

BORGES, Ítalo Nelli*

<https://orcid.org/0000-0003-4546-7889>

RESUMO: O Serviço de Censura e Diversões Públicas foi um importante órgão da burocracia estatal da ditadura civil-militar brasileira exercendo censura prévia de obras artísticas podendo vetar ou liberar sua exibição e execução. O artigo a seguir identifica, analisa e problematiza, nos termos da recepção cinematográfica, oito pareceres de censura dos filmes “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Terra em Transe” (1967), ambos dirigidos pelo cineasta Glauber Rocha. Figura importante no que ficou conhecido como Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro de vanguarda atuante no período de implantação da ditadura, seus filmes geraram repercussão às épocas de lançamento pela crítica político-social, perdurando como ícones até atualidade. Através da estética da recepção, utilizando as percepções de Hans Rober Jauss como parâmetro, objetiva-se compreender as diferentes chaves de leitura fílmica emitida pelos pareceristas do SCDP de modo a entender a relação histórica entre obra, autor, receptor e contexto histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo; Glauber Rocha; Recepção; Censura.

ABSTRACT: The Censorship and Public Entertainment Service was an important body of the state bureaucracy of the Brazilian civil-military dictatorship, exercising prior censorship of artistic works and being able to veto or release their exhibition and execution. The following article identifies, analyzes and problematizes, in terms of cinematographic reception, eight censorship opinions for the films “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) and “Terra em Transe” (1967), both directed by filmmaker Glauber Rock. An important figure in what became known as Cinema Novo, an avant-garde Brazilian cinematographic movement active during the period of implementation of the dictatorship, his films generated repercussions at the time of their release through political and social criticism, lasting as icons to this day. Through the aesthetics of reception, using the perceptions of Hans Rober Jauss as a parameter, the objective is to understand the different keys of filmic reading issued by SCDP reviewers in order to understand the historical relationship between work, author, recipient and historical context.

KEYWORDS: Cinema Novo; Glauber Rocha; Reception; Censorship

* Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atua como professor substituto do Colegiado de História lotado no Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus V e como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História Regional e Local pela mesma Universidade. É membro integrante do projeto de pesquisa “Ditadura militar no Brasil: representações, sociedade e ensino de história” baseado na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) e membro integrante da “Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo” baseada na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).



INTRODUÇÃO

Glauber Rocha, sem dúvida, é um dos cineastas mais estudados e consagrados no campo artístico brasileiro. Sua vasta produção – destaque que me refiro não só a filmes, mas também enquanto escritor de romances, ensaios e crítica de cinema – contém obras marcantes para cinematografia como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Terra em Transe” (1967), ambas ecoaram significativamente na crítica e no público e protagonizaram premiações nacionais e internacionais. Os dois filmes foram realizados também num momento crucial da história recente do Brasil, o golpe militar em 1964 e a posterior consolidação da ditadura. Outro fator interessante é que estes filmes condensam, cada um à sua conjuntura de lançamento, os sentimentos de certas camadas da esquerda brasileira que vislumbravam um futuro promissor até pouco tempo antes do golpe, momento de produção de “Deus e o Diabo” e que amargaram a frustração dessas expectativas com a ruptura democrática e sentiam, cada vez mais intensamente, o obscurantismo autoritário no Brasil de modo que o próprio filme “Terra em Transe” representa esse processo.

Considerando que ambos os filmes produzem um discurso audiovisual que se insere fortemente nas dimensões político-culturais de seu tempo afrontando visões conservadoras da realidade e combatendo a ditadura, nosso propósito neste texto consiste em analisar a recepção do Estado ao filme, via órgão oficial de censura prévia. Estabeleceremos uma comparação entre a recepção da censura e suas apreciações crítica em relação aos dois filmes apresentados de modo a compreender as nuances da política de um Estado autoritário diante de projetos estéticos artísticos contestadores e contrários ao ideário autoritário do regime ditatorial.

Devo enfatizar que o estudo da recepção está em primeiro plano dos nossos objetivos. As análises fílmicas textuais virão ao sabor do que as fontes que a recepção demandarem. Estudar a recepção cinematográfica nasce de uma necessidade dupla, por um lado o esforço de consolidar essa modalidade de estudos no campo da historiografia,¹ por outro a compreensão de que filmes tão importantes e celebrados

¹ Fernando Mascarello (2005) ressalta a necessidade de estudos de recepção cinematográfica diante de sua então pouca quantidade. O autor publica em 2005 e se referia especificamente à área da comunicação. Evidentemente, de lá para cá, novos estudos foram feitos na referida área, todavia no campo historiográfico ainda se trata de uma modalidade pouco utilizada se comparada às análises históricas textuais e contextuais do cinema.



como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Terra em Transe” são plenamente passíveis de estudos sobre suas recepções.

A recepção também demanda uma complexidade peculiar em seu estudo; do que ou de quem falamos quando falamos em recepção cinematográfica? A solução deste problema se passa pela fragmentação da recepção, uma vez que ela de forma genérica é inespecífica e possivelmente pouco produtora para fins científicos. Desse modo, a escolha que fragmenta a recepção aqui adotada consiste nos pareceres de censura prévia do Estado brasileiro à época de lançamento das obras. Como já dito acima, um tipo de recepção genuinamente histórica não só por se tratar das interpretações dos filmes quando de seus lançamentos, mas por também, em grande medida, representarem a visão de um governo ditatorial sobre filmes que nitidamente se configuram como de oposição, de esquerda ou mesmo de combate à ditadura.

Ademais, para a reflexão histórica, a compreensão da recepção é preciosa. Segundo Ramos (2006) a relação entre cinema e história se estabelece para além da necessidade de discussão dos modos como determinado filme fora concebido ou suas pretensões de discurso, “mas fundamentalmente como esta obra cinematográfica foi consumida/apropriada/recebida por seu respectivo público” (RAMOS, 2006, p. 01).

