

CENSURA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO: O INTERDITO NAS TELAS DE CINEMA DO BRASIL (1964-1985)

Meize Regina de Lucena Lucas¹

Resumo: O trabalho se debruça sobre o arquivo da censura de diversões públicas no Brasil. Seu foco é a censura e, mais especificamente, a censura cinematográfica durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985). O fundo de censura cinematográfico é composto por mais de trinta e cinco mil processos. A apreciação de cada filme pelos censores visava à emissão de um selo de exibição para o cinema e outro para a televisão. No caso dos filmes nacionais, era necessário um terceiro selo para exportação e exibição no exterior.

O objetivo da pesquisa é analisar a especificidade da censura aos filmes, pois se entende que o estatuto da imagem cinematográfica e a escala de exibição no Brasil guardavam particularidades em relação ao livro, ao teatro, à música. Se todas essas produções eram avaliadas e censuradas a partir de critérios comuns, cada uma tinha (e tem) suas próprias redes de circulação e produção. Para este estudo centra-se a análise nos documentos que compunham o processo de censura: sua organização como discurso, as chaves de leitura fornecidas aos censores, as mudanças operadas nos documentos (suas estruturas e linguagem dos censores, por exemplo) ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de analisar a forma como os censores seguiam tais chaves e criavam outras. Não se trata de, por meio do documento, discutir os critérios de qualidade dos filmes, mas a grade a partir da qual foram interpretados, apreendidos, vistos e as ações daí decorrentes.

Busca-se romper com uma perspectiva dominante nos estudos sobre a censura, que tende a considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico. Partindo dessa premissa, muitos estudos se concentram em filmes considerados de qualidade artística segundo critérios da crítica nacional e estrangeira. Dessa forma, a ênfase das pesquisas nestes filmes dificultou a compreensão histórica sobre a diversidade de mecanismos, critérios e práticas que organizavam a censura cinematográfica. A censura era uma ação articulada com instâncias governamentais, setores da sociedade civil e baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado.

Palavras-chave: Censura; ditadura; cinema; Brasil.

Contato: meizelucas@gmail.com

O artigo aborda a censura e, mais especificamente, a censura cinematográfica durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil. Ao contrário do que se pode imaginar, no Brasil os períodos da censura e da ditadura civil-militar (1964-

¹ Professora do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Autora dos livros *Imagens do moderno – o olhar de Jacques Tati* e *Caravana Farkas – itinerários do documentário brasileiro* (Editora Annablume).

Lucas, Meize Regina de Lucena. 2016. “Censura em tempos de exceção: O interdito nas telas de cinema do Brasil (1964-1985)”. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 304-314. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.

1985) não coincidiram integralmente. Extinta somente em 1988, pela nova Constituição, três anos após o término da ditadura, a censura tem uma longa trajetória no país, que pode ser remontada ainda ao período do Império. Tal longevidade não nos deve deixar esquecer que em tempos de repressão, controle e perseguição, a censura se presta a novos e singulares papéis. A ação censória também encontrou novos objetos e sujeitos sobre os quais exercer seu poder nos idos de 1960, quando os meios de comunicação de massa se expandiram pelo território, especialmente as salas de exibição cinematográfica e a televisão.

A abordagem busca trazer ao debate três questões. A primeira diz respeito à relação memória e história, pontuando em que medida a memória tem constituído um norte para os recortes e enquadramentos de pesquisa. Em segundo lugar, a discussão sobre o conceito de censura ainda merece mais algumas reflexões pela comunidade de investigadores. Por fim, a última questão gira em torno das fontes que permitem estudar a censura e suas práticas, não apenas refletindo sobre o conjunto de documentos disponíveis para a pesquisa, mas inferindo sobre a problemática da natureza específica da constituição desse tipo de arquivo.

Os estudos sobre períodos de exceção se constituem a partir de uma relação tênue de convergências e tensões entre a memória e a história. No caso brasileiro, desde os anos de 1970, teve início a construção de uma memória em torno das prisões, perseguições, prisões, torturas e desaparecimentos, nos campos da literatura e do jornalismo a partir de relatos dos envolvidos direta ou indiretamente. Caso de *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, pela Editora Alfa-Omega.

