

---

## **O FILME DOCUMENTÁRIO E A CENSURA MIDIÁTICA NO BRASIL: UMA TRAJETÓRIA DE RESISTÊNCIA**

Matheus Andrade  
Universidade Federal de Campina Grande  
[paramatheusandrade@yahoo.com.br](mailto:paramatheusandrade@yahoo.com.br)

### **1. Mídia e censura no Brasil**

Mídia e censura são conceitos que, no dia-a-dia das empresas de comunicação, se entrecruzam. Vivem como um casal que cria uma dependência para o funcionamento do lar. Pois é, trabalhar na mídia é saber como a censura pode agir sobre o que se diz. E trabalhar como censor é criar meios de coibir o que pode ou deve ser dito pela mídia.

De fato, a censura é uma realidade do funcionamento da própria linguagem na sociedade. O dizer vive sob um tipo de ordem ou interdição, cujo controle se dá através de certos procedimentos feitos na trama o poder, segundo Michel Foucault (2004). “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (2004, p.09), afirma o autor. Assim é a mídia: não se pode dizer o que sempre.

Na América Latina, várias lideranças políticas montaram fortes estruturas de autoritarismo para exercer o controle sobre os meios de comunicação. Entretanto, a mídia se defende com outros mecanismos possíveis. A lógica é que “os governos sempre censuram ou proíbem coisas que eles determinam como ofensivas ou contra seus objetivos”, enquanto os profissionais da comunicação permanecem brigando com as formas de censura criadas (STRAUBHAAR & LAROSE, 2004, p.272).

Assim, a censura se transforma com as mudanças políticas, o que modifica o funcionamento midiático. A discussão empreendida por Sérgio Mattos (2005) sobre controle midiático e censura é de grande valia acerca do assunto. Vejamos.

No tocante, a idéia de censura aponta para o relacionamento existente entre o Estado e os veículos de comunicação no Brasil. Assim, o Estado trafega na busca de controlar a mídia através de diversas estratégias, entre as quais, segundo Mattos (2005, p.15), encontram-se: “legislação, ações judiciais, ameaças oficiais, pressões políticas e econômicas, bem como a censura policiais”.

Casos como a criação da Lei Mordaza, o direito de imagem e a “indústria da indenização”, a prisão de jornalistas na época da ditadura militar, o crescimento de alguns meios pela posição ideológica assumida, o conteúdo veiculado, as facilitações na compra de equipamentos excluindo impostos, são exemplos de como essas estratégias de controle mostram sua cara leviana. Algumas vezes elas participam de jogadas tão sutis que quase se tornam imperceptíveis. Para isso, vale a pena sempre desconfiar. Tudo corre pelo campo da censura na mídia, pelo paralelismo da política com a comunicação.

No Brasil, a própria estrutura dos veículos de comunicação cria laços com o Estado. As grandes empresas de comunicação são privadas. E não possuem condições de se manterem sem acordos políticos. É fato. Como atesta Mattos (2005, p.133-157), o grande desenvolvimento do setor privado da comunicação se dá em épocas em que o Estado passa a ser o seu maior cliente. Tudo isso devido ao interesse da política em controlar os meios e dos empresários de terem o crescimento de seus negócios. Ciente da ação da mídia sobre a sociedade, os líderes políticos procuram estar sempre atentos ao dizer midiático, ou de preferência interferindo nessa voz. Para isso, não coincidentemente, “desde o princípio dos anos 1970 o governo tem sido identificado como o maior anunciante individual do Brasil” (Mattos, 2005, p.35).

Ao longo da trajetória histórica da comunicação no Brasil tantas maneiras de praticar a censura foram inventadas, ou até importadas. O primeiro marco censor veio nas caravelas portuguesas com a proibição da circulação de livros. E muito se proibiu durante vários anos. “Entretanto, data de 1706 a adoção de uma política sistemática do governo português para restringir a liberdade de imprensa no Brasil” (Mattos, 2005, p.99-100). A censura principia na cidade do Recife, Pernambuco, com a apreensão de uma tipografia que funcionava clandestinamente.

Sem uma cronologia historicamente precisa, vale ressaltarmos algumas ações do Estado nacional pregadas ao logo do século XX no que se refere à prática da censura no país. Para tanto, os períodos de governos como o de Getúlio Vargas e a Ditadura Militar são suficientes para a presente exposição.