Uma vez demonstrada a importância da recepção para as relações entre cinema e história e exposta qual recepção específica será objeto de análise, resta sabermos os procedimentos metodológicos de como estudar tal recepção. Dentre as várias formas de se estudar a recepção cinematográfica a exemplo da espectralidade cinematográfica, estudos culturais e materialista historiográfica (BAMBA, 2013), optamos por utilizar os estudos da estética da recepção no sentido de estabelecer um instrumentário analítico dos textos receptivos. Este é um campo que surge originalmente nos estudos literários, mas que pode ser ampliado ao cinema sem prejuízos para entendermos as noções de experiência estética e horizontes de expectativas na recepção de obras artísticas.

Recorremos a Hans Robert Jauss (1970) para a compreensão da constituição da experiência estética em três dimensões específicas: *poesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Para o autor, a *poesis* é o prazer ante a obra, se relaciona diretamente com o grau de identificação entre receptor e obra de modo que pode se associar às demandas socioculturais do receptor na medida que torna existente aquilo que antes não existia. (JAUSS, 1970). A *aisthesis* define-se pelo que é sentido e o conhecimento adquirido



pela percepção (JAUSS, 1970) trata-se de uma dimensão sensorial da experiência estética, ou seja, considera-se o que o leitor/espectador percebe-se através do que vê e ouve diante do audiovisual, entendemos também, levando em conta nossos objetivos, a *aisthesis* como uma dimensão que se comunica mais intensamente com elementos da linguagem cinematográfica. Por fim, a *katharsis* gera no espectador a transformação de suas visões de mundo tornando-se a dimensão mais política da experiência estética. (JAUSS, 1970). A *katharsis*, então, vincula-se profundamente às emoções do receptor.

Já o horizonte de expectativas que surge na estética da recepção elaborada por Jauss, condiz com o repertório intelectual, político, ideológico, cultural, etc, de forma que a visão de mundo do receptor condiciona seu julgamento crítico diante de uma obra artística. (SIEGA, 2010). Esta dimensão receptiva é importante para as intenções desse texto, sobretudo porque a apreciação crítica que trabalharemos para além de ser, como todo leitor, - consciente ou inconscientemente – politicamente orientado, eles representam formalmente a visão do Estado sobre certa obra por serem censores de um órgão estatal.

Neste sentido, é importante explicitar que as recepções serão analisadas considerando de maneira relacional os elementos da experiência estética e o horizonte de expectativas. Para tanto, é imprescindível a compreensão da historicidade da obra e de seus receptores.

A CENSURA EM “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”

“Deus e o Diabo na Terra do Sol” foi produzido em um momento historicamente muito peculiar e assim, enfatizo o ano de 1963, onde vivíamos um período de agitação cultural relevante perceptível na música, teatro e cultura através de vários movimentos artísticos historicamente relevantes como a bossa nova de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e tantos outros, o Teatro Oficina tendo José Celso Martinez Correia como seu principal expoente confeccionando uma arte politicamente engajada. O cinema também tinha um próprio movimento para chamar de seu no que ficou conhecido como “Cinema Novo”, em que jovens cineastas aliavam a inspiração estético-política nas correntes cinematográficas de vanguarda na Europa pós II Guerra com o desejo de construção de um cinema político engajado e independente de grandes estúdios no Brasil.

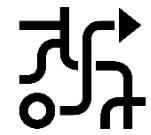


Saliento que muitos cineastas iniciaram em grande estilo sua carreira, nesse momento, a exemplo de Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Paulo Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Glauber Rocha, este último sendo uma espécie de “líder” tácito da iniciativa e que certamente produziu três dos filmes cinemanovistas mais emblemáticos da década de 1960, os dois já citados no início do texto e “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969). Devemos também lembrar iniciativas institucionais de produção cultural a exemplo dos Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE que reunia, no Rio de Janeiro, uma variada gama de artistas e linguagens artísticas tendo como tônica a construção de uma cultura popular e democrática.

Por outro lado, a política brasileira passava por um período desafiador. O então presidente João Goulart tentava emplacar suas reformas de base enquanto lidava com problemas econômicos e pressões advindas dos estratos mais dominantes da sociedade brasileira, um governo que sempre esteve rondado por um espectro golpista (TOLEDO, 2004). Preste ao golpe de 1964, os cineastas do Cinema Novo, Glauber Rocha entre eles, viviam a dicotomia da efervescência cultural nacional somada a experiências aparentemente bem sucedidas da esquerda no mundo sobretudo nos exemplos da Revolução Cubana e da URSS e o amargor de um golpe de Estado procedente do que havia de mais reacionário na sociedade brasileira naquele momento, e que crescia com força até culminar no golpe e na subsequente ditadura civil-militar, o que gerou um estado geral de desânimo e decepção no cinemanovismo.

Por assim dizer, este é o “estado da arte” da sociedade brasileira em que Glauber Rocha se embrenhou “sertão baiano adentro” para filmar o que viria a ser um de seus mais celebrados filmes. Ismail Xavier (2001), um dos mais importantes estudiosos de Glauber Rocha e do cinema brasileiro, afirma que “Deus e o Diabo” situa-se exatamente no apogeu do Cinema Novo (por ser produzido antes do golpe) e integra o que chama de trilogia do sertão nordestino ao lado dos outros filmes cinemanovistas “Os Fuzis”, dirigido por Ruy Guerra e “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, ambos lançados em 1963.