A censura também não escapou ao campo da memória e, mesmo hoje, entre as sagacidades daqueles que se tornaram vítimas da ditadura, há uma desqualificação do outro (no caso o censor), identificado como representante do Estado. A pretensa ignorância desses sujeitos, os censores, ajuda a compor um conjunto de historietas cômicas que, desfiadas, buscam colocar em xeque a superioridade desse outro. Alguns exemplos: o cantor e compositor Chico Buarque de Holanda muda de nome e passa a divulgar seus discos sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, livros com capa vermelha são apreendidos por tratarem de temas marxistas e livros sobre cubismo são identificados com livros sobre Cuba. Se esse repertório garante aos relatos presentes em filmes, como em *Vocacional, uma aventura humana* (Brasil, 2011), de Toni Venturi, os momentos de descontração – o uso do riso como arma que desqualifica e expõe o outro

– no campo das investigações, tais memórias funcionam sob outra lógica e acabam dificultando uma compreensão histórica acerca da censura e seu arco de atuação. Encobre mesmo o quanto esta ação, em parte, definiu a cultura visual de uma época.

Desqualificar a censura, por meio de uma presumida ação equivocada dos censores, oculta o lugar que esta teve no arranjo das forças e poderes colocados em ação pelo Estado e por setores da sociedade civil. Seu aparelhamento incontestado ao longo dos anos, bem como as mudanças na formação dos censores, dificilmente pode ser dimensionado se visto por esse prisma que apequena a dimensão da censura (Stephanou 2004). É dificultada também a compreensão dos objetivos da ação censória num regime de exceção. É preciso ficar claro, desde partida, que não são os critérios artísticos, culturais ou estéticos que guiam a ação censória. Um último problema diz respeito aos recortes de pesquisa. Ao considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico, os estudos têm se concentrado em filmes considerados de qualidade artística segundo critérios da crítica nacional e estrangeira². Dessa forma, a ênfase das pesquisas nestes filmes dificultou a compreensão sobre a diversidade de mecanismos, critérios e práticas que organizavam a censura cinematográfica.

Exemplo contundente neste sentido é apresentado por Caroline Gomes Leme a partir do filme *E agora, José? Tortura do sexo* (Brasil, 1980), dirigido por Ody Fraga, reconhecido diretor da Boca do Lixo:

“O filme pouco conhecido por pertencer ao âmbito da Boca do Lixo, a uma modalidade de cinema cuja produção e consumo pode ser denominada “marginal”, já que se realizava à margem do circuito cinematográfico “oficial”, socialmente consagrado. Essas características também podem ter colaborado para a liberação do filme pela censura, pois *E agora, José?* com sua precariedade de produção, ficaria circunscrito ao público da Boca do Lixo, formado por consumidores de cinema erótico; não concorreria em festivais nacionais e internacionais e não seria “digno” de debates, não tendo repercussão na imprensa” (Leme 2013).

O enredo do filme é semelhante ao de *Pra frente Brasil* (Brasil, 1982), conhecido filme de Roberto Farias, lançado três anos depois. Nas duas tramas um homem branco, “apolítico” e de classe média é preso e torturado após algum acontecimento banal envolvendo o personagem e um outro personagem militante de

² Caso dos seguintes trabalhos: Pinto 2001; Simões 1998.

esquerda. O filme de Ody Fraga foi liberado sem cortes, enquanto o outro teve um longo percurso pela censura. O tratamento distinto dado aos dois filmes leva necessariamente a incluir o estudo das diferentes comunidades de espectadores e da crítica estabelecidos à época, pois eram elementos constituintes da ação censória.

Nesses estudos é possível identificar dois conceitos de censura predominantes. Um primeiro defende que toda e qualquer censura é política, visto que implica em cerceamento das possibilidades de expressão. Num contexto de repressão, a censura se afina com os objetivos do Estado e agiria de maneira a conformar mais uma forma de ação política (Kushnir 2004).