Na Era Vargas, mais precisamente na instalação do chamado Estado Novo (1937 a 1945), Getúlio e sua política ditatorial inauguraram o Departamento de Imprensa e

Propaganda (DIP) como medida de controle midiático. As empresas de comunicação e jornalistas deveriam se cadastrar na entidade. Os demais se tornavam um tipo de “fora da lei” das comunicações.

Foi um símbolo da censura. O órgão era diretamente ligado à presidência. Sendo assim, caçava tudo que ia de encontro aos interesses varguistas, fazia listas dos assuntos proibidos e mandava para os meios e (fundamentado num histórico nacional já conhecido), era uma instituição corrupta, a qual dava dinheiro a profissionais e empresas de comunicação (Mattos, 2005:105). Diante do DIP como ele era, a produção midiática e cultural da época vivia sob pressão governamental: jornais e rádios foram fechados, livros proibidos, músicas questionadas, filmes apreendidos, jornalistas presos. Tratava-se da “Era DIP” para a comunicação.

Com tantas ações estatais de censura tornava-se impossível não existirem atitudes de resistência para construir o jogo da negociação sobre o que a mídia dizer. De maneira pontual, como ressalta Mattos (2005:107), “foi também na época do Estado Novo que se desenvolveu no país a imprensa clandestina, a única que conseguiu escapar dos cortes da censura”. Um grito em meio ao barulho da censura pode ser ouvido, levando à frente o desenvolvimento de jornais sindicais, rádios comunitárias e a produção artística da chamada contracultura, englobando aqui o cinema.

Anos depois, em 1964, o Brasil é contemplado com o Golpe Militar e a comunicação passa a viver outro período “osso duro de roer”. A ditadura veio para colocar ordem, literalmente, no país.

Com os militares no poder, a censura coloca-se em pauta, ou melhor, rege as pautas. Veículos de comunicação e produtos artísticos enfrentam uma maré alta de proibição e regimentos de conteúdo e forma.

Foram instituídos, para tanto, Atos Institucionais e Leis que pressionavam cada vez mais a imprensa. O AI-5, criado em 1968, é tido como o apogeu da intervenção do Estado sobre o trabalho jornalístico e artístico no país. Vários meios de comunicação foram tomados pela polícia; outros possuíam seus departamentos de autocensura; havia, ainda, a profissão de censor: um funcionário público que fazia vigia nas redações com o intuito de controlar os assuntos a serem publicados.

Entretanto, os produtores de notícia e obras artísticas jogavam com dribles certos. Encontravam maneiras de resistir à censura. Publicação de receita no lugar das matérias interditas nos jornais ou canções ambíguas para burlar os censores são fatos que permitem dar cores a esse apagamento de informações. São reações à ação do poder. Mecanismos de resistência.

Dez anos se passaram e, Mattos explica que, “apesar de o AI-5 ter sido revogado os meios de comunicação continuaram a sofrer vários tipos de pressões, sempre visando o controle do conteúdo das informações veiculadas” (2005, p.124). Só com a publicação da Constituição de 1988 que a prática direta da censura foi abolida. E, com isso, o Estado tratou de inventar novos mecanismos a fim de estabelecer formas de controle sobre a comunicação.

Nos respectivos períodos de alta censura se fazem compreensível a omissão de dizeres, principalmente os que iam de encontro a interesses maiores. Trata-se de um sério *silenciamento* ou, como destaca Eni Orlandi (1997, p.77), “é uma estratégia política circunstanciada em relação à política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido”. É o jogo de apagamento de vozes; da produção política do silêncio.

Não é o silêncio inerte, apático ou inanimado. É algo que diz. No silenciamento habitam sentidos indigestos para os que o fazem, falas históricas emudecidas pelas relações de poder do Estado com a sociedade. Diz-se de um lado para calar o outro.

Nesse contexto, os atos censores continuaram até os dias de hoje. E sempre existirão no Brasil. Ora mais sutis, ora mais descarados. Cada liderança governamental em cada tempo possui sua forma de lidar com a mídia. E as reações também não pararam. Nem pararão. É uma negociação que parece não ter fim.

## **2. Documentários censurados na história do cinema nacional**

Mapear historicamente o documentário pelo viés da censura no Brasil é um trabalho que exige uma atenção para alguns pontos: primeiro que não foram tantos os filmes censurados desse gênero no país e; segundo é que as estratégias de censura aplicadas sobre os filmes têm suas peculiaridades devido à época em que acontecem.

Enfim, toda mídia convive com a censura. Apesar de toda liberdade expressiva natural do estilo, chega sempre um ponto que o documentário vai de encontro à ordem.