“Deus e o Diabo na Terra do Sol” narra a trajetória do vaqueiro Manoel (Geraldo del Rey) e sua companheira Rosa (Yoná Magalhães) pelo sertão baiano após Manoel assassinar o rico fazendeiro local que tentara usar de seu poder para prejudicar o



vaqueiro numa negociação de gado bovino. Na fuga, Manoel e Rosa se deparam com figuras alegóricas que gradativamente transformam sua visão de mundo a partir do encontro com o beato Sebastião (Lídio Silva) em evidente alusão a Antônio Conselheiro e o cangaceiro Corisco (Othon Bastos) que representa alegoricamente a figura de Lampião. As vivências de Manoel estão em rota de colisão com a do caçador de recompensas Antônio das Mortes (Maurício do Valle) contratado pelas elites dominantes para reestabelecer a ordem naquela localidade.

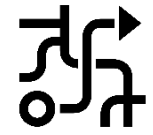
Antes de adentrar ao universo dos pareceres de censura como forma de recepção cinematográfica, é importante que se entenda panoramicamente o funcionamento da censura prévia vinculada ao governo militar brasileiro à época da instalação da ditadura. A seguir, cito o historiador Carlos Fico para melhor compreensão desse aspecto;

Não houve uma censura durante o regime militar, mas duas. A censura da imprensa distinguia-se muito da censura das diversões públicas. A primeira era “revolucionária”, ou seja, não regulamentada por normas ostensivas, objetivava sobretudo, os temas políticos *stricto sensu*. Era praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações dos jornais recebiam, A segunda era antiga e legalizada, existindo desde 1945 e sendo familiar aos produtores de cinema, de teatro, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição em defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira. (FICO, 2004, p. 37)

Obviamente a censura a que nos referimos trata-se dessa que existia desde 1945 e era regida pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) vinculado ao Governo Federal. Embora o órgão estivesse sob o domínio militar, os censores que emitiam seus pareceres não precisavam ser obrigatoriamente militares. Dos quatro pareceres a serem analisados, dois foram emitidos em 30 de junho de 1964 e são pareceres curtos sem grandes detalhes de apreciação estética e crítica do filme. Entre 30 de junho e 2 de julho de 1964 foram emitidos os outros dois pareceres, esses com maior nível de detalhamento.²

São rarefeitas as informações sobre os censores, sabe-se que o primeiro parecerista a ser abordado, por exemplo, Carlos Lúcio Menezes, esteve na chefia do órgão em 1971 (GARCIA, 2014), o que demonstra sua longevidade o Departamento

² Os pareceres estavam disponíveis no acervo do site www.memocinebr.com.br para consulta e download. Atualmente o acervo não está mais disponível, porém, por ter sido baixada pela autoria desse artigo, encontra-se em arquivo pessoal.



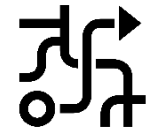
de Censura e Diversões Públicas (DCDP) subordinado a um Estado ditatorial. Todavia o que mais importa neste momento é que tais censores representam a percepção analítica do Estado diante das obras artísticas, sejam elas contestadoras ou não num período imediato após o golpe e de uma ditadura ainda incipiente.

O parecer de Menezes é curto e ainda assim possui alguns erros de informação quando identifica Agnaldo Azevedo como diretor do filme. Provavelmente o censor se refere a Agnaldo Siri Azevedo, um dos produtores do filme. Entretanto, tal erro nos leva a ponderar sobre o conhecimento do campo cinematográfico brasileiro uma vez que àquela altura Glauber Rocha já era uma figura muito conhecida no meio cultural brasileiro tendo sido abordado inúmeras vezes pela imprensa por vários motivos desde a produção de seus filmes, por textos que publicou e por ser abordado em colunas importantes na imprensa brasileira escrita por nomes importantes do cinema a exemplo de Paulo Emílio Salles Gomes.³

De modo geral, a percepção crítica de Menezes é rápida e superficial. Primeiramente ele descreve o enredo do filme como um drama nordestino sobre a trajetória de um personagem em busca da felicidade inicialmente ao lado de um fanático e depois do cangaço, mas que descobre que a tal felicidade não se encontra em nenhum desses dois lugares. (MENEZES, 1964). O autor não cita uma vez sequer as personagens de Rosa e Dadá (companheira de Corisco) que são fundamentais para o desenvolvimento da trama. Considera também o filme tecnicamente excelente em termos de som, montagem e fotografia e, por fim, realiza uma “apreciação moral” do filme considerando que “as cenas de violência, características do ambiente focalizado no filme e da vida de seus personagens, levam-nos a classificar este filme como impróprio para menores de 18 anos” (MENEZES, 1964, p. 1).

Chama atenção o fato de o parecer não elaborar nenhuma das teses sociopolíticas propostas pelo filme. Este parecer é estruturado em forma de um formulário contendo campos para apreciação técnica e moral de modo que qualquer observador mais atento do filme, ainda mais quando se trata de um parecerista de censura prévia de uma obra cujo autor era notório conhecido opositor da perspectiva vitoriosa de 1 de abril de 1964, discorreria contrariamente à “mensagem” do filme, ainda que não o censurasse inteiramente. A impressão que fica é de um parecer feito

³ Refiro-me à coluna de Gomes publicada no Suplemento Literário do Jornal Estado de São Paulo ao longo da década de 1950 e 1960.



de maneira desinteressada, burocrática e protocolar sem considerar as complexidades da obra que, inclusive, eram solicitadas pelo próprio formulário do parecer.