Já outra linha de estudos afirma a existência de duas censuras: uma moral e outra estritamente política (Fico 2002). A primeira poderia ser inserida numa tradição que remonta ao século XIX e à forte atuação da Igreja católica no país. Em tempos de mudanças comportamentais e de expansão dos meios de comunicação, a censura encontraria respaldo em parcelas consideráveis da população, ansiosa por manter ausente dos livros, revistas, jornais, filmes, novelas, as representações alinhadas a essas mudanças. Podemos citar como exemplos a presença da mulher em espaços públicos e no mundo do trabalho, mudanças na família a partir da separação entre casais, rebeldia juvenil, homossexualidade, relações sexuais mais livres. A censura política estaria ligada ao veto e vigilância de abordagens estritamente políticas em textos e imagens. Por vezes, elas se confundiriam, mas o uso da censura moral ocorreria como mera instrumentalização ou pretexto para os interesses políticos em jogo.

A análise das fontes – que inclui os processos de censura, cartas da sociedade civil, documentos do Ministério da Justiça, da Escola Superior de Guerra (caso do seu Manual Básico) e da Comissão de Moral e Civismo – permitem pensar que a censura política não se distingue da censura moral. Observa-se que moral e política compõem um mesmo movimento de construção do inimigo, no caso um inimigo interno³, e dos modelos positivos a serem forjados. A conduta errada ou equivocada, aos olhos da censura e de certos setores civis e militares, não deixava de constituir igualmente uma maneira desviante das formas de convivência e de partilha em sociedade.

³A violência e a cultura constituíram duas instâncias a que a ditadura recorreu para construir seus alicerces e legitimação. No primeiro caso, houve a construção de um inimigo comum contra o qual lutar e manter vigilância, o que acarretou a perda das singularidades dos diferentes grupos de oposição e a mobilização de medos e temores presentes no imaginário. Em nome do anticomunismo, a Doutrina de Segurança Nacional suprimiu diferenças sociais, ideológicas e culturais dos setores resistentes ao governo e contra eles mobilizou de forma arbitrária os diversos poderes disponíveis (incluindo a propaganda), pois o inimigo seria interno (ao contrário das guerras clássicas) e teria por objetivo a instabilidade da economia e da segurança interna e externa do país.

Beatriz Kushnir pondera sobre o artigo 3º da lei 5.536/68:

“(...) ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e de segurança da nação, como também aos elementos da moral e dos bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas” (Kushnir 2004, 105).

Assim, o ato de avaliar, proibir, classificar, cortar, liberar era considerado pelo próprio Estado como ato político. As figuras da mulher, do jovem, da criança, constituíram elementos a serem pensados pelo Estado e, sendo assim, suas condutas deveriam ser estritamente observadas, vigiadas e controladas. O mesmo se pode dizer em relação à representação em imagem e texto de comportamentos considerados desviantes. O sujeito a ser perseguido e vigiado, no caso, o inimigo interno, deveria sofrer uma avaliação na qual sua figura atuante no campo político não se descola de uma avaliação moral. O comunista é sempre um ser inapto à hierarquia e à ordem. Nisso converge com o hippie, apesar de ambos possuírem bem pouco em comum além da contestação ao sistema político e a alguns dos valores sociais. A ambos eram igualmente associados a recusa ao modelo familiar, à monogamia e aos valores sociais. No entanto, a falta de distinção entre os diferentes sujeitos e a constituição de um processo de homogeneização dos mesmos integra a elaboração do inimigo interno. Longe de tratar o Estado com um discurso que paira acima da sociedade, é preciso entender que eram vários os discursos em circulação que alimentavam medo de uma instabilidade social causada por meio de condutas consideradas “anormais”. Discursos convergentes que, naquele momento, encontraram guarida na ação da censura conduzida pelo Estado.

Desde os primórdios da República (1889), a censura se constituiu como assunto de polícia e assim permaneceu nos anos seguintes. A urbanização dos grandes centros no início do século XX, em especial da capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, representou igualmente uma transformação nas formas de diversão e de ocupação do espaço. Impor uma ordem a este espaço foi prioritário para os poderes públicos: “ficaria a cargo da polícia tratar da lisura das transações empresariais, além da moralidade do

espetáculo” (Kushnir 2004, 86)⁴. Dessa forma, somava-se ao ato censório a função administrativa, que perduraria pelas décadas posteriores⁵.

