

CINEMA, DIREITO E CRÍTICA AO TOTALITARISMO: SOBRE A CENSURA NO REGIME MILITAR E DAS MARCAS IDEOLÓGICAS DO FILME DOCUMENTÁRIO NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Vanessa Oliveira Batista*

RESUMO: Este artigo pretende discutir a grande influência que o cineasta COSTA-GRAVAS possuiu ao longo da década de 1970 no Brasil. Para isto, será analisada de que forma a censura brasileira participou da construção de sua filmografia como um todo.

PALAVRAS CHAVE: Totalitarismo, cinema, direito.

ABSTRACT: This article discusses the great influence that the film-maker COSTA-GRAVAS had in the 70's in Brazil. To this end, Will be analyzed in which way Brazilian censorship took part in the construction of his films as a whole.

KEYWORDS: Totalitarianism, cinema, law.

* Mestre e Doutora em Direito, professora associada do Núcleo de Estudos Internacionais da UFRJ/RJ.

O cineasta COSTA-GRAVAS corresponde, para a censura no Brasil durante a década de 1970, ao que fora Glauber Rocha nos anos de 1960. Tendo escolhido o filme documentário como instrumento de denúncia contra os regimes totalitários da segunda metade do século XX, dirigiu três produções que marcaram sua relação com os líderes militares na época mais difícil da ditadura brasileira. Foram eles: *Z*; *Estado de Sítio*; e *Desaparecido*. O primeiro apontava para o totalitarismo na Grécia; o segundo para o incidente do sequestro, pelos tupamaros, no Uruguai, de um membro do Itamaraty e de Dan Mitrioni, o “treinador de torturadores” norteamericano, funcionário da USAID, que vivera por certo período em Belo Horizonte, Brasil; e, finalmente, *Desaparecido*, uma clara referência ao regime de Pinochet no Chile.

Embora a filmografia de COSTA-GRAVAS não tenha a criatividade ou inventividade de alguns de seus contemporâneos, nem por isso perde sua riqueza, tanto assim que o diretor recebe uma indicação para o Oscar com “Z”. Na verdade, entre um filme documentário e um filme de ficção, o que existe é uma diferença de grau: o documentarismo seria uma teoria que interroga o cinema a partir do filme documentário¹.

A origem do cinema, no final do século XIX, está no registro, *in loco*, de imagens da vida cotidiana. O registro da vida das pessoas e do mundo é a base material de um filme documentário. Mas o gênero documentário mesmo só passou a ter lugar nos anos 30 do século passado, na Grã-Bretanha, com o filme *Drifters*, do cineasta John Grierson (1898-1972), defensor e idealizador do chamado “movimento documentarista britânico”, que proclamava as potencialidades do documentarismo, em que definia esse tipo de filme como “tratamento criativo da realidade”². Esse movimento desempenhou importante papel para se demarcar as especificidades temáticas e a forma cinematográfica do gênero. Seu propósito passou a ser definido como o de facilitar uma tomada de consciência social para problemas que a todos diziam respeito. Eram, no princípio, concebidos como filmes

¹ PENAFRIA, Manoela. *O documentarismo no Cinema*. Universidade da Beira Interior. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em 25.09.2006.

² John Grierson, in Forsyth Hardy (ed.), *Grierson on documentary*, Revised edition, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966, pp. 145-156.

cujo suporte estaria em sua utilidade pública. Tanto assim que a escola de Grierson deu grande contribuição na divulgação das medidas governamentais que visavam solucionar os problemas da Grande Depressão dos anos 30: os problemas eram apresentados como algo bom para o desenvolvimento do país, facilmente resolvidos por medidas concretas propostas pelo Governo. Utilizava-se o material recolhido *in loco* como prova da autenticidade das afirmativas que se fazia.

Assim, para se fazer um documentário, bastaria uma câmera e uma excursão para fora do estúdio. No entanto, se em determinados momentos a câmara não estava presente, poder-se-ia utilizar imagens de arquivo, ou recorrer à representação para “reconstruir” determinada situação. Para a escola de Grierson, a reconstrução seria legítima desde que sincera.

Mas o projeto documentarista britânico não se constituiu propriamente de um projeto de cinema, pois sua ideia essencial estava assentada na função de utilidade social dos filmes. Seu grande mérito, e que nos interessa nessas breves considerações, é que tornou visível a importância do tratamento dado ao material, e não apenas ao seu uso. Assim, a autenticidade, o resultado, o efeito provocado pelo filme, passaram a ser considerados nas produções cinematográficas.