O segundo parecer analisado é curto e também não recomenda o filme para menores de 18 anos. Não há grandes detalhes sobre o autor, apenas o seu sobrenome (Guedes). Diferentemente de Menezes, Guedes realiza uma leitura crítica do filme de Glauber Rocha que revela sua visão de mundo. Vejamos como o censor descreve o enredo do filme:

Baseado essa película em costumes do Norte, onde o mesmo desenrola-se, ou fazem crer que seja do Norte do país, história do gênero de lampeão [sic], incluindo macumbeiros, e não deixando fugir a pobreza do povo nordestino donde há um personagem do tipo de mocinhos propriamente ditos em filmes americanos. Digo mais essa película mostra em demasia a pobreza brasileira, onde não há razão de deixarem rodar em outras cabines estrangeiras, para não ridicularizar o nosso país. (GUEDES, 1964, p. 1).

Tecnicamente o censor considera que o filme não é mal filmado ressaltando, entretanto, que o cenário de pobreza da paisagem não ajuda a contemplação do belo na obra (GUEDES, 1964). A sua apreciação moral considera “um filme ridículo, pois o bom senso não deixaria sair fora [sic] do país, assim dessa forma nós brasileiros nos livraríamos, de ser criticados no estrangeiro.” (GUEDES, 1964, p. 1).

Percebe-se nitidamente a distância entre o horizonte de expectativa do cineasta realizador do filme e o receptor que emite o parecer de censura. Em poucas palavras escritas de maneira truncada quando não incorretas gramaticalmente, Guedes demonstra seu preconceito e desconhecimento com relação ao nordeste, suas religiosidades e a sociabilidade do cangaço. Não se trata aqui de uma crítica conservadora ou mesmo reacionária sobre “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, o que em princípio não representa problema de mérito, mas sim de uma recepção despreparada e ignorante dos temas abordados no filme. Se pensarmos nos elementos da experiência estética, é perceptível que, em termos da *aisthesis*, o censor não conseguiu ler a obra de modo a danificar sua interpretação. Nota-se, somando este parecer com o que fora emitido por Carlos Menezes, a má qualidade de parte do quadro de pareceristas de censura prévia cinematográfica do SCDP. Não se tratava de crítica em imprensa que, por mais negativa que fosse, jamais interditaria um filme, mas sim de pessoas que possuíam em mãos o poder de autorizar ou não a exibição



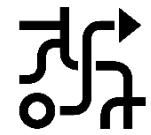
de uma obra artística que demonstram pleno desconhecimento do que estavam supostamente a analisar.

Os próximos dois pareceres a serem abordados não possuíam o formulário de censura na base de dados consultada. Provavelmente isto ocorreu porque se tratam de comentários críticos mais apurados pelos pareceristas de modo que estão como anexo das fichas que não foram digitalizadas para o acervo. É o caso do parecer de Maria Ribeiro de Almeida emitido em 1 de julho de 1964. Por se tratar de um texto mais aprofundado, é possível perceber com mais naturalidade os elementos da estética da recepção, principalmente a *poesis* na medida que a existência na obra gera algum impacto na autora, sobretudo o choque da cena em que o beato Sebastião imola uma criança como sacrifício em que ela classifica como “profundamente impressionante” (ALMEIDA, 1964, p. 1).

Ainda em se tratando da *poesis*, Almeida demonstra uma compreensão da obra muito mais qualificada que seus colegas censores. A autora consegue captar uma autenticidade e complexidade da obra através de sua narrativa e reconhece que recorrer ao que chama de crime (cangaço) como uma consequência da desilusão social. (ALMEIDA, 1964).

Não é de se estranhar que há uma grande distância entre os horizontes de expectativas entre Glauber Rocha e Maria de Almeida, afinal, os dois pareciam ter visões artísticas, estéticas e políticas opostas, isto fica evidente também no que considera “cenas de adultério e lesbianismo” (ALMEIDA, 1964, p. 1) referindo-se ao beijo de Rosa e Corisco filmado em plano americano rotativo ao som da música de Villa-Lobos e o que a autora chama de lesbianismo refere-se, no entanto, à proximidade e afeição entre Rosa e Dadá. Ainda que não houvesse nenhum envolvimento amoroso ou sexual entre as duas, a afeição foi suficiente para que fossem consideradas lésbicas de maneira pejorativa, o que já é o suficiente para traçar o perfil moralista do parecer.

Ainda assim, ao que tange a linguagem cinematográfica, é possível identificar um certo encantamento da autora quando afirma que o filme tem boa fotografia, ótima direção de Glauber Rocha e excelente desempenho dos autores com destaque para Geraldo Del Rei. (ALMEIDA, 1964). Assim como os outros dois censores, o parecer veta a exibição do filme para menores de 18 anos, entretanto, depreende-se do texto um certo cuidado ou mesmo racionalidade para analisar o filme. A censora deixa

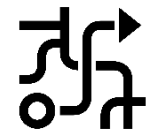


explícita sua percepção dos excessos dos filmes, mas consegue compreender a complexa e metafórica e reconhece alguma qualidade técnica na obra.

O parecer mais interessante de todos aqui analisados é o de José Vieira Madeira, uma figura considerada bastante tolerante com a classe artística e com conhecimento cinematográfico relevante uma vez que cursou a cadeira de censura cinematográfica na Universidade Católica de Minas Gerais. (CARNEIRO, 2013). Seu parecer data de 1 de julho de 1964 e, embora também proibida o filme para menores de 18 anos, é nitidamente favorável ao filme de Glauber Rocha. Possivelmente Madeira precisou censurar o filme para menores por “dever de ofício” do SCDP, mas coaduna pelo menos com os horizontes de expectativas estéticos do cineasta realizador.