No caso específico do cinema, alvo da censura policial e da Igreja católica desde muito cedo, já em 1932 fora estabelecida a nacionalização do serviço de censura cinematográfica⁶. Os certificados eram emitidos pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, cuja comissão de censura era composta “a) de um representante do Chefe de Polícia; b) de um representante do Juízo de Menores; c) do diretor do Museu Nacional; d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública; e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação.” Neste decreto, em que se ressaltam as qualidades do cinema, destaca-se que ele teria como função se constituir como um elemento de formação educativa e cultural da sociedade. Estaria longe, portanto, de ser mero entretenimento.

O controle dessa produção, cujos objetivos estão presentes não só nas leis como também nas políticas de Estado⁷, permaneceu atrelado à esfera policial. O decreto-lei n. 8.462, de 26 de dezembro de 1945, por meio do art.1º, criava no Departamento Federal de Segurança Pública o Serviço de Censura de Diversões Públicas, diretamente subordinado ao Chefe de Polícia.

Após o golpe militar, em 1966, o serviço se centralizou em Brasília e se sobrepôs às censuras estaduais que existiam paralelamente à nacional. Em 1972 foi criada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), também subordinada à Polícia Federal e cujos funcionários eram membros da polícia⁸. Mas a legitimação e o exercício da censura encontraram ainda outros abrigos.

Desde cedo, o Vaticano tomou o cinema como um de seus alvos de reflexão e atuação. A forte tradição católica brasileira permitiu que a Igreja, por meio de publicações como jornais e revistas, bem como dos sermões de seus párocos, não só exercesse a censura junto aos fiéis, indicando ou interditando filmes, como também fornecesse parâmetros de avaliação. Sua importância está presente nas páginas das

⁴ Essa característica permaneceu, visto os processos de censura cinematográfica serem compostos por pareceres dos censores e pela documentação burocrática dos filmes, a exemplo de comprovantes de taxa de importação e de pagamentos de impostos.

⁵ Para uma discussão sobre a censura no Brasil desde o período colonial até a ditadura (1064-1985) ver Carneiro 2002.

⁶ Decreto n. 21.240 de 24 de abril de 1932.

⁷ As primeiras políticas de proteção e incentivo à produção brasileira direcionaram-se ao filme de não ficção. Cabe lembrar ainda a criação do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) em 1936. Ao longo de trinta anos, o instituto realizou mais de quatrocentos filmes entre curtas e médias-metragens.

⁸ Sob esta rubrica encontram-se os documentos sobre censura depositados no Arquivo Nacional de Brasília.

primeiras revistas brasileiras de cunho teórico, as mineiras *Revista de Cinema* (1954-1957, 1961-1964) e *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957-1963). O padre Guido Logger foi um dos mais constantes críticos na *Revista de Cinema*, cuja qualidade fez que circulasse por outros estados, contasse com a contribuição de jornalistas de diferentes localidades e fosse amplamente elogiada na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Já a origem da RCC esteve ligada aos cineclubes católicos que, aliás, não eram privilégio das cidades mineiras, pois se espalhavam por todo o país. Em seu primeiro número o periódico exibiu a encíclica papal e suas diretrizes para o cinema. Os jornais católicos ou de apoio aos ideais da Igreja, disseminados por todo país, não só mantinham colunas de avaliação cinematográfica como também reforçavam o discurso da ordem e da moralidade, muitas vezes embasados em discursos científicos, valendo-se dos estudos de médicos, psicólogos e mesmo oftalmologistas (Lima 2012; Almeida 2011).

