

A CENSURA NO GOVERNO VARGAS - ANTES, DURANTE E DEPOIS

Maria Cristina Castilho Costa

Professora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e

Coordenadora do Observatório de Comunicação,

Liberdade de Expressão e Censura, da mesma Universidade.

criscast@usp.br

Resumo

O presente trabalho tem diferentes objetivos: o primeiro deles é apresentar resultados da pesquisa que vem sendo realizada pelo Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM-USP), a partir do Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (AMS/ECA-USP), sobre censura aos meios de comunicação e à produção artística. O tema da liberdade de expressão tem se tornado cada vez mais importante para os estudos de comunicação. O segundo objetivo é, lembrando os 60 anos do suicídio do presidente Getúlio Vargas, falar de sua atuação no controle e intervenção sobre a imprensa e a produção artística. Ele foi o criador do sistema de censura que vigorou no Brasil de 1937 a 1988 (quando a Constituição eliminou os órgãos oficiais de censura), através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do qual o Arquivo Miroel Silveira é resultado e exemplo. O terceiro objetivo do presente trabalho é mostrar que a censura moral ou estética é um subterfúgio para o principal intuito de toda censura, que é controlar a produção simbólica e impedir a crítica e a dissidência. Isso será feito através da análise dos documentos do processo 268 de censura prévia da peça *Ben-Hur*, de 1943, que deveria estreiar em São Paulo. Finalmente, o quarto objetivo deste texto é mostrar que a extinção dos órgãos oficiais de censura, a chamada censura “clássica”, não evitou que outros meios indiretos, plurais, particulares e governamentais continuassem a controlar meios de comunicação e manifestações artísticas, impedindo a livre expressão.

Palavras-chave: Liberdade de expressão; censura; Arquivo Miroel Silveira; imprensa; produção artística

Abstract

This article has several aims: the first one is to show the results of a research that has been conducted by the Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM-USP), from the Arquivo Miroel Silveira of the Escola de Comunicações e Artes of São Paulo University (AMS/ECA-USP), on censorship of media and artistic production. The theme of freedom expression has become increasingly important for the communication studies. The second aim is, recalling the 60th anniversary of President Getúlio Vargas's suicide, to talk about his role in the control and intervention on press and artistic production.

Keywords: Freedom of expression; censorship; Arquivo Miroel Silveira; press; artistic production.

Introdução

A censura tem sido tema raro e difícil nas Ciências da Comunicação. Como recurso político de monitoramento e interdição da produção simbólica, ela é quase sempre associada aos governos ditatoriais e aos regimes de força. Neste ponto, sem dúvida, ela se torna mais perniciosa e evidente. Isso porque, nos regimes autoritários, a comunicação e a produção artística tendem a assumir um papel predominantemente crítico e de resistência. A censura surge, então, como o mecanismo mais disponível e eficiente para conter a dissidência e a revolta. O embate entre os produtores, comunicadores e os mecanismos de poder tornam-se evidentes, como o foram durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985). Nesses períodos, entretanto, a crítica aos mecanismos censórios é indireta, sutil, pois também a imprensa e a produção científica ficam sob o controle e sob a mira dos mecanismos de repressão. Isso sem contar a dificuldade para chegar às fontes e aos documentos que elucidam sobre os processos ditatoriais e, inclusive, sobre a censura. Por essa razão, o que se tem nas épocas de regimes autoritários é uma velada queixa contra a falta de liberdade de expressão e contra a formação de mecanismos que tornam a produção e o consumo da criação simbólica possível, ainda que de forma clandestina e, muitas vezes, ilegal.

Robert Darnton, em seu livro *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*¹, estuda e analisa a importância da produção, distribuição e consumo de

livros considerados “proibidos”, “não permitidos” ou “piratas” na França do século XVIII. Nessa classificação, reuniam-se obras de maior ou menor interdição, que os livreiros distribuíam entre os interessados, chamando-as de “matéria filosófica”, ou seja, livros proibidos pela monarquia por serem considerados subversivos. Em outro livro, *Revolução impressa*ⁱⁱ, o mesmo autor mostra como a Polícia dos Livros se organizou à medida que a impressão de livros se tornou mais expressiva. Chegou a haver, no início do século XVIII, uma divisão especial na polícia de Paris destinada a controlar tudo que era impressoⁱⁱⁱ. Mas, já naquela época, tentava-se ocultar a determinação e a cotidianidade da censura. Mesmo por que era sabido que nada promovia mais a procura de uma obra do que a fogueira em que ela era queimada pelas autoridades.

Esses estudos nos mostram como é difícil, em tempos de autoritarismos, falar, discutir ou estudar a censura. Embora grupos de leitores se formem e bibliotecas particulares se organizem, apesar de todos os rigores, a discussão sobre os processos censórios permanece encoberta por contradições e ambiguidades. O tema é tratado, muitas vezes, por historiadores que, passados os “anos difíceis”, abrem arquivos e vasculham documentos atrás de registros da censura. Outro exemplo dessa prática e desse interesse é a obra de Eduardo Frierio^{iv} sobre a biblioteca do cônego Luis Vieira, considerada prova do caráter subversivo da atuação do religioso na Inconfidência Mineira. A relação em seu poder de livros proibidos faz parte do processo de acusação que resultou em sua extradição para Portugal.