O fato de Madeira ser um conhecedor do cinema brasileiro já fica evidente no início de seu parecer quando situa o filme e seu autor como representantes do Cinema Novo brasileiro. (MADEIRA, 1964). Ressalta também que o filme possui um caráter sociológico e que segue as propostas cinematográficas do cinema russo de Eisenstein e se relaciona ainda com o cinema brasileiro de Lima Barreto, que dirigiu “O Cangaceiro” (1953). (MADEIRA, 1964). Ademais, o censor tece elogios ao filme no sentido da construção da narrativa, condução de atores e enfatiza que “como realização artística e intelectual, o filme é notável” (MADEIRA, 1964, p.1). Para não afirmar que o parecer é todo favorável, o autor pontua algumas falhas técnicas no som da película que dificulta a compreensão dos diálogos diante da péssima qualidade de gravação.

Aproveitando que estava escrevendo sobre Glauber Rocha, Madeira ultrapassa o filme para fazer uma crítica ao comportamento do cineasta, ao se referir aos censores como policiais ignorantes em seu livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” publicado em 1962. É o único parecer que traz esse tipo de informação e de reprimenda ao cineasta, inclusive citando regulamentos que o impedem de cometer o que julga desrespeito ao SCDP e isso explica o porquê de seu parecer demonstrar um conhecimento considerável sobre cinema. Ora, a interpretação dessa passagem do parecer é ambígua; por um lado, pode-se inferir que, diante de comentários tão elogiosos ao filme de um cineasta “extremista” de esquerda contrário à “Revolução de 1964”, Madeira esteja se precavendo de represálias institucionais que eventualmente poderia sofrer no SCDP. Entretanto, por outro lado, essa mesma passagem revela que

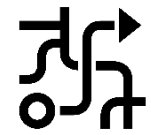


o censor leu o livro publicado por Glauber Rocha, basicamente um livro-manifesto em defesa do cinemanovismo e demolidora das experiências cinematográficas brasileiras progressas que, de alguma forma, pudesse ficar no caminho do movimento.

Difícil, por esse parecer, definir se o censor vivenciou uma experiência de *katharsis* ao assistir à obra. Certamente é possível inferir que ficou entusiasmado ao identificar algumas referências de metalinguagem cinematográfica no filme, o que garante as experiências da *poesis* e *aisthesis*, porém não é possível medir a afinidade ou não dos horizontes de expectativas entre obra e receptor. De todo modo, Madeira é um censor mais flexível na avaliação dos filmes politicamente engajados que chegavam ao SCDP.

Através desses quatro pareceres analisados, nota-se que o quadro de censores do SCDP era variado e com algum grau de aleatoriedade uma vez que há pareceres completamente obtusos em relação ao cinema enquanto expressão artística, alguns que demonstram algum (pouco) conhecimento sobre o cinema e, excepcionalmente, o de José Vieira Madeira muito superior em qualidade em relação aos outros. Essa superioridade qualitativa está relacionada necessariamente ao fato de o censor demonstrar interesse estético pelo filme, o mesmo filme possuiu ótimos críticos antagônicos à visão glauberiana de cinema a exemplo de Ely Azeredo, Antonio Moniz Vianna e Benedito Duarte, o parecer de Madeira é superior porque simplesmente é o que demonstra conhecer mais sobre o que poderia censurar ou não se comparado com os pareceres medíocres ou abaixo disso de seus colegas de SCDP.

“*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” emite um discurso evidentemente crítico à desigualdade social brasileira, sobretudo àquelas causadas pelas relações coloniais no campo, sobretudo se considerarmos que a reforma agrária era uma pauta quente na ordem do dia sociopolítica da época, mas não versa especificamente sobre a política brasileira no sentido de representar políticos, ideologias políticas, partidos e eleições. Isso acontece explicitamente em “*Terra em Transe*”, lançado três anos depois com o país mergulhado numa ditadura que ainda demoraria muitos anos para ser vencida. Analisaremos o que os pareceres do SCDP dizem sobre esse filme que, adianto, fora totalmente interdito pela censura prévia brasileira.



A PRESSÃO POLÍTICA IMPRESSA NA CENSURA DE “TERRA EM TRANSE”

“Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem. Pela força, pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização!” Ditas pelo personagem Porfírio Díaz, interpretado por Paulo Autran. Esta é uma das frases mais emblemáticas de *“Terra em Transe”*. Se em *“Deus e o Diabo na Terra do Sol”* existe uma energia revolucionária pulsante advinda das opressões estruturais sofridas pelo pobre sertanejo que, por fim, termina sua jornada numa corrida redentora à revolução metaforizada pelo mar, em *“Terra em Transe”* a energia revolucionária está literalmente moribunda diante da ascensão de uma ditadura carregada de semiologia de um certo fascismo à América Latina.

A primeira cena de *“Terra em Transe”* é uma tomada aérea do mar, o que nos leva a imaginar que há ali alguma continuidade com o filme anterior. Porém, diante dos fluxos dos acontecimentos históricos brasileiros entre 1964 e 1967, infere-se que o mar revolucionário de outrora tornou-se, na verdade, um mar melancólico que serve de cenário para a capitulação de um político supostamente progressista ante a escalada golpista de seu antecessor.

Em linhas gerais, o filme se trata da narrativa permeada entre delírio e memória dos momentos finais da vida do poeta/jornalista Paulo Martins (Jardel Filho). Os acontecimentos se passam em *Eldorado*, uma ilha caribenha fictícia que serve de alegoria da América Latina de modo geral e especificamente no Brasil. Paulo Martins narra os dias decisivos da ilha prestes a sofrer um golpe de Estado a partir de sua própria entre os polos ideológicos da política ao lidar com o golpista Díaz e o populista Vieira (José Lewgoy) mediado pela presença militante de esquerda Sara (Glauce Rocha). O filme constitui uma reação alegórica ao Brasil na iminência do golpe de 1964 e questiona, fundamentalmente, o papel do intelectual e das esquerdas neste processo. Foi premiado em vários festivais, inclusive no prestigiado Festival de *Cannes*, e – por se tratar de uma ácida crítica certos setores da esquerda brasileira – possuiu uma recepção excepcional na crítica cinematográfica e no próprio campo intelectual da cultura brasileira.