José Murilo de Carvalho, em sua obra *Forças armadas e política no Brasil*, faz uma observação que permite compreender o alcance do poder eclesiástico no país. A visão imperante do positivismo nos meios militares no final do Império e início da República encobre o crescente movimento de catolicização dos oficiais que predominaria já ao final dos anos 1930. Essa tendência deixou vestígios substanciais no pós-guerra: as frequentes referências à defesa da Igreja, de Deus e da religião feitas nas produções textuais relativas à Doutrina de Segurança Nacional (caso, por exemplo, do *Manual Básico* da Escola Superior de Guerra), nos manuais de civismo, nos discursos políticos e nos documentos sobre o governo, remetem à manutenção do catolicismo, mesmo que tal alusão nunca esteja clara ou mesmo quando invoca a liberdade religiosa prevista e assegurada pela Constituição⁹. Não é demais lembrar que o Brasil deixou de ser um Estado confessional em 1891, a partir da nova Constituição republicana. No entanto, convém ressaltar a dura perseguição política, policial e social sofrida, após essa data, pelas religiões de matriz africana juntamente com suas manifestações culturais.

Os filmes exibidos no Brasil, em sua totalidade, passaram pelo crivo da censura. Independentemente de sua origem ou circuito de exibição (cineclubes, salas comerciais, embaixadas, festivais). Assim, de maneira orgânica e automática em virtude de sua natureza – seu uso cotidiano e burocrático, seguindo assim a reflexão de Arlette Farge

⁹ “Para bem exercemos os nossos deveres nas coletividades PÁTRIA e FAMÍLIA, devemos cultivar uma RELIGIÃO, qualquer que ela seja, e amar o TRABALHO. A Constituição, tendo base religiosa, assegura a liberdade de crença e o exercício dos cultos religiosos.” *Expressão de civismo* 1967, 21.

(2009) – foi constituído o arquivo de censura no Brasil cuja desmesura o faz se constituir como um lugar ao mesmo tempo privilegiado e árduo para o trabalho do historiador.

“Uso imediato, aquele de que o século XVIII necessitava para a alocação de sua polícia; uso diferido, talvez inesperado, para aquele ou aquela que decide tomar o arquivo como testemunha mais de dois séculos depois... O arquivo não se parece nem com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os “relatos”, nem com as correspondências, nem com os diários, e nem mesmo com as autobiografias. É difícil em sua materialidade. Porquanto desmesurado, invasivo como as marés de equinócios, as avalanchas ou as inundações” (Ibidem, 11).

Diferente do trabalho desenvolvido pela historiadora francesa Arlette Farge nos arquivos policiais parisienses, em que os pobres e trabalhadores surgem somente por meio da fala do outro, nestes processos a escrita do outro é uma constante. Os recursos, as solicitações e as negociações levadas a cabo por cineastas, produtores e distribuidores estão presentes em diversos processos. São falas cultas e regradas pela ordem do escrito e do conhecimento das leis que constituem relações de força postas em movimento.

No entanto, o mesmo uso imediato está aqui presente. Assim, em números, significa que falamos de um universo de 35.916 processos somente de censura cinematográfica. Somam-se a este universo os documentos administrativos, as manifestações da sociedade civil, o Fundo SNI do Ministério da Justiça e os processos de censura em relação à televisão para ficarmos no campo das imagens.

Tomando como ponto de partida Roger Chartier, os processos constituem o ponto de partida da investigação e não somente os pareceres a partir do que dizem. Afinal, a mudança na configuração dos documentos, seus parâmetros, suas classificações indicam que a censura não foi um bloco imutável e homogêneo. O que não significa a crença ingênua num aperfeiçoamento necessário dos mecanismos. Trata-se sim de pensar como os documentos se constituem em sua organização discursiva, sua materialidade e poder: “... já que os documentos não são mais considerados somente pelas informações que fornecem, mas são também estudados em si mesmos, em sua organização discursiva e material, suas condições de produção, suas utilizações estratégicas” (Chartier 2002, 13).

Tal perspectiva orientou dois momentos do meu trabalho no arquivo. Num primeiro momento, o recorte incidiu sobre filmes conhecidos e sobre aqueles que, pelos

trabalhos da memória, ficaram conhecidos em virtude de suas querelas com a censura. Compreende-se que eles chegavam a DCDP, fossem estrangeiros ou nacionais, já envolvidos em disputas prévias. Caso dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, Costa-Gavras, e de títulos como *Último Tango em Paris* (França, 1972) e *Laranja Mecânica* (Inglaterra, 1971).

