

“UMA VERDADEIRA AULA DE COMUNISMO”: A CHINESA (1967) DE JEAN-LUC GODARD E SUA INTERDIÇÃO NO BRASIL

LUIZ ANCONA (1)

Resumo

Este artigo analisa a censura ao filme *A chinesa* (*La chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967) no Brasil durante os primeiros meses de 1968 e as polêmicas dela decorrentes. Lida pelos censores como perigosa doutrinação comunista, a obra foi interdita, o que suscitou vasta polêmica com ampla cobertura da imprensa. A distribuidora recorreu ao ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, que liberou o filme, contrariando o chefe do Departamento de Polícia Federal, coronel Florimar Campello, em um momento no qual ambos protagonizavam uma crise interna do regime em torno da censura. Assim, o artigo contribui com informações acerca do funcionamento ideológico da censura, bem como de crises internas e pressões externas que marcaram a ditadura, em um momento-chave, meses antes da promulgação do AI-5.

Palavras-chave: Ditadura militar brasileira; Censura; Cinema; Jean-Luc Godard; Anticomunismo.

Abstract

This article analyzes the prohibition of the film *The Chinese* (*La chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967) in Brazil during the first months of 1968 and its polemic repercussions. Read by the censors as a dangerous communist propaganda, the film was banned, which caused a broad contention with wide press coverage. The distributor appealed to Justice Minister Luís Antonio da Gama e Silva, who liberated the film, contradicting the head of the Federal Police Department, Colonel Florimar Campello - at a time when both were leading a crisis within the regime around censorship. Thus, the article contributes with information about the ideological functioning of censorship, and also about internal crises and external pressures that marked the dictatorship, in a key moment, months before the promulgation of AI-5.

Keywords: Brazilian military dictatorship; Censorship; Cinema; Jean-Luc Godard; Anti-communism.

¹ Bacharel (2015) e Licenciado (2016) em História, e Mestre em História Social (2018), pelo Programa de Pós-Graduação em História Social – Universidade de São Paulo. Atualmente, é doutorando no mesmo programa e universidade e bolsista da FAPESP. <https://orcid.org/0000-0002-9933-112X>, contato: luizancona@hotmail.com

Introdução

Durante a ditadura militar (1964-1985) o Estado brasileiro desenvolveu uma política cultural ao mesmo tempo ativa e repressiva. Já no final da década de 1960, instituições como o Instituto Nacional de Cinema (que funcionou de 1966 a 1975), a Embrafilme (criada em 1969) e o Serviço Nacional de Teatro – SNT, criado em 1937 e atuante de forma bastante significativa sobretudo a partir de 1974 – buscavam políticas de incentivo e regulação da produção cultural. Contudo, foi a partir de 1974, na chamada “distensão”, que o regime mais investiu em sua política cultural ativa, passando ao financiamento de produções e inclusive dialogando com artistas de esquerda opositores da ditadura².

Tal processo não se deu sem tensões e conflitos³. Sem contar com intelectuais orgânicos de direita, a ditadura pouco se preocupou com um controle estrito dos conteúdos das obras e com a construção de uma estética e uma temática oficiais (NAPOLITANO, 2014, p. 195). É importante dizer que algumas de suas empreitadas de construção de um imaginário patriótico tiveram resultados muito aquém do esperado⁴. Nesse sentido, conforme o historiador Marcos Napolitano (2014, p. 196):

Em que pese esses esforços para construir uma política cultural positiva e proativa, o regime militar brasileiro passou para a história como um regime que cerceou e controlou a expressão artística e cultural. Se existiu uma “política cultural” que perpassou os governos militares, ela pode ser resumida numa palavra: censura.

Todavia, é importante lembrarmos que a prática censória no Brasil não foi exclusividade da ditadura militar. Conforme aponta a historiadora Miliandre Garcia (2008, p. 12), a censura brasileira é um fenômeno de longa duração, que remonta à época colonial, com o controle da Igreja e os processos inquisitoriais, passa pelo governo de D. João VI e pelo Império, com seus censórios régios, e chega à República com a criação de órgãos especializados.

No que diz respeito especificamente à censura cinematográfica, já nas primeiras décadas do século XX há casos de interdições e cortes em filmes, realizados tanto por membros da Igreja quanto da polícia. Já na década de 1920 a censura cinematográfica se institucionalizou em alguns estados brasileiros (SIMÕES, 1999, p. 21-25).

Foi em 1932 que se estabeleceu a nacionalização do serviço de censura cinematográfica, cujas disposições orientadoras seriam aperfeiçoadas em 1939, durante o Estado Novo, quando foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, que centralizou o serviço em nível federal e assumiu o monopólio da censura tanto de diversões públicas quanto da imprensa e da radiodifusão (SIMÕES, 1999, p. 26). Em dezembro de 1945, com o fim da ditadura de Getúlio Vargas, o serviço censório sofreu

transformações significativas, que seriam submetidas às leis da Constituição promulgada no ano seguinte.

A censura à imprensa e à radiodifusão foram abolidas, mas foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP, em 1972 rebatizado para DCDP, Divisão de Censura de Diversões Públicas). Música, cinema, teatro, rádio (e, mais tarde, televisão) passaram a ser submetidos à censura prévia em órgãos estaduais subordinados à polícia (GARCIA, 2008, p. 12). Dessa forma, ao longo de todo o período republicano – com exceção apenas do Estado Novo –, a censura ao cinema e às demais diversões públicas no Brasil foi uma questão tratada pela esfera policial, um caso de polícia. E, antes mesmo do regime militar, configurou-se uma cultura censória no país.

Com a ditadura militar, a principal legislação para a atuação censória continuou sendo a Constituição de 1946. E os parâmetros adotados para liberar, interditar e cortar cenas, bem como os funcionários que exerciam a função, também eram anteriores ao golpe de 1964. Dessa maneira, nos primeiros anos do regime militar os pareceres emitidos sobre os filmes pouco diferiam daqueles de períodos anteriores e apresentavam certa superficialidade, com avaliações, brevíssimas ou inexistentes. Mas, em 1966 o governo optou pela centralização do serviço censório em Brasília e iniciou um processo de modernização e racionalização burocrática da censura.

Passou-se a exigir formação universitária para o ingresso na função de censor e foram oferecidos cursos de capacitação nas dependências da PF. Assim, com o decorrer dos anos, a documentação censória torna-se mais vasta e oferece maior escopo de análise. Os pareceres ganham maior qualidade textual, se tornam mais longos e mais complexos e as razões das interdições são mais claras e detalhadas. Alguns censores chegam até a apresentar detalhes sobre as filmografias dos diretores e adotam termos próprios da crítica cinematográfica (LUCAS, 2014, p. 198-200).