Década de 1930, em plena Era Vargas o mascate libanês Benjamin Abrahão tem a idéia de fazer um filme com o cangaceiro Lampião e seu bando, resultando no histórico registro *Lampião, o rei do cangaço*, de 1936.

A luta para filmar Lampião não foi fácil. Abrahão usou de negociações para se infiltrar e acompanhar o bando, registrando o cotidiano da comunidade dos cangaceiros em suas andanças pelo Nordeste brasileiro. São imagens de como eles se organizam em grupo: momentos de lazer, de trabalho, reflexão, oração e vaidade. Cangaceiros rindo, se arrumando e até encenando um ataque.

Todavia, para o governo era a marginalidade. Tratava-se de um grupo feroz e indomável. O resultado é a apreensão. Para Vargas, o filme era um afronto aos créditos do governo federal. Uso imediato da censura policial.

*Lampião, o rei do cangaço* ficou detido, sendo recuperado (aproximadamente quinze minutos do filme) na década de 1960. O material foi reutilizado em alguns filmes posteriormente, num tempo em que falar do cangaço não era mais proibido.

A década de 1970 é um período de muitas obras censuradas. Já em 1971, o cineasta paraibano Vlademir Carvalho realiza o documentário *O país de São Saruê*. Baseado num cordel de Manuel Camilo dos Santos, o filme mostra a vida de nordestinos no interior da Paraíba e as maneiras de se relacionarem com a terra: seja como propriedade privada, seja pelas crenças e magias.

Período de governo dos militares, com o já ativo AI-5, a produção midiática e cultural nacional enfrentava forte censura em todas as áreas. Com suas imagens realistas, ousadia estética e seu conteúdo plural, o filme de Vlademir não foi aceito pelos censores da ditadura, sendo interdito até o ano de 1979. Nesse período, nem os festivais abriram para a exibição.

Décadas depois, *O país de São Saruê* é considerado um dos filmes mais importantes do gênero no Brasil. Obra restaurada, exibida e homenageada várias vezes país a fora.

Ainda na década de 1970, outro caso de censura sobre documentário é referência para a história do gênero nessa perspectiva. O filme curta-metragem *Di/Glauber*, realizado em 1977 pelo cineasta bahiano Glauber Rocha em homenagem ao seu amigo

---

falecido um ano antes, o pintor brasileiro Emiliano Di Cavalcanti. A ousadia causou certa polêmica.

Glauber narrou de forma experimental e irreverente (meio videoarte, meio videoclipe) todo o ritual após a morte do pintor. Registrou o velório e o enterro, inserindo-se como narrador do próprio filme, revelando dados do cotidiano de sua amizade com Di Cavalcanti.

O resultado do trabalho é a proibição de exibição pública do documentário, não por parte da ditadura militar, mas sim pela família do pintor. Um caso de censura por ação judicial em defesa aos direitos familiares.

Mesmo estando ainda censurado até os dias de hoje, *Di/Glauber* pode ser facilmente acessado e visto na internet. Inserido constantemente em atividades acadêmicas ou homenagens ao próprio diretor.

Fechando essa década, o documentário *Wilsinho Galiléia*, de João Batista de Andrade, realizado em 1978, é vítima da censura de pressão política e econômica praticada pelos militares na época.

Em 1973 a Rede Globo de Televisão inaugura um programa instigante e importante para o trabalho dos documentaristas: o *Globo Repórter*. O objetivo era exibir filmes documentários na televisão. Nessa fase, o programa resultou num grande laboratório para o gênero, com experimentos estéticos e poéticos que carimbavam a autoria em seus filmes, ainda por cima “driblando tanto a censura da ditadura quanto a direção de jornalismo da TV Globo” (Consuelo & Cláudia, 2008, p.23-24).

Num híbrido de ficção e documentário, *Wilsinho Galiléia* reconstitui a trajetória de um violento bandido menor de idade que foi assassinado pela polícia. O documentário foi encomendado pela emissora. Entretanto, um dia antes da exibição no programa, o trabalho foi censurado, gerando problemas que nem exibido nas salas de cinema ele foi.

Final da ditadura, Constituição de 1988, queda da censura prévia, maior liberdade de expressão jornalística, outros tempos chegaram: década de 1990. Contudo, eis um caso de um documentário censurado no Brasil em plena abertura. Não se trata exatamente de um filme nacional, mas bem que vale fixar. A obra se chama *Muito Além do Cidadão Kane* (*Beyond Citizen Kane*).