Nos anos seguintes ao movimento britânico foram adotadas técnicas cinematográficas que propiciaram maior proximidade com a realidade, tais como o uso de câmaras portáteis, entrevistas de rua e o uso do plano-sequência. A ideia, naquele momento, era não interferir nos acontecimentos que se registrava, criando-se uma proximidade artificial com a realidade, incitando-se comportamentos típicos de um *voyeurismo* sem interesse, a exemplo de *Bowling for Columbine* de Michel Moore que, em 2003, decide filmar as casas de portas abertas na fronteira entre Canadá e Estados Unidos, a poucos metros de uma das mais violentas cidades norteamericanas. Sua intenção era conferir as informações, interferir nelas no local onde estão sendo produzidas, com o objetivo de compreender.

A tendência atual rejeita a definição de documentário de Grierson, seja porque se pretende restringi-la, seja porque se pretende alargá-la. Há que se refletir, no entanto,

acerca do entendimento do filme documentário: ele deve ser algo que vai além das ilustrações, deve-se redimensionar os problemas colocados ao cinema a partir de conceitos que possam ser retirados dos filmes designados documentários. Essa a função do Documentarismo.

A ideia de indexação do filme está, para os teóricos do cinema, relacionada com a legitimação da leitura do filme. A “indexação” se refere ao saber prévio que o espectador tem antes de assistir a um filme. Assim, cada rótulo atribuído a uma produção cinematográfica permite ao espectador ter acesso às intenções ou asserções do autor. Dessa forma, filmes como os dirigidos por COSTA-GRAVAS entre os anos de 1970 e 1980, podem ser catalogados como ficção, embora muitas partes deles nos apresentem imagens documentais no sentido clássico. A construção, em seus filmes, baseia-se em fatos reais, com pouco espaço para a ficção, ainda que possamos perceber que algumas vezes esse gênero cinematográfico pode se apresentar como uma versão para os fatos na visão do diretor, a exemplo de *JFK*, de *Oliver Stone*. Inegável que o cinema coloca esses filmes numa zona de fronteira entre a ficção e a realidade, muito embora, no caso de *Estado de sítio*, a realidade estivesse muito, muito próxima.

No Brasil, da mesma forma que acontece na maioria dos países submetidos a um regime político de cerceamento de liberdade, as primeiras descrições, em detalhes, da Ditadura Militar foram encontradas num acervo memorial, formado pelo conjunto de matérias produzidas pela imprensa, ou pela memória daqueles que viveram no subterrâneo do regime, como os militantes de esquerda derrotados ou os próprios militares. Para reconstruir nossa História desse período muitas vezes os pesquisadores tiveram que recorrer à “história oral” para preencher vazios deixados pelos arquivos oficiais. Porém, outra fonte importante para os historiadores foram os registros dos órgãos diretamente relacionados ao “porões da ditadura”, os órgãos repressivos do regime, como o Serviço Nacional de Informações (SNI); o Centro de Informações do Exército (CIE); e a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP). Mais especificamente nos interessa esclarecer as particularidades da censura das diversões

públicas, que não era dirigida à imprensa, mas tinha feições peculiares durante o regime militar.

No Brasil a censura existiu desde os anos 1940 e a partir daquele período esteve ativa, embora funcionando de maneira diferenciada. Há os que admitem que, mesmo hoje, abolida pela Constituição Federal de 1988, ela permaneça assombrando a produção artística no país. Óbvio que nos períodos ditatoriais a censura de temas políticos era mais marcada, intensa e sistemática.

A partir de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, que implantou a “linha dura” do governo militar, acirrou-se a perseguição à imprensa, e a censura nessa área tornou-se rotina ditada pelos membros do alto escalão do poder, que elaboraram até mesmo a lista de temas proibidos de serem publicados pelos jornais. Já censura de diversões públicas funcionava de maneira distinta. Era algo semelhante ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, muito embora tal fato jamais tenha sido admitido pelo governo de então.