Na ditadura a censura sofreu também um processo de ressignificação, de progressiva politização, em consonância com as preocupações dos governos militares. Como aponta o historiador Carlos Fico (*apud* GARCIA, 2008, p. 37), à censura legal, amparada pela Constituição de 1946, que há décadas assegurava a moralidade das diversões públicas, os governos militares somaram uma censura “revolucionária” e negada, propriamente política e que integrava os instrumentos de repressão próprios da ditadura. Ou seja, a censura política, antes de uso cotidiano e pouco sistemático, tornou-se prática corriqueira, sem que, com isso, o regime deixasse de lado as interdições por questões ético-morais. Inclusive, não foram poucas as vezes em que as censuras política e moral se embaralharam, sendo difícil discerni-las como duas esferas distintas da atuação censória (GARCIA, 2014, p. 87).

No projeto do regime, política e moral não constituíam dois polos distintos, mas se articulavam integralmente, compunham “um mesmo movimento de construção do inimigo e dos modelos positivos a serem forjados” (LUCAS, 2014, p. 207). A conduta

desviante era tida igualmente como um desvio em relação à sociedade democrática que o regime militar dizia assegurar. Na lógica anticomunista, o comunismo propagava a imoralidade, a degeneração das instituições religiosas e familiares, visando corromper a própria nação. Dessa forma, a ditadura empregou a censura como um instrumento repressivo que buscou impor um consumo cultural em consonância com os valores, políticos e morais, defendidos pelo regime. E nisso estava incluída a produção artística internacional que era distribuída no Brasil.

O objeto deste artigo é o processo censório de um filme estrangeiro: *A chinesa* (*La chinoise*), de 1967, realizado pelo franco-suíço Jean-Luc Godard. Cineasta marcado desde o início da carreira (no final dos anos 1950) pela experimentação formal e por discussões ético-morais, que se politizou gradativamente à esquerda a partir de meados dos anos 1960 (GUBERN, 1974, p. 9-13), Godard é evocado pela bibliografia especializada na censura cinematográfica brasileira como um objeto de atenção especial por parte da ditadura militar. O jornalista Inimá Simões (1999, p. 98), por exemplo, afirmou que Godard “era visto como a besta-fera pela comunidade de informações”. Mais recentemente, a historiadora Meize Lucena Lucas (2014, p. 193) apresentou argumentos semelhantes: segundo ela, Godard era um dos “cineastas que tinham suas películas mais cuidadosamente apreciadas” pela censura da ditadura militar.

Essa atenção especial conferida pela censura aos filmes de Godard de que nos fala a bibliografia fica evidente quando da análise dos processos censórios localizados nos arquivos do DCDP presentes no Arquivo Nacional em Brasília. A imagem de Godard como um imoral doutrinador comunista é presente sobretudo na documentação dos anos 1970 – quando os filmes de Godard da década anterior foram reavaliados para renovação do certificado de censura ou exibição na televisão⁵. Mas, certamente, teve suas raízes no fatídico ano de 1968, quando duas de suas películas foram interditas no Brasil: *Uma mulher casada* (1964) e *A chinesa* (1967) – sendo que, no caso desta última, houve uma vasta e polêmica repercussão, inserida em uma crise maior do regime militar, que contou com ampla divulgação na imprensa e com diversas manifestações de indignação de intelectuais. Este artigo analisa a documentação presente no processo censório do filme no arquivo do DCDP, bem como as polêmicas decorrentes da interdição, através de fontes publicadas em jornais de grande veiculação à época.

Em guarda contra o perigo vermelho

Ao longo dos anos 1960, a trajetória político-ideológica de Jean-Luc Godard passou por significativas transformações. No início da década, o cineasta era tido no debate francês como um “anarquista de direita”, pessimista e provocador. Foi apenas no final de 1965 que o realizador se inclinou ideologicamente à esquerda, aproxima-

do-se de militantes do Partido Comunista Francês (PCF). No entanto, ao final de 1966, Godard mudou novamente de posição e, atraído pelo maoísmo em ascensão na juventude francesa, passou a criticar ferozmente o PCF como “revisionista” (BAECQUE, 2010, p. 351).

Foi exatamente nesse momento que o realizador concebeu *A chinesa*, filme sobre cinco jovens que se reúnem em um apartamento burguês durante as férias de verão com o intuito de formar uma célula de atuação maoísta. Naquele momento, algumas centenas de jovens franceses organizavam o coletivo maoísta *Union de la jeunesse communiste*. O tema se tornava cada vez mais frequente na imprensa francesa, e o *Livro vermelho* de Mao Tsé-Tung se convertia em um surpreendente sucesso editorial nas livrarias de Paris. Segundo Godard, sua intenção era criar uma reportagem sobre a agitação da juventude revolucionária daquele momento (BAECQUE, 2010, p. 351-352).

Conforme Antoine de Baecque (2010, p. 354-355), o cineasta lançou às personagens um olhar que não era isento de compaixão, mas que era carregado de distanciamento e de ironia, resultando em um fatalismo com ares de ceticismo. Godard “tudo registra como um etnógrafo” (DANTAS, 2015, p. 132), deixa que seus jovens militantes falem por si e denunciem o vazio e o dogmatismo de seus próprios discursos políticos inflamados, bem como expõe a desconexão com a realidade político-social, a desunião de classes – a única personagem de origem humilde e camponesa tornou-se a copeira do grupo – e a inconsequência pueril do marxismo de veraneio dos jovens.

Após sua estreia nas salas francesas em setembro de 1967, o filme foi recebido com hostilidade por diversas publicações de esquerda. Foram os maoístas que se demonstraram mais indignados e, no jornal *L’Humanité nouvelle*, definiram *A chinesa* como uma “provocação de tipo fascista”, ideologicamente reacionária, cujo objetivo seria atacar a China e reprimir o marxismo-leninismo face à opinião pública. O filme foi duramente atacado também por trotskistas, pelos situacionistas e pela direção do PCF, além de ter gerado a indignação de um grupo de diplomatas chineses que participaram de uma projeção privada na embaixada da China em Paris (BAECQUE, 2010, p. 376-379).