O primeiro parecer a ser analisado é o de V. Veloso, emitido em 11 de abril de 1967 e basicamente consiste numa descrição panorâmica sem grandes detalhes sobre questões técnicas ou estéticas do filme. Chama atenção que o censor descreve Paulo Martins como um extremista quando se refere à juventude do personagem.



(VELOSO, 1967), esse adjetivo era comumente utilizado por pessoas de direita, notadamente àquelas apoiaram o golpe de 1964, para classificar a esquerda perfazendo uma atitude anticomunista do período colocando que revela, no limite, o desequilíbrio do outro (extremista) e o equilíbrio do eu (liberal democrata). Provavelmente Veloso viu o filme pouco tempo antes de escrever seu parecer, ele devia lembrar que o próprio personagem Diaz, ao falar de sua trajetória política, lembra dos “seus tempos de extremista na juventude” quando afiliado ao partido extremista (comunista). Ao utilizar-se da mesma cultura linguística do personagem, o censor demonstra tacitamente um entendimento sobre a esquerda e a direita brasileira, o que naquele período significava coadunar com o regime ditatorial. A decisão final do parecer é por interditar o filme por haver uma mensagem “conclamando o povo à revolta armada, em represália aos governos demagogos e opressores que o fazem sofrer privações” (VELOSO, 1964, p. 1).

Definitivamente “*Terra em Transe*” é um filme que desacredita da profunda transformação social pela política institucional e isso se materializa no filme quando o personagem Vieira, podendo impedir o golpe pela força, afirma que não terá “o sangue das massas” em suas mãos, se retirando de cena e abrindo caminho para o obscurantismo totalitário. O tratamento, por assim dizer, que o filme propõe para a doença do golpismo é a luta armada. Sem apoio, o intelectual poeta de esquerda sucumbirá num misto de desejo e melancolia por um mundo utópico que não se realiza. A tese política que Glauber Rocha apresenta em seu filme, sobretudo ao que tange a questão do populismo, é muito semelhante à de Octavio Ianni (1967) quando compreende que o golpe materializa o colapso do populismo no Brasil com a queda de João Goulart. No filme, quem cai é sua alegoria na figura de Vieira.

Portanto, ao utilizar o termo ‘extremista’ e ter interditado o filme por apologia à luta armada, Veloso se coloca muito distante de horizontes de expectativas do cineasta realizador. Curiosamente, há uma quebra de página no parecer afirmando que, pelo fato da interdição do filme, haverá o que chama de sensacionalismo do que advogam em favor da liberação da obra manchando, inclusive, o bom nome da censura através de campanhas subterrâneas. (VELOSO, 1967). Essa percepção demonstra que o censor era familiarizado com o ativismo cinematográfico cinemanovista. O parecer não demonstra nenhum antagonismo de ordem estética, narrativa ou técnica ao filme, mas tão e somente de ordem política.



No mesmo dia, 11 de abril de 1967, há a emissão de outro parecer, desta vez emitido por Silvio Roncador. Diferentemente do que era comum aos pareceres que trabalhamos, o texto de Roncador é muito mais longo que a média, inclusive é equivalente em tamanho às críticas especializadas publicadas na imprensa. O tamanho do texto se explica pelo fato de Roncador necessitar de muita tinta para explicitar seu amargor ao assistir ao filme. A divergência política entre o cineasta e o censor é tamanha a primeira frase de seu parecer se preocupa em classificar o filme como indiscutivelmente de cunho marxista (RONCADOR, 1967) e afirma que o cineasta se perde confundido questões de administração pública, notadamente aspectos políticos, com ideais filosóficos.

Sobre o que considera como distorções de regimes democráticos, Roncador, para defender seus argumentos de legitimidade da implantação da ditadura, também critica ferozmente o populismo político brasileiro. A diferença é que no parecer o que salva o Brasil da política brasileira é exatamente a “Revolução de 1964”, enquanto no filme o golpe se apresenta como uma solução ainda pior para a política nacional. Filme e censor convergem em criticar o populismo, mas divergem frontalmente sobre o que deve ir após ele.

Desprezando completamente a fruição estética e narrativa da obra, Roncador desconsidera o caráter alegórico do filme e toma como literal a representação que Glauber Rocha faz para o Brasil. Seu desconforto é tamanho que é feita uma digressão sobre como, para o autor, o regime militar estava melhorando a vida do nordeste destacando a atuação da SUDENE no desenvolvimento da região, (RONCADOR, 1967) o que dá mais ares de propaganda governamental do que apreciação cinematográfica. Sentindo que o filme destrona a ditadura tão admirada pelo censor, o afã da propaganda continua, principalmente quando destaca que o Ato Institucional número 02, aquele que elimina os partidos políticos foi necessário para acabar com a balbúrdia partidária uma vez que os partidos não eram dignos do regime democrático. (RONCADOR, 1967).

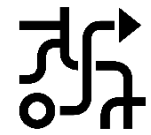
De modo geral, o autor compreende que os problemas apresentados pelo filme; injustiça no campo, populismo demagógico e a corrupção administrativa são todos combatidos pelo governo existente, daí seu descontentamento com a obra uma vez que há a crítica ao governo e o oferecimento da luta armada como solução.