Mas também sabemos que, mesmo passados os períodos de maior autoritarismo, o tema da censura dificilmente se torna assíduo. Isso por que arquivos permanecem sigilosos e muitos documentos são destruídos na fase de transição entre ditadura e redemocratização, restando poucos vestígios do trabalho da censura. Além disso, toda a ambiguidade que circunda os processos censórios ajuda a dificultar os estudos – são documentos divergentes, contradições em depoimentos, processos pouco elucidativos e registros não esclarecedores. Soma-se, ainda, a constatação desagradável do obscurantismo que emerge dessas pesquisas.

Por tudo isso, quando, em 2000, tivemos conhecimento da existência do Arquivo Miroel Silveira, na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, não hesitamos em formar um grupo de pesquisa que se debruçasse sobre os 6137 processos de censura prévia ao teatro, em São Paulo, registrados entre 1930 e 1970. Miroel Silveira era um homem de teatro – produtor, diretor, ator, bailarino, tradutor, além de poeta, escritor e professor. Foi dele a iniciativa de, finda a censura de

Estado oficial, resgatar essa documentação que pertencia à Divisão de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP) e levá-la íntegra para a ECA, onde lecionava. Na universidade, ela poderia ser objeto de pesquisa científica e de discussões procedentes sobre a censura ou sobre as difíceis relações entre o poder e a produção simbólica. Há 14 anos, mais de cinquenta pesquisadores, entre filósofos, historiadores, comunicadores, historiadores, sociólogos, linguistas e artistas, têm estudado esse arquivo, um dos únicos existentes no Brasil de forma completa e disponível à consulta da forma como foram organizados. Em torno dele formou-se o Núcleo de Apoio à Pesquisa Observatório da Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da Universidade de São Paulo, que mapeia os processos de censura no Brasil e no mundo na atualidade, comparando os processos censórios contemporâneos àqueles presentes no Arquivo Miroel Silveira, referentes ao século XX.

Tudo o que estudamos e pesquisamos de forma interdisciplinar é divulgado em nossos simpósios, encontros, cursos e publicações e este texto apresenta-se como excelente oportunidade para debater a censura e a liberdade de expressão. Pois, como procurarei demonstrar aos leitores, a censura não está extinta e ainda assombra aqueles que esperam ter acesso livre a uma produção simbólica crítica, significativa e não monitorada. O texto será dividido em três partes. Inicialmente, falaremos de um dos processos do Arquivo Miroel Silveira, aquele de número 268, referente à apresentação da peça *Ben-Hur – o príncipe de Hur* pelo circo-teatro François, em 1943. A segunda parte será dedicada à análise da estrutura criada por Getúlio Vargas para a censura à imprensa e à produção artística no Brasil na década de 1940, durante o Estado Novo. E, finalmente, farei, numa última parte, uma análise de como essa tradição censória continua viva e atuante na atualidade.

Ben-Hur

Em 1880, o general Lew Wallace, político e militar norte-americano, tendo atuado na Guerra de Secessão, lutando contra o México e chegando a ser senador e governador do Estado do Novo México, publicou o livro que seria um dos grandes sucessos nacionais e internacionais da produção literária norte-americana – *Ben-Hur, a história de Cristo*^v. Além do sucesso literário, o apelo da história de um herói judeu na Palestina promoveu bem sucedidas versões teatrais e cinematográficas.

As adaptações do livro para os palcos e para as telas do mundo todo começaram com um curta-metragem produzido em 1907. Em 1926, a saga de Ben-Hur transformou-

se na maior e mais cara produção do cinema mudo norte-americano, realizada pela Metro Golding Meyer (MGM), com os *superstars* da época, Ramón Novarro e Francis X. Bushman. Em 1959, quando a MGM passava por uma séria crise financeira provocada, entre outras coisas, pelo já expressivo sucesso da televisão, que afastava o público do cinema, *Ben-Hur* passou por um *remake* com duração de três horas e meia, em cinemascope e technicolor. Até hoje um dos maiores sucessos cinematográficos de Hollywood, dirigido por William Wyler, o filme foi estrelado por Charlton Heston, que já havia se distinguido em *Os dez mandamentos*, de 1956, outro sucesso internacional dos chamados filmes bíblicos. A produção do *blockbuster Ben-Hur* tomou seis anos, sendo seis meses só de locação na Itália, incluiu centenas de figurantes e a cooperação de Cecil B. De Mille na direção.

Qual terá sido a razão de tanto sucesso? A intenção de Wallace era escrever uma história cristã que atestasse sua crença em Deus e em Jesus Cristo. Para isso, situa sua história nos primórdios da Era Cristã, na Palestina, onde nasceu Jesus Cristo, dominada pelo Império Romano, durante censo ordenado por Roma. Mais ou menos nessa mesma época, dois garotos – o judeu Ben-Hur e o romano Messala – iniciam profunda amizade que, passados os anos, passaria por sérias dificuldades.

Vinte anos depois, Messala torna-se general romano e, Ben-Hur, um ferrenho defensor da liberdade de seu povo. O conflito entre os dois se instala quando o jovem judeu se recusa a provar sua fidelidade ao amigo de infância denunciando compatriotas que tramavam contra Roma. A partir de então, o romano passa a perseguir o antigo amigo e sua família. Ben-Hur sofre inúmeras injustiças, mas, depois de muitas agruras, acaba vencendo Messala numa corrida de bigas em que o vilão morre. O drama, enfim, termina com a mãe e a irmã de Ben-Hur sendo curadas da lepra pelo próprio Cristo. Assim, a crença na justiça divina parece se justificar para o autor e para seu grande número de leitores.