A chinesa foi adquirido pela Companhia Franco-Brasileira em setembro de 1967, mês de seu lançamento comercial na França. No final daquele ano as cópias já se encontravam no Rio de Janeiro em posse da distribuidora que, em 22 de janeiro de 1968, submeteu o filme à avaliação da censura federal. Dois dias depois foram emitidos dois pareceres. O primeiro deles, de autoria da técnica de censura Jacira de Oliveira. A censora utilizou as fichas padronizadas do SCDP⁶, mas não preencheu todos os itens. Ao descrever o “entrecho” sintetizou seu posicionamento em relação ao filme:

A vida de jovens estudantes universitários de Nanterre, integrantes de uma célula comunista, é retratada de forma crua. O relato do seu dia-a-dia, suas dúvidas entre a linha moscovita e a linha chinesa, são revelados ao espectador de modo a impressioná-lo. O problema do Vietnã que parece obcecá-lo, novamente nos é apresentado. As divergências filosóficas e de ação torpedeiam o espectador menos avisado. Uma verdadeira aula de comunismo nos dá Godard com esta obra. Cinema dos mais perfeitos, porém sua causa é nos totalmente prejudicial. Inconveniente sobre todos os aspectos a exibição deste filme em nosso país, pois, quando mais não seja, ficará na mente do público as mensagens visuais, as frases lançadas a esmo, todas formas de propaganda do regime comunista, que conforme é sobejamente conhecido prega a IGUALDADE SOCIAL, mas em seus governos o que se vê é exatamente o contrário, típico “FAZE O QUE EU DIGO, MAS NÃO FAZE O QUE EU FAÇO” (PARECER..., 1968a).

Logo de cara, na tentativa de apresentar uma sinopse, a censora alega que o filme visa impressionar o espectador. *A chinesa*, para Jacira de Oliveira, era uma “verdadeira aula de comunismo” para um possível “espectador menos avisado” (PARECER..., 1968a). Nessa leitura, o teor da obra era inegavelmente propagandístico e, por isso, prejudicial ao público brasileiro. A censora traçou também uma crítica inflamada, com termos escritos em caixa alta, aos regimes comunistas. Ao final do parecer, ela ainda apresentou uma brevíssima “apreciação técnica” do filme: “a montagem é de primeira, a técnica de Godard é, indiscutivelmente, das mais perfeitas. Mixagem e som dentro da classe do mestre do cinema novo francês” (PARECER..., 1968a). Nota-se que no parecer coexistem duas imagens do cineasta: ao mesmo tempo um grande mestre da técnica cinematográfica e um subversivo doutrinador comunista. Dessa forma, a suposta simpatia nutrida pela qualidade artística do filme não isentou a censora de optar pela interdição completa. Afinal, os censores não eram encarregados de realizar crítica artística (mesmo que, volta e meia, seus pareceres tentem passar essa impressão), mas sim de preservar o país de mensagens tidas como inconvenientes.

O segundo parecer foi emitido por José Madeira, que não utilizou a ficha do SCDP. O censor elaborou um texto de duas páginas, iniciado com uma descrição formal da obra – na qual, mais uma vez, fica evidente a pretensão de crítica cinematográfica. Segundo Madeira, a linguagem do filme mesclava elementos do “cinéma vérité”, do surrealismo, da “pintura moderna pop” e ainda “pinceladas barrocas” (PARECER..., 1968b).

O censor afirmou também que a película era “dividida em movimentos como se fosse uma composição de música clássica”. Ao abordar o “conteúdo”, Madeira afirmou que *A chinesa* discutia e interpretava a filosofia de Marx e os ensinamentos de Mao Tsé-Tung por meio de diálogos críticos. Para o censor, no filme temas como a educação francesa, o continente africano e a Guerra do Vietnã eram “abordados den-

tro de uma perspectiva comunista chinesa” (PARECER..., 1968b). Ou seja, na ótica de Madeira o filme optava abertamente por um discurso maoísta. O censor comentou ainda o método de colagem empregado por Godard, no qual eram justapostas imagens de “figuras internacionais do comunismo”, como “Lenin, Marx, Stalin, Trotsky, Engels, a Guarda Vermelha de Smolny e a Guarda Vermelha de Mao, a revolução bolchevique, Ernesto Che Guevara, o líder negro norte-americano Carmichael, etc., etc.” (PARECER..., 1968b).

Ao final do parecer, José Madeira, diferentemente de Jacira de Oliveira, não apresentou uma decisão clara a respeito da obra. O censor reconhecia que o filme era “inconveniente para ser exibido livremente, em qualquer cinema do país”, mas chegou a sugerir que talvez fosse o caso de liberá-lo para cinemas de arte, com impropriedade para menores de dezoito anos, dado “o conteúdo artístico da obra em si, que não se pode negar” (PARECER..., 1968b). Assim, Madeira encerrou seu texto propondo que o filme fosse julgado por instâncias superiores, mais aptas a avaliarem as possíveis implicações para a Segurança Nacional:

julgo conveniente sugerir à chefia que o filme venha a ser examinado, também, por oficiais do Exército, que, mais familiarizados com a Doutrina de Segurança Nacional, poderiam opinar se a película não fere os objetivos nacionais permanentes, ou se é inoportuna a sua exibição (PARECER..., 1968b).

O parecer de Madeira não compartilha do anticomunismo explícito de Jacira de Oliveira. Ao se deparar com um filme de claro teor político e com menções a tantas figuras internacionais do comunismo, o censor, ciente da delicadeza da questão, preferiu se isentar e sugerir que o caso fosse encaminhado a oficiais do Exército, pois estes estariam mais aptos a avaliar os possíveis riscos à Doutrina de Segurança Nacional. A questão, no entanto, não foi levada a tais instâncias. No dia 6 de fevereiro, Manoel de Souza Leão Neto, chefe do SCDP, enviou uma carta ao coronel Florimar Campello, chefe do Departamento de Polícia Federal (DPF), na qual decretava a decisão do órgão censório de vetar *A chinesa*.

Em seu texto, Souza sintetizou as interpretações contidas nos dois pareceres anteriores. Ao tomar contato com as avaliações de Oliveira e Madeira, ele não teve dúvidas: o filme propunha “uma sequência de debates no sentido da doutrinação política”, logo, “prejudiciais à causa da democracia” (CARTA..., 1968a). Souza não deixou de reportar ao chefe da PF a “impressionante” qualidade técnica da obra, que tinha “sonoridade, iluminação, roteiro e movimentação de câmera perfeitos”; mas concluiu ressaltando a “doutrinação contrária aos interesses da Segurança Nacional”, por meio da qual ele justificou sua decisão pela interdição (CARTA..., 1968a).