No bojo do endurecimento do regime militar, o radicalismo instalado levou ao meticuloso planejamento de “sistemas de repressão”. Foi criada a polícia política e um sistema nacional de segurança interna; reformulou-se a espionagem e foi estabelecido um procedimento de julgamento sumário para confisco de bens de funcionários que fossem considerados corruptos e, naturalmente, ao lado da censura da imprensa, tratou-se de operacionalizar a censura de diversões públicas, que abrangia o teatro, o cinema e a TV. Desnecessário dizer que o objetivo dessa censura era coibir os aspectos políticos das obras artísticas. Ou seja, a censura estava inserida no contexto de um “projeto repressivo, centralizado e coerente”³, sendo ela mesma um dos instrumentos de repressão.

A censura das diversões públicas tinha caráter prévio em sua grande maioria, e quase sempre se estabelecia a proibição da *divulgação* das obras. Essa “censura prévia” era admitida pelos militares abertamente, com base em normas jurídicas, como o

³ FICO, Carlos. “*Prezada Censura*”: *Cartas ao Regime Militar*. Disponível em: www.ifcs.ufrj.br. Acesso em 25.09.2006.

Decreto-lei 1.077, que determinava o controle da TV, revistas e livros. Natural, portanto, que o filme *Estado de Sítio* fosse objeto de acurado exame por parte do poder público.

O filme iniciou sua saga diante da censura brasileira em 1980, sete anos depois de seu lançamento, quando a Gaumont do Brasil decidiu apresentá-lo diante das autoridades nacionais. O processo de liberação do filme para apresentações públicas foi longo e envolveu negociações entre a Gaumont, o governo e o próprio COSTA-GRAVAS. O problema é que não se conseguia chegar a um acordo acerca dos pontos que deveriam ser censurados, especialmente porque, em 1980 já se desmontava a máquina repressora da ditadura e o governo pretendia implementar a abertura política. Ademais, havia um movimento dentro do próprio Conselho Nacional de Censura no sentido de se reprimir mais as obras que afrontassem os “bons costumes” que aquelas destinadas ao tratamento de temas políticos.

As discussões acerca do *Estado de Sítio* terminaram por levar o Conselho a realizar mais de uma deliberação. Inicialmente foram sugeridos quatro cortes e a mudança de diversas legendas, mas ao final optou-se por censurar apenas duas cenas: uma em que aparece a bandeira do Brasil na sala de interrogatório, por se entender que seria um acinte contra um símbolo do Estado; e outra que mostra a chegada, numa aeronave brasileira, dos instrumentos de tortura ao aeroporto. As falas retiradas não chegaram propriamente a prejudicar o enredo, sendo elas apenas duas: aquela em que o sequestrador se refere ao “carniceiro” governo brasileiro e a outra que trata de relacionar a prática da tortura com os militares no poder no Brasil⁴.

Fato é que o cinema funciona como meio propagador de ideias políticas, econômicas e sociais, sendo veículo eficaz para a consolidação de ideologias. A câmara de cinema geralmente toma a perspectiva de autoridade narradora, identificada com o

⁴ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância*. A Censura Cinematográfica no Brasil. São Paulo, SENAC, Terceiro Nome, 1999.

público. E quando nos identificamos com os personagens ao longo da narrativa, tendemos a ver a tela do cinema como extensão de nossas vidas, espelhos de nosso mundo⁵.

Três exemplos interessantes do cinema como propagador de ideologias podem ser lembrados: o cinema de Eisenstein na Rússia; o cinema nazista de Leni Riefenstahl; e os documentários de Jean Manzon para os Institutos de Pesquisa e Estudos Sociais, subsidiados pelo capital norteamericano e que, mesmo durando no máximo dez minutos, contribuíram para a queda de Jango e para a instalação dos militares no poder no Brasil, por meio da exaltação da família, propriedade e religião, sem poupar, obviamente, os “baderneiros, agitadores comunistas”, ateus e inimigos da Igreja de críticas contundentes.

Nesse norte, se a propagação da ideologia de sustentação de regimes totalitários pode ser feita por meio do cinema, é evidente que a propagação de ideologias de esquerda pode seguir o mesmo percurso. A censura ao *Estado de Sítio* nada mais foi que a reação à divulgação das práticas virulentas do regime brasileiro, mesmo que seu aparato repressor já começasse a ser desmontado.