Desde o século XIX, quando o livro foi adaptado para o teatro, a corrida de bigas emocionou plateias. Em 1899, no Broadway Theatre, em Nova York, a encenação contou com oito cavalos apresentados no palco, os quais, graças a mecanismos ilusionistas de produção, davam a impressão de galoparem. O sucesso levou a peça para outras cidades dos Estados Unidos e para o exterior, tendo sido apresentada na Europa e na Austrália. A última apresentação desse espetáculo foi em 1921, depois de seis mil apresentações e de vinte milhões de espectadores. Muitas outras adaptações, entretanto, foram realizadas mundo afora, inclusive no Brasil, onde o texto ganhou os palcos

paulistas em 1938. O processo de número 268 do Arquivo Miroel Silveira atesta que os proprietários do circo-teatro Politeama François solicitaram aprovação da censura para a encenação pública de *Ben-Hur – o príncipe de Hur*, adaptada por Hilário de Almeida.

Lew Wallace, metodista confesso e grande leitor da Bíblia, pensava ter criado uma história cristã. Mas o sucesso de seu livro deveu-se principalmente a seu enredo envolvendo ódio, vingança, fraternidade, lealdade, orgulho racial, perseguição, tudo com muita ação e envolvimento passional do público. Assim, repleto de dogmatismos e misticismos, tão apreciados nessa época em que os povos combatiam por crenças fervorosas e muita demagogia, *Ben-Hur* espalhou-se pelo mundo graças também ao potente marketing da indústria cinematográfica norte-americana. A História de Ben-Hur parecia comover a todos e servir de subsídio para a propaganda política e para a manipulação das massas de espectadores – o lado do vilão dependendo das “crenças” e ideologias de cada um. O caráter polêmico do confronto ideológico que o enredo propunha logo se fez sentir.

Em 1926, na primeira versão cinematográfica oficial, as filmagens começaram em Roma, sendo as cenas de uma batalha naval rodadas em Livorno. Nessa época já se contrapunham, como na Palestina bíblica, correntes políticas bastante divergentes: o nazifascismo nacionalista e populista de Itália e Alemanha, o liberalismo inglês e o comunismo que se tornara vitorioso com a Revolução Russa de 1917. A associação da Roma imperial com a Itália de Mussolini foi inevitável, uma vez que o próprio ditador fazia questão de usar essa estratégia como propaganda política. Em vista disso, conta-se que as centenas de extras que participavam da produção começaram a se desentender – fascistas e não fascistas passaram a tomar posição em relação às questões romanas levantadas pelo enredo. Chegou-se a temer que um verdadeiro motim se desencadeasse na hora em que os soldados romanos deveriam ser atacados pelos piratas macedônios. Uma série de incidentes também acabou por estimular o boato de que Mussolini desejava atrapalhar as filmagens.

Cada vez mais, identificava-se a Roma de Messala com a de Mussolini, por sua arbitrariedade, repressão e perseguição aos opositores. Até mesmo a saudação dos oficiais romanos, com o braço erguido – utilizada não só em *Ben-Hur*, mas também em *Spartacus* e *Cleópatra* –, era, na verdade, de inspiração fascista, não tendo suas raízes no que se conhece do Império Romano antigo.

Assim, embora *Ben-Hur* seja um texto de fé cristã, ele se prestava a uma crítica política nitidamente anti-imperialista e antirracista. Nele, Roma se tornava símbolo de

autoritarismo, arbitrariedade, discriminação e injustiça, enquanto os judeus eram apresentados como povo resistente, defensor de sua autonomia e identidade. Em vista disso, entende-se que a obra tenha alcançado tanto sucesso, pois, além de se tratar de uma história bem contada, agradava tanto aos cristãos como aos judeus e a todas as minorias étnicas, religiosas e políticas da passagem do século XIX ao XX, período histórico de grandes intolerâncias.

Também se torna fácil compreender que os Estados Unidos, recebendo grandes contingentes de pessoas vindas de diversas partes do mundo pelas mais variadas razões, estivessem estimulados a promover a convivência e tolerância através de obras de fácil apelo popular, destinadas à educação das massas. Era a isso que se propunham, quase na mesma época, os estúdios Disney, eles também de forte inspiração cristã e protestante. Mais crítico, Marc Ferro afirmou, em entrevista recente concedida a Sheila Schvarzman para a Folha de S. Paulo, que

‘Os filmes históricos americanos feitos nos anos 50, glorificam a marcha para o Oeste ou mostram o triunfo do Ocidente. Sansão e Dalila, Ben-Hur legitimam o imperialismo americano primitivo, ou seja, a conquista do oeste e o cristianismo que vai junto’^{vi}.

É interessante notar, entretanto, como a evocação política do texto foi se tornando cada vez mais acentuada à medida que os acontecimentos da primeira metade do século XX foram se desenrolando, especialmente com o advento do nazismo e do fascismo, a perseguição dos judeus e a organização das grandes ditaduras europeias. Os incidentes ocorridos na Itália, em 1926, atestam esse tensionamento do teor político da história.

A censura prévia realizada pelo Serviço de Censura do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) havia sido instituída pelo governo Vargas desde a década de 30. Depois de analisadas, as peças eram vetadas, liberadas ou liberadas com cortes. As vetadas não poderiam vir a público, tendo o produtor que arcar com os gastos que porventura tivesse feito com ensaios, figurino e cenário. As peças com cortes eram devolvidas ao produtor para que substituísse as palavras proibidas por outras, digamos, *menos comprometedoras*. Nesse caso, marcava-se um ensaio geral com a presença dos censores para que eles pudessem verificar, ao vivo, se as marcações haviam sido obedecidas. Quando liberadas com cortes ou com restrição à faixa etária dos espectadores, a peça recebia um certificado com validade de três a cinco anos. Passado

esse tempo, o produtor deveria reencaminhar a peça ao Serviço de Censura para uma revisão. Esse foi o caso do processo relativo a *Ben-Hur*. Hilário de Almeida, autor da adaptação da peça com dois atos e doze quadros, pedia a revisão da censura realizada cinco anos antes.