Tradicionalmente, desde a criação do SCDP, a instituição se apresentava publi-

camente como “guardiã dos valores ético-morais da sociedade” (GARCIA, 2008, p. 36), preocupada estritamente com a manutenção do decoro e dos bons costumes. Durante a ditadura militar, a censura política, embora cada vez mais praticada, foi um “assunto delicado” para os censores. Foi recorrente que técnicos ou dirigentes do órgão negassem à imprensa a politização da atividade censória, uma vez que esta não possuía o mesmo amparo legal da censura estritamente moral. Um exemplo contundente, apresentado por Miliandre Garcia (2008, p. 36), vem do próprio José Madeira que em 1979 assumiu a função de chefe da DCDP. Ao tomar posse do cargo, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Madeira se recusou a discutir o assunto da censura política e insistiu que a censura se limitava à moral e aos bons costumes. Nesse sentido, é emblemático verificar que, onze anos antes, quando ainda ocupava a função de técnico de censura, Madeira tenha se eximido de dar o parecer a um filme claramente político.

No entanto, a outra técnica, Jacira de Oliveira, e o chefe à época, Manoel de Souza, não seguiram o mesmo caminho da isenção. Para eles, era claro e indiscutível que *A chinesa* deveria ser proibido mesmo que por razões explícita e exclusivamente políticas. Dessa forma, tal documentação nos fornece um claro exemplo do processo de ressignificação pelo qual a censura de diversões públicas passou no contexto do regime militar. Como vimos, no ano anterior *A chinesa* fora alvo de hostilidade de diversos setores da esquerda francesa por ser considerado anticomunista, reacionário e até mesmo fascista. Mas, aos olhos dos censores brasileiros, ao apresentar tantas discussões filosóficas e políticas sobre o marxismo e tantas imagens de líderes e intelectuais comunistas, o filme só poderia representar uma clara ameaça ao regime então vigente no país. Regime este que, cabe lembrar, como nos ensina Roberto Schwarz (2008, p. 71), chegou ao poder “a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo”.

Conforme o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2002, p. 231), o anticomunismo foi “a fagulha principal a detonar o golpe militar”. Este foi apresentado por seus participantes e apoiadores como uma reação ao comunismo – supostamente ensejado por João Goulart devido à política de aproximação com o Partido Comunista do Brasil (PCB) – e, conseqüentemente, uma vitória do “mundo livre” (PATTO, 2002, p. 271-272). Ademais, desde a década de 1930 as Forças Armadas tiveram o anticomunismo como uma de suas principais referências político-ideológicas, uma verdadeira cultura política a nortear sua forma de atuação na sociedade brasileira (TEIXEIRA, 2014). Nesse sentido, ao longo da ditadura militar, o pensamento que direcionou as ações do Estado foi a Doutrina de Segurança Nacional, que pressupunha um país em “guerra interna”, contra um inimigo bastante definido: o comunismo (LUCAS, 2014, p. 207).

O parecer final de Souza vincula-se explicitamente a tal doutrina, assim como justifica a proibição de *A chinesa* em nome da “causa da democracia”. Soa contradi-

tório, até mesmo grotesco, um censor recorrer à noção de democracia para justificar a censura de uma obra de arte. Porém, na lógica dos militares no poder, a verdadeira ameaça à democracia era o comunismo, logo, qualquer medida tomada a fim de contê-lo era essencialmente democrática – mesmo que isso incluísse a implementação de um Estado de exceção e de um aparato repressivo, no qual estava incluída a própria censura.

O ministro, o coronel e os artistas: conflitos internos e pressões externas no regime militar

Tão logo foi decretada, a interdição do filme de Godard passou a ser reportada pela imprensa. Já no dia 10 de fevereiro, o *Jornal do Brasil* noticiava a proibição (LANÇE-LIVRE, 1968); e, no dia 13, o diretor da Companhia Franco-Brasileira declarava sua indignação em entrevista ao mesmo jornal. Segundo ele, a proibição era “incorreta” e “absurda”, uma vez que *A chinesa* empreendia uma crítica paródica à chamada “esquerda festiva” e havia recebido duras críticas do jornal francês *L’Humanité*, órgão de imprensa do PCF. O diretor afirmava ainda que, caso não obtivesse a revogação da proibição por meio da pressão na imprensa, levaria a censura federal à Justiça (GODARD, 1968).

Desde o final de 1967, a censura era uma questão particularmente tensa na imprensa e na sociedade brasileiras. Diversos artistas e intelectuais, sobretudo ligados ao teatro, se organizavam, protestavam e recorriam ao ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva buscando reverter decisões arbitrárias dos censores⁷. Do outro lado da disputa, representantes militares se mostravam intransigentes ao diálogo e defendiam uma rigidez ainda maior do serviço censório. Um deles era justamente o diretor do DPF, o coronel Florimar Campello. Os embates se acirraram no início de fevereiro de 1968, quando o coronel suspendeu a temporada da peça *Um bonde chamado desejo* (Tennessee Williams, 1947) em Brasília (GARCIA, 2008, p. 60-61).

A partir daquele momento, os protestos e críticas na imprensa se intensificaram. Por todo o Brasil, artistas se reuniam, escreviam manifestos e abaixo-assinados, organizavam passeatas, e pediam a demissão de Campello (ARTISTAS, 1968). Foi nesse cenário de tensão que foi decretada a interdição de *A chinesa*. A proibição ao filme de Godard surgiu então como um argumento a se somar aos ataques desferidos na imprensa contra a censura (A CHINESA, 1968). Em um texto de 17 de fevereiro, Ruy Castro (1968) criticava duramente as autoridades censórias, referindo-se, sobretudo às recentes proibições de *Um bonde chamado desejo* e *A chinesa*. No entanto, o aparato repressor não cedeu face aos protestos. No dia 19 daquele mês o coronel Campello baixou uma portaria na qual reforçava a interdição. Segundo ele, a obra retratava “atos visando à subversão da ordem, bem como debates no sentido de doutrinação

política, o que a faz passível de interpretações distorcidas, tornando-se contrária aos interesses nacionais” (PORTARIA..., 1968).

A distribuidora, que já havia ameaçado levar o serviço de censura à Justiça, decidiu recorrer diretamente ao ministro Gama e Silva e, no dia 6 de março, enviou-lhe uma carta. Juntamente, foram enviados seis textos publicados sobre o filme em diferentes jornais. Um deles, inclusive, publicado no jornal francês de direita *Le Monde* no ano anterior. Na longa carta, de quatro páginas, a Companhia desmontava a argumentação do diretor do DPF por meio de uma análise do filme, amparada nos textos anexados.

A argumentação iniciava alegando que na França, palco das ações retratadas no filme, *A chinesa* fora um “enorme sucesso”, exibido “sem quaisquer restrições de autoridades governamentais” e objeto de críticas favoráveis “DOS PRINCIPAIS ÓRGÃOS DA IMPRENSA, INCLUSIVE DOS JORNAIS ANTI-ESQUERDISTAS”⁸ (CARTA..., 1968b) – como era o caso do *Monde*. A carta prossegue, enfatizando o caráter satírico da obra, o que não permitiria enquadrá-la como uma “propaganda comunista”. Pelo contrário, insistia a distribuidora, o filme denunciava a “quebra de unidade” entre os comunistas russos e chineses e, por isso, “desgostou os comunistas, do Brasil e do mundo” (CARTA..., 1968b).