Realizado em 1993, dirigido por Simon Hartog para o *Canal 4* do Reino Unido, o trabalho apresenta o poder da Rede Globo sobre a sociedade brasileira a partir de exemplos de diretrizes políticas e econômicas determinadas pela emissora. Assim sendo, Roberto Marinho é comparado no documentário ao conhecido personagem de Orson Welles, o poderoso Charles Foster Kane, já baseado na vida de um magnata da mídia norte-americana. A Rede Globo não deixou por menos e, como pôde, lutou pela interdição desse material.

Primeiramente o filme foi proibido no Canal 4, sendo adiada por um ano sua exibição. Em seguida a emissora britânica disponibilizou cópias do filme a preço de custo, fazendo com que chegasse ao Brasil. Então foi proibida a exibição no Museu de Arte Moderna no Rio. O filme passou a circular e ser exibido nas universidades, tendo a cópia da USP caçada. Entretanto foi negado o pedido, pois se tratava de pesquisa.

Vale lembrar que outras formas minuciosas de censura aconteceram e ainda acontecem até os dias de hoje sobre o documentário e outras mídias. Nem todo documentário pode ir ao ar num canal privado de tevê. E talvez nem em canais públicos. Depende de diversos fatores.

### **3. Características do documentário brasileiro e a censura**

Nessa trajetória conjugal da mídia com a censura o cinema não se encontra fora do caminho dos censores políticos ou das regras discursivas. Todavia, os filmes transparecem uma possibilidade de “falar” mais abrangente do que outras mídias. E os documentários são a expressão de um espaço quase não censurado. Por algumas razões, o documentário é a mídia mais aberta à possibilidade de falar dos sujeitos. Talvez menos censurada, no sentido de possibilidade de articular sentidos provavelmente coibidos em outras circunstâncias midiáticas.

Cabe compreender, aqui, o documentário brasileiro a partir de cinco características peculiares, as quais o tornam um gênero de forte resistência. Reconhecendo tais aspectos, o documentário contemporâneo é um instrumento de certa “liberdade de imprensa” em relação aos diversos mecanismos de controle.

Pensar o filme não-ficcional em relação à censura pode se notar, inicialmente, o critério de escolha de *conteúdo narrativo* (1). Naturalmente, os documentaristas buscam

histórias singulares, de impacto e originalidade. Mas não só isso. Caçam histórias desconhecidas e sem maiores possibilidades de serem conhecidos através de outras instâncias midiáticas. Quando visam histórias já conhecidas e narradas por outros meios, eles catam os vestígios ainda existentes e não publicados sobre o assunto, num novo ponto de vista.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquista (2008, p.44) ressaltam que “(...) coube ao documentário se voltar para grupos urbanos até então praticamente invisíveis nesta produção audiovisual”. No entanto, a percepção dos documentaristas vai além: se voltam não apenas para a invisibilidade construída pela mídia, como também para os conteúdos nela censurados.

A ânsia é trazer à tona o silenciamento politicamente, estampá-lo nas telas como um documento achado repentinamente e descartado obrigatoriamente pela mídia clássica. Em outras palavras, os discursos interditados nos meios clássicos encontram liberação no cinema documentário. Conteúdos que o telejornalismo, por exemplo, não evidenciam por qualquer tipo de censura são de grande serventia para os documentários cinematográficos e frequentemente expostos sem maiores interdições.

Em seguida, o documentário se caracteriza pelo seu teor de *realismo* (2), pois filme denominado não-ficcional é tido como um instrumento realista mais comprometido com a “verdade” que as ficções gratuitas do cinema industrial. Ele é a instituição do real.

Em sua narrativa, articulam estratégias a fim de atestar a sua busca pelo real da história: relatos e depoimentos, arquivos de imagens, documentos, técnicas de filmagem, exposição do processo de produção do mesmo, dados históricos. Recursos que contribuem para a construção desse realismo para o espectador. Este, ao se postar diante de um documentário apreende o conteúdo de modo diferenciado de uma ficção.

O realismo inerente do filme documentário, portanto, lhe dá o direito de penetrar profundamente nos fatos em questão, nos conteúdos outrora restringidos, levando-os a visibilidade. Em suma, o silêncio histórico é um importante mote dos documentários cinematográficos.

Outra característica a ser considerada é a possibilidade da *polifonia* (3) montada em documentários, principalmente os que discutem assuntos coletivos. É a condição de

---

impor vários pontos de vista sobre a história na busca de construir sua versão fílmica sobre determinado acontecimento.