A escolha da saga de Ben-Hur para apresentação no Circo François é justificável: os temas bíblicos tinham grande repercussão no Brasil, país de forte formação católica. A peça que teve mais solicitações de liberação para apresentação pública, segundo o Arquivo Miroel Silveira, foi *O mártir do calvário*, tragédia sacra, de Eduardo Garrido. Por outro lado, o melodrama sempre esteve intimamente ligado às manifestações culturais brasileiras – são prova disso os poemas cantados e os cordéis, antes mesmo das telenovelas. Completa a receita de sucesso uma boa dose de ação que *Ben-Hur* garantia, permitindo que artistas circenses pudessem demonstrar suas habilidades cênicas. Desde 1907, o Circo François tinha nos números equestres um de seus diferenciais.

Mas, para entendermos o processo de censura da peça, temos que levar em consideração o cenário político da época (1943). A II Guerra Mundial estava em curso, mas a Itália capitulava e os Estados Unidos e a União Soviética intervinham decisivamente em favor dos aliados. A derrocada do Eixo parecia próxima. O então Presidente da República e chefe do Estado Novo, Getúlio Vargas, pressentia que com ela viria, também, a falência dos regimes ditatoriais. Fazia-se necessário dissociar sua imagem em relação à de ditaduras periclitantes e renunciar à afinidade demonstrada em relação ao Eixo durante a década de 1930, alinhando-se aos Estados Unidos, com quem o Brasil estreitava relações. Essa reviravolta, entretanto, não se fazia apenas no campo da política externa. Internamente, uma campanha contra os imigrantes japoneses, italianos e alemães estava em curso, obrigando-os a adotar nomes brasileiros, a se batizarem e a abandonarem o idioma nativo. Passavam, também, a ser alvo de vigilância e arbitrariedade.

Como se vê, a postura do governo frente aos países em guerra e aos imigrantes que deles chegavam, assim como em relação à política imperialista que o Eixo defendia, era dúbia e contraditória. Era também fortemente voltada à intervenção no campo da linguagem e do simbolismo, como demonstra o aportuguesamento obrigatório dos nomes próprios italianos e alemães, inclusive de escolas e clubes esportivos. Tal procedimento deveria envolver também, necessariamente, as diretrizes culturais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado pelo próprio Vargas com

o objetivo tanto de fomentar como de controlar a imprensa e a produção artística. É o que se percebe nos cortes que o censor fez ao texto de Hilário de Almeida nessa época, proibindo o uso das palavras *Roma* e *romanos* em diferentes falas dos personagens.

Podemos imaginar o constrangimento do censor Jason Barbosa de Moura – cujo nome aparece em nada menos do que 152 processos da década de 1940 pertencentes ao Arquivo Miroel Silveira – ao analisar uma peça que, ao mesmo tempo exalta o poder de Roma e mostra os romanos como vilões capazes de toda e qualquer arbitrariedade. Os cortes do censor parecem não fazer sentido, pois as palavras *Roma* e *romanos* são vetadas em diferentes falas: naquelas que louvavam Roma e exaltavam os romanos, como, por exemplo, em “O romano é o farol da humanidade”, assim como naquelas em que parecem impiedosos o Império e seus súditos, “Quem poderá dentre os romanos ser amigo de um judeu?”. Afinal, de que lado estava o censor, o que desejava ele?

Parece que a censura não se preocupou muito com o sentido de cada fala ou de cada palavra, seu principal empenho era desviar de Roma o foco dramático da peça. Que o público pensasse se tratar de um conflito entre militares e súditos num local distante e em uma época perdida no passado, ou da encenação de uma passagem bíblica, mas que não interpretasse a peça como uma metáfora para os conflitos da época, como haviam feito os figurantes nas filmagens norte-americanas realizadas na Itália, em 1926.

Essa análise dos cortes impostos à peça *Ben-Hur* no ano de 1943 diz muito a respeito da situação política da época e, principalmente, da prática da censura. Ao contrário do que se apregoa até hoje, quando a maioria dos órgãos de censura já foi extinta no Ocidente, a censura jamais se impõe com objetivos éticos ou em defesa do bem comum, nem para salvaguardar a sociedade de abusos ou para resguardar a pureza da infância e dos corações puros. O processo nos mostra que a censura visa à defesa dos interesses ideológicos do poder, ao emudecimento da crítica e à manipulação do público. Um texto sobejamente conhecido das plateias e inúmeras vezes apresentado em telas e palcos é mutilado em trechos absolutamente inofensivos do ponto de vista dramaturgico, simplesmente porque essa intervenção interessa à política desenvolvida e defendida pelo governo. Não estivesse a Itália de Mussolini tão desacreditada na época, o Império Romano poderia ter sido homenageado nas falas dos personagens de *Ben-Hur*. Poucos processos censórios deixam tão claras as motivações que movem os lápis vermelhos dos censores, tornando risíveis as justificativas baseadas na defesa da moralidade e dos bons costumes, da paz e da segurança social, sempre apresentadas na defesa de intervenções censórias.