Nesse momento, são citadas quatro matérias de jornais que ressaltam a reação negativa por parte da esquerda francesa. Em uma delas, publicada no *Jornal do Brasil* de 1º de março, os críticos e cineastas Maurício Gomes Leite e David Neves ridicularizavam os censores por não terem compreendido o filme (CINEASTAS, 1968).

Ou seja, em sua carta ao ministro, a distribuidora buscava evidenciar o “equivoco interpretativo” do coronel, pedindo a revogação da interdição. Outro argumento empregado no recurso foi a alegação de que a proibição, ao invés de garantir a Segurança Nacional, na verdade poderia ser um pretexto para críticas por parte da “imprensa mundial ávida por denegrir nossas instituições” (CARTA..., 1968b).

Buscando convencer o ministro, a Companhia apelava para a imagem do governo brasileiro no exterior, algo que consistia em uma grande preocupação do regime militar, empenhado em projetar internacionalmente a imagem de um Brasil que vivia em estado de normalidade democrática. Dois dias depois, 8 de março, Gama e Silva anunciou ao *Jornal do Brasil* estar em posse de cópias de *A chinesa* a fim de avaliar a interdição (GAMA, 1968). Mas foi apenas no dia 21 daquele mês que o ministro emitiu seu parecer no qual, finalmente, liberou a obra. Nesse intervalo de tempo, a interdição continuou alvo de críticas dos jornais (PANORAMA, 1968) e de críticos, como José Lino Grünwald (1968) e Mário Pedrosa⁹ (1968).

Em seu texto, Gama e Silva seguiu o caminho indicado pela Companhia Franco-Brasileira no pedido de recurso, chegando mesmo a citar trechos das reportagens enviadas pela distribuidora. O ministro afirmou que assistira à película e concluíra que

as razões evocadas por Campello eram inválidas. Afinal, dizia ele, *A chinesa* era uma “obra satírica e destituída de mensagem positiva a favor do marxismo-leninismo”, que denunciava a “divergência irremediável” do mundo comunista, bem como a “inutilidade dos debates dos temas político-ideológicos por jovens utópicos”. Na leitura do ministro, o filme ironizava “o comportamento de uma juventude pouco experiente, de tendências esquerdizantes, sem bases seguras, que muito se aproxima do que entre nós se convencionou chamar de esquerda festiva” (PROCESSO..., 1968).

Gama e Silva concluiu com a afirmação de que *A chinesa* não representava “qualquer risco à Segurança Nacional e à formação política de nossa mocidade”, e liberou o filme para todo o território nacional com a classificação etária máxima de 18 anos (PROCESSO..., 1968). No dia seguinte, seu gabinete enviou carta ao DPF em que anunciou a decisão final do ministro (CARTA..., 1968c). Juntamente, foi enviada uma nota manuscrita (Figura 1) na qual se exigia que o certificado de liberação do filme fosse expedido com a seguinte “ressalva” (termo sublinhado no documento): “Liberado por decisão do Exmo. Sr. Ministro da Justiça” (Figura 2).

As divergências entre Gama e Silva e Campello não se limitaram apenas a esse caso. Nos primeiros meses de 1968 o governo brasileiro vivia uma verdadeira crise em torno da questão da censura, protagonizada justamente pelo ministro da Justiça e pelo diretor-geral do DPF. De um lado, Gama e Silva – largamente pressionado pela intelectualidade, sobretudo pela classe teatral – prometia revisar a legislação censória e acabar com a centralização federal; do outro,

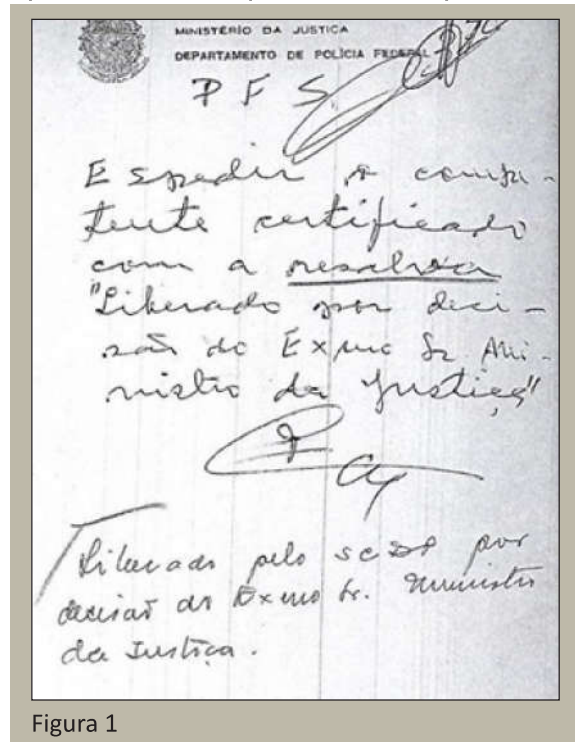


Figura 1

Campello defendia o recrudescimento da ação policial e se mostrava irreduzível em relação às reivindicações dos artistas (GARCIA, 2008, p. 64).

Nesse sentido, não foi por acaso que a Companhia Franco-Brasileira recorreu diretamente ao ministro. Naquele momento, a intelectualidade nutria certa simpatia, até mesmo certa admiração, por Gama e Silva, que se mostrava aberto ao diálogo com os artistas,



Figura 2

chegando a encaminhar, no final de fevereiro, um anteprojeto de descentralização do serviço censório ao marechal Costa e Silva – que o recusou. Em alguns momentos, os jornais veicularam uma imagem do ministro como um “apóstolo da humanização”, personalidade “esclarecida” e de “postura civilista”, em oposição à truculência e ignorância do coronel Campello (GARCIA, 2008, p. 66).

No entanto, a análise histórica não pode cair na armadilha de corroborar tal imagem de “bom moço”, arauto das liberdades democráticas, de Gama e Silva. Sua postura de diálogo com artistas e intelectuais era, na verdade, uma estratégia para lidar com as pressões da sociedade civil, sobretudo da classe teatral, em polvorosa naquele momento. Da mesma maneira que a liberação de *A chinesa* se deveu às pressões da imprensa e da distribuidora – preocupada com o prejuízo financeiro acarretado pelo veto¹⁰. O ministro estava preocupado em assegurar determinada imagem do regime – especialmente no exterior – e, nesse sentido, a ridicularização que a imprensa fazia da falta de compreensão do filme por parte dos censores era um elemento que deveria ser contornado.

