícia da era Vargas. Brasília: Editora da Unb, 1993.

CAPA DO PROCESSO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00101>. Acesso em: 10 abr. 2019.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2007.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOULART, S. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

INTERDIÇÃO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C01201>. Acesso em: 10 abr. 2019.

KUSHNIR, B. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004a.

KUSHNIR, B. The end: a censura de Estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. **Projeto História**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 107-124, 2004b.

LIBERAÇÃO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C01401>. Acesso em: 10 abr. 2019.

MEMÓRIACINEBR. Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/>. Acesso em: 10 abr. 2019.

O GRANDE IRMÃO. Documentos norte-americanos sobre a ditadura militar brasileira. Ata da Reunião do Conselho de Segurança Nacional, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1xK7trQcT7Xumj6jaYS9nzqUIuz9oyHrn/view>. Acesso em: 21 abr. 2018.

OLIVEIRA, A. A.; CHEVALIER, G.; ROCHA, Q. J. M.; LEMOS, V. P. **Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro**: inventário analítico. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

PARECER 1. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00401>. Acesso em: 10 abr. 2019.

PARECER 2. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00301>. Acesso em: 10 abr. 2019.

PARECER 3. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00601>. Acesso em: 10 abr. 2019.

PARECER 4. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00801>. Acesso em: 10 abr. 2019.

PELLEGRINI, T; FERREIRA, M. **Português: palavra e arte**. São Paulo: Atual, 1998.

RECURSO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C01301>. Acesso em: 10 abr. 2019.

REIMÃO, S. "Proíbo a publicação e circulação...": censura a livros na ditadura militar. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, 2014.

RELATÓRIO. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00201>. Acesso em: 10 abr. 2019.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto. Brasil: Mapa Filmes, 1967. 35mm (106 minutos), p&b.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SHOHAT, E; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VOTOS. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0070048C00901>. Acesso em: 10 abr. 2019.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

## **Entranced censors: analysis of the process of censorship of the film *Terra em transe***

### **Abstract**

This article investigates Federal Censorship activity in Brazil, from Colonial Brazil (early 16th century to early 19th century) to the 1960s, during the 1964 civilian-military dictatorship, specifically in relation to the ban and release of the film *Terra em Transe* (TERRA..., 1967), directed by Glauber Rocha. We analyze the documents that the censorship produced, based on the opinions of the censors, to safeguard the regime, the Catholic Church, the constituted powers and the prevailing morality. During that time, censorship activity was extended to political control, with a concern with the maintenance of political order and national security, systematizing the work of repression. Knowledge of the events in question came from the censorship archives themselves; nevertheless, if archives are institutions of cultural memory, they are equally places of memory invested with a symbolic aura that goes beyond their mere material appearance and their functionality, and the documents from those archives reflect the activities that gave rise to them. Therefore, it is necessary to understand and to analyze the contradictions, the concealment and the unveiling of those archives, since they were produced under states of exception, characterized by documentary hypertrophy, defrauding the functional practices of the State, since its practices of surveillance and control mobilize a thorough documentation work. After analyzing the Censorship documents it was possible to conclude that the censors' job was to act as guardians of the 1964 civil-military dictatorship, the Catholic Church, the constituted powers and prevailing morals. However, such a repressive and authoritarian context opened perspectives for new thinkers and creators of freedom of expression.

### **Keywords**

Cinema. Censorship. Brazilian military dictatorship. Archives. Freedom.

Recebido em 24/04/2019

Aceito em 24/09/2019