Mas, teria sido apenas Getúlio Vargas a impor esse tipo de monitoramento ideológico à produção simbólica de sua época? Como veremos na próxima parte deste texto, Getúlio Vargas não inventou a censura, mas imprimiu-lhe regularidade, transformando-a em um aparato burocrático eficiente do Estado Novo que sobreviveu a ele, perpetuando-se, sem recesso, até 1988, quando foi abolido pela nova Constituição.

Censura no governo Getúlio Vargas

Como dissemos anteriormente, a primeira metade do século XX foi marcada pelo confronto de ideologias das mais contraditórias, de um lado, o liberalismo defendido por nações como a Inglaterra; de outro, doutrinas centralizadoras e militaristas: o comunismo liderado e propagado pela União de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e o nazifascismo que se alastrava pela Europa (Itália, Alemanha, Espanha, Portugal) e América. Combatendo-se mutuamente, essas propostas políticas implantaram sistemas bastante repressores de propaganda e monitoramento da produção simbólica como forma de engajar as populações envolvidas e calar a dissidência e a crítica. Nesse processo, a censura tinha especial função, especialmente em um período histórico marcado pelo desenvolvimento e expansão dos meios de comunicação. Cada um desses regimes propunha-se ao planejamento econômico, ao desenvolvimento tecnológico e à mobilização da opinião pública, o que implicava no controle da comunicação e, ao mesmo tempo, numa eficiente política de propaganda junto às massas. Por mais que esse confronto tornasse a época instável, abria-se a oportunidade para que países como o Brasil, de passado dependente e colonial, desenvolvessem sua economia, e se industrializassem. De um lado, porque as guerras que tiveram lugar nesse período impediam a importação de produtos essenciais e, de outro, porque essa oposição tácita abria espaços de negociação nas relações internacionais. Elas podiam ser vantajosas para as ainda colônias, assim como para as ex-colônias, que ansiavam por um espaço de maior articulação internacional.

O Brasil, onde a República foi tardiamente proclamada, debatia-se numa estrutura econômica e política herdada dos tempos coloniais – dominância de velhas oligarquias agrárias que se sucediam no poder, defesa incessante da monocultura agroexportadora e presença de grandes desigualdades sociais vindas da escravidão. A instabilidade política que abalava a Europa e os Estados Unidos, agudizada pela crise da Bolsa de Nova Iorque de 1929, abria brechas para que esse cenário de imobilismo, ainda colonial, fosse superado. Assim irrompe a Revolução de 30, liderada por Getúlio

Vargas, político experiente em nível regional e nacional e capaz de liderar as massas^{vii}. Ele será a grande figura da chamada Nova República, período que vai de 1930 a 1945, também conhecida como Era Vargas, período de autoritarismo, militarismo e centralização do poder^{viii}. E, embora, como já vimos, o governo Vargas tenha oscilado em suas posições políticas, o que se assistiu, de uma maneira geral, foi à implantação de uma ditadura de extrema direita que tinha nos regimes nazifascistas europeus sua inspiração. De influência portuguesa foi o nome Estado Novo dado ao seu governo depois do golpe de estado de 1937, quando, sob justificativa de combater o comunismo, suspendeu a Constituição^{ix}. Esse regime ditatorial só cedeu em 1945, com a derrota dos países do Eixo pelos Aliados, pondo fim à II Guerra Mundial, caindo por terra as ditaduras de direita no Ocidente.

Como todos os regimes ditatoriais dessa época, Vargas fez do uso propagandístico e do controle dos meios de comunicação e da produção simbólica um dos principais pilares de seu governo. Desde o início da década de 1930, o combate à imprensa de oposição foi intenso, como contou Nelson Rodrigues:

‘Em 1930 houve a Revolução e empastelaram o jornal do meu pai. Houve até um assassinato. Do meu irmão, por causa do meu pai. Meu pai não tinha culpa nenhuma, não tinha nada com o peixe. Aquilo me deu um horror da opinião pública...’^x

Para regularizar as relações com a imprensa, criou, em 1931, o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), órgão que devia controlar mais de 1500 jornais e espalhar redes nacionais de difusão radiofônica pelo país. Vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o DOP representava ideologicamente o governo. Foi o órgão criador do programa radiofônico diário (ainda existente) *A voz do Brasil*. Pelos conflitos criados em sua política governista, o DOP foi extinto em 1932, não sem antes inspirar a criação do primeiro decreto instituindo um serviço regular de censura, o decreto n.21.240, de 4 de abril daquele ano.

Em 1934, Vargas cria um novo órgão, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), ligado ao Ministério da Justiça, que passava a regularizar não só a imprensa e o rádio, como o cinema. O controle dos meios de comunicação deixava a alçada do Ministério da Educação para ficar subjugado, decididamente, à pasta da segurança nacional. Nesse órgão já se destacava Lourival Fontes, homem de confiança do caudilho. Fontes não era um intelectual, pouco lia livros ou jornais, mas deu assessoria a Vargas no controle das comunicações. Foi ele o nome importante que

acompanhou o acirramento da ditadura, tornando-se diretor geral do mega órgão de controle da produção cultural e artística do Estado-Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (o DIP), criado em 1937. Mentor da política das comunicações e da produção artística até 1942, Fontes dirigiu o DIP dividido em cinco divisões: Rádio, Turismo, Imprensa, Cinema e Teatro. Ele foi substituído por um coronel de nome Coelho dos Reis, um burocrata que pouco entendia de artes e literatura. Cada vez mais, o controle da produção simbólica se tornava questão de Estado. Assim, explica Maria Luiza Tucci Carneiro:

‘O governo estadonovista buscava, como a maioria dos regimes autoritários, o singular ou seja, a homogeneidade em todos os níveis, de forma a facilitar a dominação, o controle. E, nesta direção, múltiplos discursos foram articulados, oferecendo interpretações de mundo e da realidade brasileira, criando novos significados. (...) No caso de reações em contrário, acionava-se um discurso estereotipado e carregado de estigmas que, propagado através dos principais meios de comunicação da época, contribuíam para fortalecer o arsenal negativo edificado contra alguns grupos tradicionalmente excluídos’.^{xi}

Além do órgão central, sediado no Rio de Janeiro, o DIP mantinha sucursais em alguns estados da federação, entre os quais São Paulo, onde passou a funcionar o DEIP-SP, ligado diretamente à Interventoria Federal, na gestão de Adhemar de Barros. O Arquivo Miroel Silveira é proveniente da ação deste órgão, que submetia à censura qualquer espetáculo público ou texto que devesse ser distribuído para a população, fosse ele impresso ou em versão radiofônica ou cinematográfica. Entregue para análise, o texto era examinado por três censores que deveriam opinar sobre sua pertinência. Esses censores estaduais, assim como os federais que serviam no Rio de Janeiro, eram geralmente políticos ou parentes de correligionários que viam com bons olhos ganhar um dinheirinho extra para censurar ou liberar as obras artísticas. Além de não precisarem permanecer nas instalações da Divisão de Censura, podendo levar para casa os processos para julgamento, ainda gozavam de outros privilégios – conhecer de perto os artistas no ensaio geral que lhes era apresentado antes da estreia, e ter assento gratuito nos espetáculos durante toda a temporada em que o espetáculo ficasse em cartaz. Tudo isso fazia do censor uma atividade com certo glamour.

Esse modelo de censura não foi inventado por Getúlio Vargas, ele o copiou de outros governos autoritários da Europa, especialmente do Estado Novo de Salazar, com

o qual, nessa época, o Brasil manteve relações especialmente próximas. Pudemos constatar essa afinidade política em pesquisa de pós-doutoramento realizada na Universidade de Coimbra, entre 2006 e 2008, quando comparamos os arquivos existentes na Torre do Tombo com os brasileiros, além de examinarmos a troca de correspondências entre Brasil e Portugal. Os resultados dessa pesquisa foram publicados no livro *Teatro e censura – Vargas e Salazar*^{xii}. Outras pesquisas demonstram que na Espanha franquista, assim como na Itália de Mussolini, o procedimento censório era muito semelhante.

Vargas também não criou a censura brasileira. Nós tivemos censura desde o início da nossa história, antes de termos teatro, imprensa, bibliotecas ou cidadania. Como parte integrante do colonialismo, as ordens religiosas, que introduziram as manifestações artísticas nos primeiros séculos de nossa história, assim como os governadores que administraram a colônia, foram os responsáveis por disciplinar as formas de expressão de maneira rigorosa como, por exemplo, impedindo a instalação da imprensa até o século XIX. Depois da Independência e durante a Monarquia, não foi diferente. Conhecemos os rigores da censura prévia quer na imprensa, quer nas apresentações artísticas. A submissão dos autores e dos artistas ao poder era fácil, uma vez que não havia sobrevivência para eles senão sob os auspícios do Estado que lhes franqueava os teatros, as salas de espetáculo, as encomendas e as viagens de aprimoramento. A Monarquia era o grande mecenas das artes brasileiras e, contra isso, pouco havia a fazer. A censura era, portanto, um recurso de exposição autoritária que intimidava os mais ousados, mostrando quem mandava no país. Isso, sem contar com a tradição secular de entender que a censura é caso de polícia, isto é, qualquer espetáculo, livro, pasquim ou filme podia ser apreendido ou interrompido se as autoridades policiais julgassem que o que era apresentado feria a moral, os bons costumes, a língua, a monarquia, a cultura nacional ou punha em risco a paz social. E, muitas vezes, um espetáculo liberado, após passar por todos os trâmites burocráticos, podia ser sumariamente suspenso caso um censor ou uma autoridade civil ou militar julgasse o conteúdo perigoso, crítico ou ofensivo. Bastava, para isso, recorrer à polícia ou conseguir mandato governamental de suspensão.

Mas, se Vargas não inventou a censura brasileira, tornou-a burocrática e sistemática, uma rotina da prática do poder. Tão rotineira que, muitas vezes, passou despercebida pela produção artística, sendo muito raro que se fale sobre esses obstáculos nos estudos sobre a arte brasileira. Muitos artistas entrevistados pelo grupo

de pesquisa do Arquivo Miroel Silveira referiam-se à censura minimizando seus estragos ou achando graça das estratégias para liberar uma peça ou uma apresentação pública. O processo referente à peça *Ben-Hur – o príncipe de Hur* mostra, entretanto, que a censura nada tem de inofensiva ou de meramente disciplinar. Ela interfere na obra, modifica o sentido, dá novo significado a personagens, situações e falas. E faz isso em favor dos interesses politico-ideológicos do poder estabelecido a quem ela serve.

Mas, se a censura que se instalou no país como procedimento burocrático de vigilância e monitoramento da produção artística, impondo a autocensura, a contenção e o alinhamento ideológico, foi obra de Getúlio Vargas e do DIP, não terminou com o fim do governo Vargas, do Estado Novo e nem com a extinção daquele megaórgão. Depois de 1945, a censura passou a ser atribuição do Departamento Nacional de Informação, subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Em 1946, é criado o Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas, que passa a limitar a censura prévia aos espetáculos públicos classificados, a partir de então, como *diversões públicas*, designação que reunia teatro, programas de rádio, cinema e jogos de azar, assim como shows de variedades e strip-teases. Imprensa escrita e livros passaram a gozar de mais liberdade, ficando isentos de exame prévio.