As fontes de imprensa aqui referidas nos oferecem um exemplo dos diálogos (bastante assimétricos) que setores da sociedade civil buscavam estabelecer com o regime autoritário. Bem como, são indicativas da indignação que a censura suscitava em artistas e intelectuais, que se recusavam a aceitar que obras de arte de alto renome artístico – consumidas não pelas massas, mas pela intelectualidade – fossem vetadas por censores desprovidos de senso estético. Tal questão era particularmente forte no caso do cinema, pois remontava a tentativas de interdição ocorridas já nos anos 1950, como os casos dos filmes *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Os amantes* (*Les amants*, Louis Malle, 1958), os quais suscitaram grandes ondas de indignação¹¹.

Naquele momento, a interdição de *A chinesa* representou um importante capítulo na crise interna vivida pela ditadura militar em torno da censura. E sua posterior liberação representou uma vitória das pressões da sociedade civil face ao recrudescimento do serviço censório. Porém, mesmo após liberado, o filme continuou gerando polêmicas. Sua pré-estreia no Rio de Janeiro, inicialmente marcada para o dia 2 de abril, foi cancelada por imposição de “autoridades militares”, que “aconselharam a não exibição do filme ‘até que se acalmem os ânimos’”, conforme noticiado pelo *Jornal do Brasil* (CRISE, 1968)¹². Naquela altura, o Rio de Janeiro vivia o ápice da crise estudantil desencadeada pelo assassinato do estudante Edson Luís, ocorrido apenas cinco dias antes, em 28 de março. A cidade encontrava-se em clima de agitação, com passeatas e manifestações tomando diariamente as ruas. Dessa forma, o Estado autoritário não poderia abrandar seu aparato repressor justamente naquele momento conturbado, ainda mais tratando-se de um filme que já levantara tanta polêmica e resistência por parte da sociedade civil.

No final daquele mês, mais uma aparente vitória das reivindicações da classe artística: Campello foi exonerado de seu cargo (CEL CAMPELLO, 1968). No entanto, os acontecimentos que se sucederam ainda em 1968 não permitiram que a sensação de vitória persistisse por muito tempo. Em novembro, a Presidência da República aprovou o novo projeto de lei de reformulação da censura redigido por Gama e Silva, cujo teor era bastante distinto daquele proposto em fevereiro, quando o ministro ainda ensaiava uma aproximação com artistas e intelectuais. A centralização do serviço censório se manteve e se intensificou, e a regulamentação da censura de peças teatrais e filmes se tornou ainda mais rigorosa. Nessa direção, no dia 13 de dezembro foi promulgado o Ato Institucional número 5, que, também redigido por Gama e Silva, deu início a um período de violência e repressão à cultura ainda maiores.

Conclusão

Em agosto de 1968, mais uma obra de Godard foi interditada pelo SCDP: *Uma mulher casada* (*La femme mariée*, 1964), filme sobre uma esposa adúltera e que já enfrentara problemas com a censura na França¹³. Para a burocracia censória, o filme atentava contra “a moral brasileira” ao retratar um comportamento feminino muito distante daquele esperado pelos setores mais conservadores da sociedade. A distribuidora, *Columbia Pictures of Brazil*, chegou a recorrer a Gama e Silva, mas, dessa vez, sem sucesso¹⁴. Passados cinco meses das polêmicas envolvendo *A chinesa*, o ministro não interveio a favor da distribuidora. Não se dispôs a confrontar a burocracia da PF e passar por cima da legislação censória. O momento não era mais o da forte crise de fevereiro-março, e a negociação do ministro estava agora muito mais próxima do governo federal, o que culminaria, no final do ano, no novo projeto de lei de regulamentação da censura e no AI-5. Ademais, com *Uma mulher casada* a censura executava aquilo que era sua explícita e legalmente amparada razão de ser, o controle da moralidade das diversões públicas.

O filme foi liberado apenas em março de 1970, reavaliado por um dos censores que o havia vetado anteriormente. Curiosamente, o censor emitiu um parecer totalmente distinto do anterior. Segundo ele, tal mudança se devia às novas regras do aparato censório, agora mais “liberais” em decorrência da pressão popular (PARECER..., 1970).

Assim, a interdição de *Uma mulher casada* não faria mais sentido e, por isso, o censor optou pela liberação, apenas com um corte em uma legenda, julgada “grosseira”, na qual a protagonista fazia alusão a sexo anal (“e atrás, também é amor?”). As normas que regiam o órgão censório podiam até ter abrandado, mas a população brasileira ainda deveria ser privada do contato com certos comportamentos tido como desviantes. Ademais, é necessário problematizar a afirmação do censor de que

a censura estaria mais branda devido a demandas da sociedade civil. Se após a reformulação iniciada no final de 1968 a censura tornou-se mais permissiva em relação a determinadas questões morais, foi apenas porque a preocupação central passou a ser com a censura política, dentro da lógica da Doutrina de Segurança Nacional, intensificada após o AI-5.

A partir do AI-5 a ditadura entrou em seus “anos de chumbo”, e, preocupada com os grupos de oposição armada que atuaram até 1974, intensificou a paranoia anticomunista de seu aparato repressivo. Exemplos desse processo é a reavaliação do filme de Godard *O desprezo* (*Le mépris*, 1963) para exibição na televisão no final de 1973. Em 1969 o filme fora liberado para os cinemas com longos cortes, sobretudo nas sequências iniciais, devido à nudez da protagonista interpretada por Brigitte Bardot. Porém, quando reavaliado, duas censoras o julgaram impróprio para a TV por se tratar de um filme de Godard, “o maior expoente do cinema político de mensagem subliminar de teor subversivo” (PARECER..., 1973a), realizador em cujos filmes “as mensagens subliminares são uma constante” (PARECER..., 1973b).

Aqui, é possível evidenciar a imagem fortemente consolidada a respeito do realizador. Meses depois, a distribuidora encaminhou pedido de reconsideração, alegando ter realizado uma série de cortes e eliminado qualquer referência ao nome do diretor (CARTA..., 1974). Omitir que uma obra era de autoria de Godard era, naquele momento, uma estratégia visando a liberação. Até mesmo o nome do cineasta era considerado uma influência negativa para o público brasileiro.