Pelas amarras políticas que os meios de comunicação possuem no Brasil, com suas várias estratégias de censura, os assuntos veiculados atendem a interesses tais. O que determina, às vezes, notícias um tanto monofônicas, em que o arranjo toca de acordo com a música desejada pela regência. Até porque não é novidade saber que cada uma das empresas de comunicação nacional defende um ideal bem definido.

O documentarista costura no tecido da narrativa um emaranhado mais amplo de vozes, contemplando gregos e troianos. Não se isenta o controle do diretor sobre o filme, seus interesses pessoais e ideológicos, mas sim se evidencia a virtude do gênero em abrir para a possibilidade de pluralizar os sentidos, usando de múltiplos olhares a abordar o tema em cheque.

Passando para outra característica, normalmente os documentários brasileiros são frutos de *produção independente* (4). Projetos com financiamentos a partir de leis de incentivo à cultura, quando possível. Quando não, muitos documentaristas chegam a bancar o próprio trabalho.

Com os equipamentos portáteis, principalmente na era do suporte digital, o documentário (dependendo da proposta) virou um gênero mais em conta para realização. São equipes mínimas com material conciso e muita dedicação. Trabalhos em defesa de uma causa, de cunho particular ou social. Como todo bom artista independente diria: “faça você mesmo!”. E é justamente nessa circunstância que a censura não reside tão diretamente assim, é pelo fato de financiar seu próprio trabalho que o documentário cinematográfico não encontra as mesmas amarras que as empresas de comunicação e suas relações econômicas.

O trabalho independente consiste, ao mesmo tempo, na possibilidade de experimentação do meio. Isso quer dizer que o diretor desfruta de certa liberdade em relação à forma e o conteúdo do documentário cinematográfico. E, por tabela, o reconhecemos como uma mídia de baixo nível de censura.

Por fim, os *espaços de exibição* (5) dos filmes de não-ficcionais possibilitam trafegar sem maiores congestionamentos censores.

Normalmente, documentários não são vistos nas tevês privadas do Brasil. Pelo menos as obras cinematográficas dos documentaristas brasileiros do século XXI. Salvo casos como *Viva São João*, de Andrucha, que logicamente não oferece conteúdos ofensivos para a ordem pública, foi exibido numa madrugada qualquer da rede Globo de televisão. Isso são exceções. Até porque o conteúdo dos documentários são os proibidos em outras vias, na maioria das vezes.

Assim sendo, a aparição dos documentários brasileiros se dá muito mais em festivais e mostras de cinema e vídeo do país, entidades educacionais formadoras de opinião e nas salas de cinema de arte. Apesar de Amir Labaki (2006:12) alertar para a “curva crescente” existente em relação à presença deles nas salas comerciais, entretanto ainda deixa a desejar para um público menos consciente sobre esses filmes.

No Brasil, o próprio Labaki é responsável pelo festival de maior visibilidade e relevância para esse gênero de filme: o *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*.

Locadoras, pirateiros e internet também são outras opções de acesso para se ver documentários. Espaços esses sobre o qual se aplicam tipos de censura, mas que não funcionam tão facilmente. Inclusive os documentários censurados em outras instâncias podem ser encontrados nesses locais.

Enfim, tais itens contribuem para pensar no lugar de resistência do documentário no emaranhado da mídia no Brasil. Em relação ao conteúdo narrativo, ao realismo, à polifonia, a produção independente e o espaço de exibição, o documentário pode ser considerado a mídia menos censurada da comunicação massiva ou de maior resistência. É um atestado do descontrole midiático. Contudo, não o faz imune à censura. Há formas de censura sobre ele sim, como vimos.

#### **4. Considerações finais**

O filme documentário é a mídia menos censurada da história da comunicação no Brasil. Todavia, sua natureza de estilo já o coloca numa posição de resistência em relação aos outros veículos de comunicação e gêneros midiáticos.

---

Por certo, é o documentário quem preenche a lacuna informativa deixada pela censura nos meios clássicos de comunicação, buscando os conteúdos proibidos em outras circunstâncias para apresentá-los em sua forma de cinema.

## **Referências**

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970. 11ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo, MESQUISTA, Cláudia. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada*: a história da censura no Brasil e no mundo. São Paulo: Paulus, 2005.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 4ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

STRAIBHAAR, Joseph, LAROSE, Robert. *Comunicação, mídia e tecnologia*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.