Por isso, muitos autores afirmam equivocadamente que, com a queda de Vargas, acaba a censura prévia no Brasil. Estão se referindo somente à imprensa pois, como atesta o Arquivo Miroel Silveira, a censura à produção artística continuou a existir em São Paulo, sob as mesmas regras, até 1968, quando o AI-5 a federaliza, passando a ser exercida por militares em Brasília. O novo modelo proposto pela Ditadura Militar – mais rígido e persecutório – durou até 1988, quando foi derrubado, finalmente, pela Constituição que extinguiu os órgãos de censura no Brasil e definiu como constitucional a liberdade de expressão.

E agora?

Sabemos que a Ditadura Militar conservou, militarizou e radicalizou os aparelhos de repressão do país. A censura se tornou opressiva e deixou saudades de suas formas mais antigas, brandas e burocráticas. Atuou, principalmente, no que Frances Saunders chamou de *Guerra Fria Cultural*^{xiii}, ou seja, a perseguição a artistas, intelectuais e autores alinhados com o pensamento de esquerda por parte dos governos capitalistas, concomitantemente ao monitoramento e expurgo da produção liberal ou de direita pelos governos comunistas. Essa Guerra Fria Cultural, que ocupou quase todo o

século XX, teve o patrocínio de grandes agências envolvidas na defesa da política dos diferentes países como a KGB, na URSS; a CIA, nos Estados Unidos e a Stasi, na Alemanha Oriental. No Brasil, foi o Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), com o apoio do Serviço de censura, então já sediado em Brasília, que perseguiu os comunistas e vetou o movimento cultural de contracultura, a oposição e a resistência contra a Ditadura Militar.

Mas, na década de 1990, com o fim da URSS e a derrubada do Muro de Berlim, essa Guerra Fria Cultural, que sustentava o monitoramento e a interdição na produção cultural, deu lugar, na maioria dos países ocidentais, à extinção dos órgãos de censura, em nome da liberdade de expressão e da cidadania. Contribuíram para essa abertura político-cultural, a Globalização e o desenvolvimento das mídias digitais que, no final do século XX, deram à produção cultural uma amplitude jamais pensada, com recursos de interatividade e participação dialógica do público.

Entramos no século XX pensando em um mundo sem censura, mas aqui e ali brotaram mecanismos censórios que permitiram tomar ciência de novas formas de coibir a crítica e perseguir os que ousam enfrentar as forças hegemônicas das ideologias dominantes. Para estudar esses novos fenômenos, o grupo de pesquisadores que se organizou em torno do Arquivo Miroel Silveira, na Escola de Comunicações e Artes, criou o Núcleo de Apoio à Pesquisa Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da Universidade de São Paulo (NAP/OBCOM-USP), com a finalidade de monitorar os processos censórios da atualidade. Através de metodologia interdisciplinar e amplo uso das redes mundiais de computadores, temos registrado processos de interdição pelo mundo afora, percebendo que os mecanismos censórios da atualidade são múltiplos, indiretos, internacionais, sutis e de grande eficiência. As pesquisas que vimos realizando nos mostram que as estratégias censórias são diversificadas – processos judiciais abertos por instituições privadas que se sentem prejudicadas por determinadas notícias ou publicações; a inflação dos preços dos espetáculos artísticos, limitando a possibilidade de apresentação de grupos amadores ou menos comerciais; a concentração dos meios de comunicação nas mãos de poucas empresas, diminuindo o poder de crítica dos pequenos; dificuldade de acesso aos meios de financiamento e patrocínio para produções artísticas não ortodoxas ou não convencionais. Esses são os mecanismos mais utilizados na atualidade para o controle da dissidência e da oposição, preservando-se o pensamento hegemônico, qualquer que ele seja e onde quer que seja. Tendo muitas vezes um caráter particular e privado, esses

expedientes censórios passam despercebidos da população em geral, principalmente quando justificados por princípios que parecem eticamente inquestionáveis, como a defesa da infância, das minorias, da segurança nacional e até mesmo da liberdade de expressão.

Alguns exemplos nos mostram a falácia e o particularismo desses procedimentos. Em 3 de setembro de 2013, uma equipe de jornalistas que cobria um movimento estudantil na Colômbia teve seus equipamentos tomados por policiais uniformizados quando os repórteres registravam a agressão a alguns estudantes. A notícia foi publicada no site da Federación Internacional de Periodistas. A rede social Facebook tem censurado as postagens de seus assinantes através de processo criptográfico que elimina palavras e imagens. Cenas de mulheres amamentando e, mesmo danças de grupos indígenas, foram retirados da rede por serem considerados, pelo programa em questão, obscenas^{xiv}. Também fotografias mostrando uma mulher em trabalho de parto, do fotógrafo Jacob Aue Sobol, foram cortadas da rede sob mesmo motivo.