No entanto, o censor que reexaminou a obra em julho de 1974 foi ainda mais radical que as pareceristas anteriores, a despeito dos cortes. Para ele, *O desprezo* buscava incitar o espectador à subversão da ordem estabelecida. Ele ainda listou nada menos do que dez falas proferidas pelas personagens, nas quais haveria “mensagens de desagregação, de combate à religião, ou sentimento religioso, e à sociedade capitalista, chamada de sociedade de consumo” (PARECER..., 1974). Dessa forma, manteve a proibição: “achamos que um filme com todo esse arsenal não deve ser liberado para televisão, pois não há como se proteger os menores em formação das toxinas injetadas a pequenas doses” (PARECER..., 1974). O filme foi enfim liberado para a TV apenas em 1979, ou seja, após a suspensão do AI-5.

Fica evidente como, na década de 1970, o rigor da avaliação censória e a paranoia anticomunista se intensificaram. Se em 1969 *O desprezo*, filme anterior ao engajamento marxista de Godard, incomodara apenas por atentado ao pudor, em 1973-4 ele foi lido como doutrinação comunista. Por fim, a trajetória de *O desprezo* no órgão censório nos revela outra característica fundamental da política cultural da ditadura. Fica evidente que a liberação de um filme para a televisão seguia critérios muito mais rígidos que no caso do cinema. Pois, mais importante do que determinar o que poderia ser visto, era determinar quem poderia ver. O regime estava preocupado sobretu-

do com a despolitização da classe trabalhadora, e não com os meios intelectualizados. Assim, os filmes poderiam ser liberados, até mesmo sem cortes, para os cinemas – especialmente “cinemas de arte”, festivais e cineclubes –, mas não para a televisão – desde meados dos anos 1960 a “diversão pública” de maior alcance popular.

A trajetória do cinema godardiano na censura da ditadura militar brasileira é bastante prolífica para a compreensão de aspectos do funcionamento ideológico do aparato de repressão cultural do regime. A interdição de *A chinesa* no fatídico ano de 1968 certamente foi um momento fundamental no processo de consolidação da imagem de Godard como um imoral doutrinador comunista, recorrente na documentação censória dos anos 1970. Ademais, o caso é exemplar de uma censura explicitamente política, anticomunista, empreendida poucos meses antes do AI-5. As reações de indignação na imprensa e todas as polêmicas suscitadas, até a liberação final pelo ministro da Justiça, nos dão informações acerca das resistências e acomodações empreendidas pela sociedade civil em relação à ditadura naquele momento, bem como de tensões internas vividas pelo regime.

Notas

² No caso do cinema, realizadores do Cinema Novo tiveram seus filmes distribuídos e/ou financiados pela Embrafilme desde 1973, e chegaram até a ocupar cargos burocráticos na empresa. Nesse processo, foi bastante significativa a nomeação de Gustavo Dahl, crítico ferrenho do mercado cinematográfico no início dos anos 1960, como superintendente comercial da instituição em 1974. Já no caso do teatro, durante a gestão do empresário Orlando Miranda (1974-1979), o SNT viveu uma prolífica confluência entre empresariado liberal e dramaturgos comunistas que, sob mecenato do Estado, produziu obras ao mesmo tempo críticas e voltadas ao mercado. Sobre as complexidades decorrentes desses diálogos na Embrafilme e no SNT, ver, respectivamente MALAFAIA, 2007; GARCIA, 2013.

³ Um caso emblemático no cinema foi o fato do primeiro filme distribuído pela Embrafilme ter sido *São Bernardo* (1973), do realizador filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) Leon Hirszman, baseado no romance do também comunista Graciliano Ramos. Apesar da participação estatal, o filme teve problemas com a censura, ficando meses retido, o que causou sérios danos financeiros ao cineasta e à sua produtora (NAPOLITANO, 2017, p. 226). No caso do teatro, a peça *Patética*, de 1975, alegoria do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, foi premiada pelo SNT, porém vetada pela censura, que impediu a premiação e a montagem, retomada apenas em 1979. Ver GARCIA, 2013.

⁴ Um exemplo bastante significativo de tentativa frustrada de dirigismo estatal foi o projeto de incentivo à produção de filmes históricos. Desde 1971 o regime exortava cineastas à realização de filmes de caráter cívico e ufanista e a partir de 1975 entrou na produção através da Embrafilme. Em 1977 a empresa lançou um programa especial de fomento à pesquisa de temas para filmes históricos. No entanto, como aponta o crítico Jean-Claude Bernardet (1982, p. 57-68), o único filme histórico de grande repercussão cívica do período, *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), não resultou dos esforços estatais, assim como *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1975), grande sucesso de bilheteria, pouco deveu ao projeto governamental. Já o filme ao qual o Estado mais se dedicou, *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), era inaproveitável por ele.

⁵ Os filmes eram reavaliados a cada cinco anos, para que os certificados de liberação fossem renovados. E os filmes já liberados para os cinemas precisavam ser reavaliados caso alguma emissora de televisão desejasse exibi-los.

⁶ Após a reorganização da censura em 1966, os censores preenchiam fichas nas quais deveriam apresentar “entrecho”, “crítica artística”, “apreciação técnica” e “apreciação moral” dos filmes.

⁷ Um episódio central, ocorrido no final de 1967, e que suscitou diversas manifestações de indignação da imprensa e de artistas teatrais foi a proibição da peça *Navalha na carne* de Plínio Marcos. Os impasses gerados pela interdição tiveram de ser resolvidos pelo ministro Gama e Silva (GARCIA, 2008, p. 56).

⁸ Os trechos constam em caixa alta no documento original e optamos por transcrevê-los desta maneira a fim de transmitir o tom enfático da argumentação.

⁹ O texto de Pedrosa é posterior à liberação do filme por Gama e Silva, mas anterior à emissão dos certificados de liberação, que ocorreu apenas no dia seguinte, 25 de março.

¹⁰ Além da interdição, o chefe do SCDP, Manuel de Souza, solicitou que a Companhia Franco-Brasileira enviasse ao órgão as cópias existentes do filme. No recurso encaminhado a Gama e Silva, a distribuidora enfatizava tal solicitação, alegando que ela constituía um ato de “confisco de propriedade e de legalidade discutível”. Em seu parecer final de liberação, o ministro da Justiça iniciava afirmando que a solicitação carecia de respaldo legal.