Este é um parecer que, de todos analisados, é o mais engajado em defender a ditadura. Sob o que o autor chama de aspecto filosófico no filme, ele discorda da representação de um padre ao lado de políticos populistas, indicando que a Igreja Católica estava associada ao que entende por demagogia populista barata. Do que pode se depreender do parecer, se esperaria que o filme fosse recomendado à interdição, porém não acontece dessa forma. Roncador recomenda que o filme seja, antes, visto por um membro do Conselho de Segurança Nacional e por um membro do clero para avaliar as problemáticas apontadas em seu parecer. A justificativa dessa decisão ampara-se nos termos de Roncador do desprestígio da censura, pois, uma vez o filme liberado pela censura, poderia posteriormente ser duramente criticado pelo SNI e pela Igreja Católica.

Embora o filme tenha sido interditado, algum tempo depois ele foi liberado, porém apenas após a ida de Glauber Rocha a Brasília para tentar resolver a situação. Nos extras do DVD do filme, o fotógrafo Luiz Carlos Barreto relata que após o diretor conversar com o militar responsável pela censura, houve o combinado que filme seria liberado caso o padre que Roncador se refere em seu parecer fosse nomeado para que a conduta católica fosse personalizada e não generalizada. Barreto então afirma que o padre fora creditado como Camilo Torres, que foi ligado ao movimento armado contra a ditadura.

O censor José Vieira Madeira aparece pela segunda vez neste trabalho, agora com seu parecer sobre *“Terra em Transe”* em 13 de abril de 1967. Curiosamente seu texto para o SCDP sobre o filme é bastante curto, apenas dois parágrafos. A impressão que fica é que Madeira, por ser um exímio conhecedor e estudioso do cinema, como vimos quando de seu parecer sobre *“Deus e o Diabo”*, decide não criar polêmicas com o Estado a partir de *“Terra em Transe”*.

Começa seu texto afirmando que o filme se trata de ficção, por isso sem conotação política e que, embora tenha questões filosóficas interessantes e abstratas, não seria o caso de analisar profundamente inclusive porque o público leigo teria grande dificuldade de compreender a película. (MADEIRA, 1967). Ora, aparentemente Madeira faz uma tentativa de apaziguar as tensões que já se formavam no SCDP com o filme considerando que ele já poderia ter tido acesso aos pareceres emitidos anteriormente. Alguém que conhece Eisenstein e o cinema brasileiro, como ele mesmo demonstra no seu parecer sobre *“Deus e o Diabo”* e que fez cursos



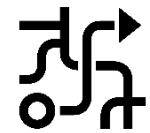
universitários de cinema não desprezaria o sentido político de um filme como “Terra em Transe” a não ser que fosse para evitar problemas da obra – que provavelmente ele considerou, no mínimo, interessante – com um aparelho de censura não raramente cinematograficamente obtuso.

O autor recomenda a liberação do filme apenas para maiores de 18 anos sem mencionar qualquer coisa sobre política. A justificativa se encontra em certas condutas consideradas libertinas do protagonista Paulo Martins, que em certa altura da narrativa, desiludido com a política, entrega-se às orgias. Madeira justifica que, em sendo exibido para menores, essas cenas gerariam forte impressão de erotismo na juventude (MADEIRA, 1967). Assim, o censor se reserva ao não falar de política, agrada em certa medida os realizadores do filme por não interditar a obra e, não menos importante, coaduna com a expectativa moralista da ditadura brasileira. E toda essa análise é trabalho dedutivo considerando que o parecer em si revela muito pouco, mas as entrelinhas dão essa exata dimensão aqui abordada e, ao fim e ao cabo, a repressão e o autoritarismo do período era tamanho que melindra mesmos seus parceiros institucionais.

Por fim, o último parecer analisado trata-se do da Chefe da *Turma de Censura Cinematográfica*, Jacira de Oliveira, emitido em 18 de abril de 1967. A autora passa boa parte de seu texto intencionada em descrever o enredo do filme utilizando termos como demagogo para o personagem Vieira e esquerdista de coração para Paulo Martins. (OLIVEIRA, 1967). A primeira coisa que a autora faz após descrever o enredo é pontuar que Glauber construiu um enredo confuso para realizar uma obra de característica nitidamente subversiva sem ser perturbado pelo Governo. E identifica também que

Há uma faixa que nos é apresentada por duas vezes onde lê-se: “A PRAÇA É DO POVO, E O CÉU É DO CONDOR” que, por “extrema” coincidência foi uma das frases apresentadas pelos estudantes de Brasília em sua passeata quando do trote anual dos calouros.

Por tudo isto considero o presente filme altamente subversivo, pois entre outras coisas, os mesmos chavões usados em outros filmes como “os fuzis” são usados nesta película, tais como: fome do povo, luta pela posse da terra, influência da Igreja no Estado, o povo a pegar em armas para seus bens e para ter um governo decente, etc são apresentados sempre, como um metódico conta gotas. (OLIVEIRA, 1967, p. 1).



Diante do exposto, o parecer vota pela não liberação do filme e solicita análise da chefia do órgão. Adverte que, caso liberado, a obra iria ferir os interesses nacionais.

Em termos da estética da recepção, ao afirmar que o filme é construído de forma deliberadamente confusa no intuito de ser subversiva, demonstra que, no sentido da *aisthesis*, há alguma apreciação do filme, porém sem grandes detalhes de análise. Subentende-se que o fato de Oliveira se deter em grande parte do texto para explicar o enredo do filme demonstre que ela teve alguma dificuldade para apreendê-lo na medida que só há descrição, sem necessariamente um trabalho crítico mais aprofundado.

Em 19 de abril o filme é, finalmente, completamente censurado. Romero Lago, chefe do SCDP, emite um relatório com os seguintes argumentos:

Considerando o voto da maioria absoluta dos censores federais que examinaram o filme nacional “Terra em Transe”.

Considerando o modo irreverente que é retratada a relação da Igreja com o Estado.

Considerando conter a mesma mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país.