Interessante observar que todos os filmes citados pertencem ao gênero *documentário*. Isto se dá, talvez, porque esse tipo de produção nos lembra de que fazemos parte do mundo, interagimos com ele. Porém, o movimento é que representa a essência mesmo do cinema. A “imagem-movimento” teorizada por Deleuze, aquela cinematográfica, não apenas pictórica, nos mostra muito mais que a simples presença de algo. Em 1945, ao falar do cinema, Merleau-Ponty⁶ discute elementos da então “nova Psicologia” (a *Gestalt*) e diz que não posso estabelecer o conhecimento de algo a partir do interior, mas apenas a partir da minha relação com o mundo e com o Outro. O Outro é que evidencia meu comportamento, é a partir dele que reconhecemos uma estrutura comum, a fisionomia de cada pessoas; e essa pessoa é, para nós, uma determinada maneira de ser no mundo. Para o cinema, as condutas, sejam quais forem, de amor ou de ira, de ódio ou de compreensão, são espécies de comportamento visíveis de fora, nos

⁵ ANDRÉ, Patrícia W. *Cinema e Ideologia*. Sapere Audare, 2004.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. “Le cinema et la nouvelle psychologie” in *Sens et non-sens*, collection Pensées, 5ème. Ed. Nagel, Paris, 1966, pp. 85-106.

gestos, nos olhares. O cinema aguça nossa percepção e tem o dom de mostrar a união do espírito com o mundo, a expressão de um no outro.

Cabe então, para encerrar, a seguinte pergunta: qual a relação do mundo do cinema com o nosso mundo? Ou, em outras palavras: qual a realidade a que nos dá acesso um filme documentário como *Estado de Sítio*? Podemos afirmar que ele nos remete a uma realidade “menos real”, porque se trata, em verdade, de um relacionamento entre o autor do filme e seus intervenientes, como acontece com todos os documentários. Quando um diretor decide fazer um documentário, está optando, de fato, por realizar uma intervenção na realidade, percorrer um percurso partilhado com o espectador. Percurso esse que se equaciona por uma relação de confronto ou compromisso com os intervenientes/personagens.

Por outro lado, o filme documentário se afirma, na segunda metade do século XX, como um gênero cuja utilidade última é servir de reservatório para toda a experiência fílmica, ao favorecer a intimidade da relação ficção/realidade, uma tênue fronteira entre gêneros. É em filmes assim que as imagens têm, de fato, uma ligação especial com o objeto representado, é aqui que estamos diante de uma matéria com autonomia própria, quebrando o cordão umbilical com o mundo real. É nos documentários que a realidade deixa de ser aquilo a que as imagens remetem e se vai além da representação. O documentário e a ficção partilham o mesmo mundo, ao mesmo tempo cinema e realidade, ficção e cotidiano. Daí, quem sabe, a dúvida cruel dos censores do final do período totalitário brasileiro sobre o filme de COSTA-GRAVAS, *Estado de Sítio*, proscrito no Brasil naquele período.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- André, Patrícia W. 2004. *Cinema e Ideologia*. Sapere Audare.
- Carroll, Noël. 1997. Fiction, Non-fiction and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis. In *Film Theory and Philosophy* 173-202. Ed. Richard Allen, Murray Smith. Oxford: Clarendon Press.

- Connerton, Paul. 1992. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Fico, Carlos. "Prezada Censura": *Cartas ao Regime Militar*. www.ifcs.ufrj.br
- Grierson, John. 1966. First principles of documentary in Ed. Forsyth Hardy. *Grierson on documentary* 145-156. Revised edition. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Merlau-Ponty, Maurice. 1966. Le cinema et la nouvelle psychologie. In *Sens et non-sens*, collection Pensées, 5ème, 85-106. Paris: Ed. Nagel.
- Penafria, Manoela. 2004. *O documentarismo no Cinema*. Universidade da Beira Interior. www.bocc.ubi.pt
- Simões, Inimá. 1999. *Roteiro da Intolerância*. A Censura Cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, Terceiro Nome.
- Turner, Graeme. 1997. *Cinema como Prática Social*. São Paulo Summus.

FILMOGRAFIA

- Estado de Sítio* (1973), de Constantin Costa-Gravas.
- Drifters* (1929), de John Grierson.
- JFK*, (1991), de Oliver Stone.
- Bowling for Columbine* (2003), de Michael Moore.
- Outubro*, (1927), Sergei Eisenstein.
- O Triunfo da Vontade*, (1934), Leni Riefenstahl.