¹¹ O filme *Rio, 40 graus* foi interditado em setembro de 1955 pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (órgão que antecedeu o DPF), contrariando a decisão do SCDP, que liberara o filme no mês anterior. Segundo o coronel, o filme enaltecia a conduta delinquente de suas personagens e ressaltava apenas aspectos negativos da sociedade brasileira, o que serviria aos interesses do extinto PCB. Ademais, Cortes também afirmou que o filme era falso, uma vez que no Rio de Janeiro não fazia 40 graus – frase pela qual ele eternizou-se no anedotário nacional. A proibição suscitou uma vasta campanha na imprensa carioca e diversas manifestações de intelectuais no Rio e em São Paulo, além de uma ação promovida por deputados federais pela liberação, obtida apenas em dezembro daquele ano. Já *Os amantes* gerou polêmicas devido às insinuações de erotismo presentes na trama. Em 1959, foi liberado restrito às capitais Rio e São Paulo. Na então capital federal o filme foi alvo de interdição por uma ação na Justiça proposta por uma entidade privada, posteriormente reforçada pela Procuradoria da República. Quando enfim liberada por decisão judicial e exibida em São Paulo, a obra gerou indignação da Confederação de Famílias Cristãs que iniciou uma enorme campanha, na imprensa e na Justiça, visando sua interdição. Do outro lado da disputa, dezenas de intelectuais paulistas assinaram um manifesto contra as tentativas de proibição. O documento contou com a assinatura de nomes como Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Hollanda, Paulo Emílio Sales Gomes, Lygia Fagundes Telles, Décio de Almeida Prado e B. J. Duarte. Ver SIMOES, 1999, p. 46-57.

¹² *A chinesa* estreou no Rio de Janeiro, finalmente, na semana do dia 22 de abril e, em São Paulo, apenas no final de maio (informações obtidas através de consulta aos arquivos do *Jornal do Brasil* e do *Estado de S. Paulo*).

¹³ O filme foi exibido em agosto de 1964 no Festival de Veneza sob o título *La femme mariée – A mulher casada*. No entanto, quando examinado pela comissão de controle francesa no final de setembro, sofreu interdição total. O presidente da comissão, em carta ao ministro da Inteligência, acusava o filme de apresentar um ultraje à moral; além de condenar o título da obra, que sugeriria, por generalização, que toda mulher casada apresentava o mesmo comportamento adúltero e obsceno da protagonista. A proibição gerou vasta reper-

cussão na imprensa francesa, que se engajou em defesa de Godard. O cineasta foi pessoalmente negociar com o ministro da Inteligência, que propôs que o filme mudasse de título e tivesse cerca de três minutos de cenas cortadas. Após uma série de mudanças, como a remoção de diversas cenas e a troca do título, o filme foi liberado, com classificação etária de 18 anos, no final de novembro. (BAECQUE, 2010, p. 266-269).

¹⁴ O pedido de recurso não se encontra dentre a documentação na pasta do filme no arquivo do DCDP em Brasília. Tomamos conhecimento do documento a partir de uma carta, enviada por Aloysio Muhlethaler, então chefe do SCDP, ao gabinete do diretor do DPF. Ele se referiu a um despacho no qual a distribuidora pedia reconsideração da interdição ao ministro da Justiça. Em seguida, comentou a ilegalidade da medida, uma vez que, segundo a legislação que regia a censura, os pedidos de recurso deveriam ser encaminhados à diretoria do DPF, e não ao ministério da Justiça (CARTA..., 1968d).

Referências bibliográficas

A CHINESA, uma história proibida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B, p. 8, 14 fev. 1968.

ARTISTAS paulistas pedem a demissão do Coronel Campello. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 15 fev. 1968.

BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

CARTA do chefe do SCDP, Manoel Felipe de Souza Leão Neto, ao diretor geral do DPF, coronel Florimar Campello. Brasília, 6 fev. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137 [1968a].

CARTA da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira ao ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva. Rio de Janeiro, 6 mar. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137 [1968b].

CARTA do subchefe do gabinete do Ministro da Justiça, Biasino Granato, ao coronel Edyr Peixoto, chefe do gabinete do DPF. Brasília, 22 mar. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137 [1968c].

CARTA do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao gabinete do diretor-geral do DPF. Brasília, 18 set. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343 [1968d].

CASTRO, Ruy. Um bonde chamado censura. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2º cad. p. 3, 17 fev. 1968.

CEL. CAMPELO é exonerado por Costa e Silva da chefia da Polícia Federal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 18, 25 abr. 1968.

CINEASTAS acham que não se entendeu “A chinesa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 16, 1 mar. 1968.

CRISE adia exibição de “A Chinesa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 3 abr. 1968.

DANTAS, Vinícius. *La chinoise (A chinesa)*. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 132-133.

GAMA e Silva dá liberdade total de ação ao Grupo de Trabalho sobre Censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 8 mar. 1968.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. *Dimensões*, Vitória, v. 32, p. 79-110, 2014.

_____. Políticas culturais no regime militar: a gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da hegemonia cultural de esquerda (1974-1979). In: NAPOLITANO, Marcos et al. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p.131-151.

_____. Patética: o prêmio e as censuras (anos 1970). *Baleia na rede*, Marília, v. 9, p.135-157, 2012.

_____. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GODARD pode levar Censura à Justiça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 13 fev. 1968.

GRÜNEWALD, José Lino. Godard contra os bonzos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4º cad., p. 3, 10 mar. 1968.

GUBERN, Román. *Godard polémico*. 2ª ed. ampliada. Barcelona: Tusquets Editor, 1974.

LANCE-LIVRE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 10 fev. 1968.

LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014.

MALAFAIA, Wolney. O Cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 327-349.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917- 1964)*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964- 1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/História Social-USP, 2017.

_____. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

PANORAMA do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B, p. 5, 21 mar. 1968.

PARECER da TC Jacira de Oliveira. Brasília, 24 jan. 1968. In: *Processo de censura do filme A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137 [1968a].

PARECER do TC José Vieira Madeira. Brasília, 24 jan. 1968. In: *Processo de censura do filme A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137 [1968b].

PARECER do TC Constâncio Montebello. Brasília, 7 abr. 1970. In: Processo de censura do filme Uma mulher casada, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

PARECER da TC Valmira de Oliveira. Brasília, 20 dez. 1973. In: Processo de censura do filme O desprezo, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355 [1973a].

PARECER da TC Maria Bezerra. Brasília, 3 jan. 1974. In: Processo de censura do filme O desprezo, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355.

PEDROSA, Mário. Censores, tirem as suas patas de cima do teatro e do cinema. Correio da manhã, Rio de Janeiro, 4º cad., p. 2, 24 mar. 1968.

PORTARIA nº 182-68, do diretor-geral do DPF, Florimar Campello. Brasília, 19 fev. 1968. In: Processo de censura do filme A chinesa, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

PROCESSO MJ-06054/68. Brasília, 21 mar. 1968. In: Processo de censura do filme A chinesa, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SIMÕES, Inimá. Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999.

TEIXEIRA, Mauro. Em nome da ordem: a cultura política anticomunista nas Forças Armadas brasileiras: 1935-1985. Mediações, Londrina, v. 19, n. 1, p. 151-169, jan.-jun. 2014