Considerando ser a tônica do filme a prática da violência como fórmula da solução dos problemas sociais

Considerando a sequência de libertinagem e práticas lésbicas inseridas no filme.

Considerando que o mesmo infringe várias alíneas do Art. [ilegível] do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

RESOLVE

Proibir a exibição de todo território nacional, do filme de Glauber Rocha, “TERRA EM TRANSE” (SCDP, 1967).

Via de regra, os pareceres de “Terra em Transe” soam mais comprometidos em analisar o filme se comparado a “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Isso é compreensível se considerarmos que em 1967 a ditadura já funcionava a pleno vapor no Brasil e só iria aumentar até o máximo de seu autoritarismo com o AI-5 em 1968. Portanto, o aparelho repressor do Estado estava mais azeitado que alguns anos antes. Em segundo lugar, “*Terra em Transe*” é um filme mais direto em seus objetivos, impresso numa conjuntura muito dramática para a sociedade e, mais especificamente, para arte engajada brasileira.

Não seria de se estranhar que os censores desempenhassem mais energia para avaliar uma obra com essas características, talvez por isso, a recepção do filme pela censura esteja mais preocupada com o que o alto escalão do órgão censório iria pensar sobre o filme e os pareceres do que a análise em si do filme. Em se tratando



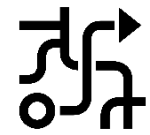
do que Jauss chama de *katharsis*, não é possível identificar isso no sentido de uma transformação das convicções do leitor da obra. Reitero, que possivelmente há um efeito de grande emoção nesses leitores, sobretudo Silvio Roncador, mas em direção contrária ao horizonte de expectativa do cineasta e afim com o que o filme demanda para um tipo de receptor com as características do referido censor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seja com “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, seja com “*Terra em Transe*” o fato é que o SCDP propõe uma recepção crítica dos filmes muito desqualificada ao mesmo tempo que possui o poder extremo de vetar a exibição, importação e circulação da obra prejudicando uma grande quantidade de pessoas envolvidas em produção cinematográfica. Pela leitura dos pareceres, fica evidente que dos sete pareceristas aqui expostos, o único que possui algum conhecimento significativo em cinema é José Vieira Madeira, por ter demonstrado tal ao escrever sobre o filme de 1964, ainda que possivelmente tenha preferido se preservar ao falar do filme de 1967 pelos motivos já apresentados.

Pode-se inferir também que os censores de algum modo sentiam-se melindrados ou temerosos em emitir um parecer sobre filmes politicamente engajados diante de um Estado autoritário de modo que aparentemente estavam mais preocupados com o que o governo poderia fazer em contrapartida do que com a fruição estética que a obra proporcionava. O resultado são apreciações estanque, robóticas ou até inexistentes enquanto o julgamento moral e político se fazia presente, nem sempre de maneira sofisticada, por vezes puramente protocolar. Isso demonstra que o Estado autoritário e arbitrário da ditadura poderia prejudicar até seus próprios entes.

Ao fim e ao cabo, o que a leitura dos pareceres do SCDP nos diz é que a censura prévia é inimiga da própria recepção da obra de arte. Nesse caso, vimos o quão pobre é a recepção censória e em grande parte isso é tributário do autoritarismo estatal, mas a questão é que ela nem deveria existir. Um artista muito perspicaz, como Glauber Rocha, poderia utilizar de um contexto de inexistência democrática para criar uma obra potente, como “*Terra em Transe*”, é inegável que regimes autoritários produzem artistas sofisticados. Porém, sem dúvidas, ainda que com toda criatividade, o artista também poderá ser alvo a qualquer momento da repressão, como também



aconteceu com Glauber Rocha. De todo modo, a experiência da ditadura e do SCDP só testemunham a favor de que jamais devem voltar à realidade brasileira.

REFERÊNCIAS

BAMBA, Mahomed. *A Recepção Cinematográfica: teoria e estudos de caso*. Salvador. EDUFBA. 2013.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 – 2004

IANNI, Octávio. *O Colapso do Populismo no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1988

JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In LIMA, Luiz Costa. (org). *A Literatura e o Leitor*. São Paulo. Paz e Terra. 1970.

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o Inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, porque não interessam à Universidade Brasileira. In: *Revista Contemporânea*. Vol. 3, n. 2, jul/dez. 2005.

RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fenix Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, vol. 3, ano 3, n. 2, p. 1-11, Abril-maio-junho 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão. O Colapso do Colapso do Populismo do Brasil. In. GOMES, Angela de Castro, FERREIRA, Jorge. *O Populismo e sua História: debate e crítica*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, no. 47, p. 13-28, 2004.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo. Paz e Terra. 2004

FONTES

Documentos oficiais do Serviço de Censura e Diversões Públicas.



BRASIL, Ministério da Justiça. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Parecer de censura de Carlos Lúcio. Brasília. 30/07/1967.

_____. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Parecer de censura de Guedes sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. 30/06/1964

_____. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Parecer de censura de Maria Ribeiro de Almeida sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. Autor desconhecido. 01/07/1964.

_____. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Parecer de censura de José Vieira Madeira sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. 01/07/1964.

BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Departamento Federal de Segurança Pública. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer de V. Veloso. 11/04/1964.

_____. Departamento Federal de Segurança Pública. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer de Silvio Roncador. 11/04/1964.

_____. Departamento Federal de Segurança Pública. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer de José Vieira Madeira. 13/04/1964.

_____. Departamento Federal de Segurança Pública. *Serviço de Censura e Diversões Públicas*. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer Jacira de Oliveira. 18/04/1967.

BRASIL, Ministério da Justiça, Departamento da Polícia Federal. *Relatório de Situação Censória*. Brasília. 04/05/1970.

Recebido em 20/09/2023

Aprovado em 17/11/2023