Isto não é um filme é o título de documentário no qual atua o diretor iraniano Jafar Panahi, apresentado no Festival de Cannes de 2013, mostrando como ele vive em sua residência no Irã, condenado à prisão domiciliar pelo governo e proibido de filmar. Diz ele sobre a experiência: *Não posso filmar, escrever roteiros nem dar entrevistas, mas ninguém me impediu de atuar ou de ler roteiros*^{xv}. Por outro lado, o diretor de cinema Lars Von Trier foi proibido de participar do mesmo Festival por ter, em 2011, expressado ideias consideradas suspeitas. Trier teria dito que entendia (embora não apoiasse) Hitler. Policiais armados, no Brasil, em Amaralina (Bahia) proibiram a exibição do documentário *Menino Joel*, sobre a morte, por policiais, de uma criança do bairro. O documentário, dirigido pelo italiano Max Gaggino, trazia depoimentos de familiares do garoto morto. O argumento para a interdição foi de que o objetivo da apresentação era incitar a população contra os policiais^{xvi}.

No Museu Meadows, de Dallas, nos Estados Unidos, o catálogo da exposição do pintor espanhol Joaquín Sorolla foi objeto de interdição: a pintura *Niños corriendo por la playa*, mostrando duas meninas vestidas, perseguidas na beira da praia por um garoto nu, só pôde ser exibida cortando-se a figura do garoto. Os editores americanos do catálogo julgaram que a fotografia, dessa que é uma das obras mais importantes do pintor, poderia ser mal recebida pelo público. Só as meninas vestidas aparecem na publicação^{xvii}.

Essa pequena mostra de interdições da atualidade evidencia que a censura ainda vigora em diferentes partes do mundo, realizada contra diversas formas de expressão e sob justificativas variadas. Muitas outras matérias dão conta da resistência, diversidade e persistência da censura que, hoje, já não se dá de forma atrelada ao Estado, nem com a cotidianidade do passado. Mas, como no passado, as justificativas se apresentam de forma tão universal, quanto inquestionável e, como antigamente, tendem a defender a ordem, o *status quo*, contra a crítica e a renovação. Como na censura de *Ben-Hur*, o *Príncipe de Hur*, o que se deseja é intervir, manipular, proibir que o pensamento crítico e que a liberdade de expressão se manifestem. E, se a Constituição não é suficiente para garantir nossos direitos, que as pesquisas, os debates e as publicações sirvam de espaço para a abordagem dessas questões.

Bibliografia

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BELLO, José Maria. *História da república (1889-1954)*. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

BERCITO, Sonia de Deus Rodrigues. *Nos tempos de Getúlio: da revolução de 30 ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Atual, 1990.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva / Belo Horizonte: FAPEMIG / Brasília: CNPq, 2003.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP, 2002.

COSTA, Cristina. *Teatro e censura – Vargas e Salazar*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010.

COSTA, Cristina. *Censura em cena*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/Imprensa Oficial, 2006.

DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (orgs.). *A revolução impressa: a imprensa na França (1775-1800)*. São Paulo: EDUSP, 1996.

DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos na França pré-revolucionária*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do Cônego: como era Gonzaga e outros temas mineiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

GARCIA, Néelson Jahr. *O Estado Novo: ideologia e propaganda*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1980.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

IGLESIAS, Francisco. *Trajetória política do Brasil: 1500-1964*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LOEWENSTEIN, Karl. *Brazil under Vargas*. New York: The MacMillan Company, 1942.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RODRIGUES, Nelson. “Depoimento”. In: *Depoimentos V*, 1981.

SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da cultura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.

SCHVARZMAN, Sheila. “Para historiador, saber de hoje passa pela imagem”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 11 set. 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

ⁱ DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos na França pré-revolucionária*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

ⁱⁱ DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (orgs.). *A revolução impressa: a imprensa na França, 1775-1800*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ⁱⁱⁱ Idem, p. 39.

^{iv} FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livreria do Cônego: como era Gonzaga e outros temas mineiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

^v O texto referente à análise do processo 268 foi publicado na Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 29, n. 1, jan.-jun. 2006, pp. 143-157.

^{vi} SCHVARZMAN, Sheila. *Para historiador, saber de hoje passa pela imagem*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 11 set. 2004.

^{vii} IGLESIAS, Francisco. *Trajetória política do Brasil: 1500-1964*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p.234.

^{viii} COSTA, Cristina. *Censura em cena*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/ Imprensa Oficial, 2006.

^{ix} COSTA, Cristina. *Teatro e Censura – Vargas e Salazar*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010.

^x RODRIGUES, Nelson. Depoimento. In: *Depoimentos V*, 1981, p.130.

^{xi} CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2002. p. 31.

^{xii} COSTA, Cristina. *Teatro e Censura – Vargas e Salazar*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010.

^{xiii} SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da cultura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.

^{xiv} “Dia da Livre expressão da nudez no facebook”. *Blogspot Viva Babel*, publicado em 12 mar. 2013.

Disponível em: <http://vivababel.blogspot.com.br/2012/03/dia-da-livre-expressao-da-nudez-no.html>.

Acessado em: 22 jan. 2015.

^{xv} “Isto não é um filme: Jafar Panahi cria arma contra o totalitarismo”. Site da *Revista Veja*. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/materia/isto-nao-um-filme-jafar-panahi-cria-arma-contr-totalitarismo>. Acessado em: 04 ago. 2014.

^{xvi} “Polícia censura exibição de filme em bairro brasileiro”. *Global Voices*. Disponível em: <http://pt.globalvoicesonline.org/2013/08/05/policia-censura-exibicao-de-filme-em-bairro-brasileiro/>. Acessado em: 05 ago. 2013.

^{xvii} “Dallas censura una pintura de Sorolla por un niño desnudo”. *Levante: El Mercantil Valenciano*. Disponível em: <http://www.levante-emv.com/cultura/2013/11/06/dallas-censura-pintura-sorolla-nino/1048323.html>. Acessado em: 06 nov. 2013.