O trabalho braçal com as caixas, que contêm, em cada uma, de quarenta a sessenta processos, configurou a etapa seguinte. Ela revela as marcas da presença e da ausência do historiador. Filmes de Glauber Rocha ou de Jean-Luc Godard, diretores visados pelo governo como realizadores de filmes “subversivos”, “comunistas” e portadores de “mensagem subliminar”, por exemplo, encontram-se quase que invariavelmente no início ou no final da caixa. Não é preciso sequer o trabalho de procurar entre as dezenas de processos o filme desejado. Ele se encontra à vista e o processo revela mais que as marcas do tempo, ao descortinar as inúmeras manipulações, leituras e cópias que o papel já sofreu. Já a abertura de outras caixas se inscreve de maneira diversa no corpo do pesquisador: a poeira que se acumula por entre os processos em poucos minutos tinge de outra cor a luva outrora branca e a organização das pastas, com sua papelada impecável, contrasta com o desgaste e as ranhuras de outros exemplares. Somente nessa etapa de manipulação foi possível conhecer filmes banidos, mutilados ou totalmente aceitos. O que, diga-se de passagem, era raro e constituía queixa frequente dos exibidores.

Antes de finalizar, cabe uma última reflexão sobre o conceito de censura. Creio ser a partir da ampliação do arco de processos analisados que será possível refletir sobre a censura como um elemento que atuou na cultura visual brasileira. Pois, entre os objetivos de sua ação, estava o controle das representações. Para além da família, do jovem, da criança, da mulher e dos comportamentos sexuais, outro nicho a ser vigiado estava ligado aos conflitos de natureza social. Caso do racismo e lutas sindicais, por exemplo. Outro nó sensível estava relacionado às diferentes práticas religiosas, figuras de autoridade, como padres, delegados, políticos, policiais, militares, juízes, e violência física.

Somente pela leitura dos pareceres presentes nos processos é possível identificar como tais representações foram tratadas ao longo dos anos¹⁰ e também em que medida as mudanças na sociedade brasileira foram refreadas ou expressas pelas imagens

¹⁰ Para este trabalho foram analisados 420 processos de censura cinematográfica.

cinematográficas. Essa mesma leitura permitirá pensar as chaves de leitura postas em ação pelos censores.

Não se libera ou interdita uma imagem de um casal nu, por exemplo. O gênero do filme, a condição dos personagens (casados, amantes, namorados), a faixa etária prescrita, a origem da película (nacional ou internacional), o público a que se destina, são vários os elementos considerados no exercício da censura. Outras representações são lidas a partir de lentes mais estritas, caso de filmes de temática política com referência às ditaduras latino-americanas.

E, por fim, a pesquisa que venho realizando indica que, se o número de interdições e restrições é grande, torna-se urgente pensar nos filmes cancelados como livre. Quais seriam as imagens que precisariam e deveriam forçosamente circular pelo país?

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Cláudio Aguiar. 2011. “A igreja católica e o cinema. Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921”. In: Capelato, Maria Helena *et al.* *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 315-332.
- Alves, Maria Helena Moreira. 1984. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes.
- Carneiro, Maria Luiza Tucci (org.). 2002. *Minorias silenciadas – história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/FAPESP.
- Carvalho, José Murilo. 2006. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Chartier, Roger. 2002. *À beira da falésia – a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS.
- Expressão de civismo – o serviço militar*. (1967). Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura.
- Farge, Arlete. 2009. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP.
- Fico, Carlos. 2002. “Prezada Censura. Cartas ao Regime Militar”. *Revista Topoi*, 5: 251-86.
- Kushnir, Beatriz. 2004. *Cães de guarda - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo.
- Leme, Caroline Gomes. 2013. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: UNESP.
- Lima, Francisco Gildemberg. 2012. *Os cinemas católicos: moral e decência na cidade de Fortaleza (1913-1930)*. Fortaleza: Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará.
- Pinto, Leonor Souza. 2001. *La résistance Du cinema brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988*. Toulouse: Tese de Doutorado. Université Toulouse – Le Mirail.
- Simões, Inimá. 1998. *Roteiro da intolerância - a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC; Editora Terceiro Nome.

Stephanou, Alexandre Ayub. 2004. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público – um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Porto Alegre: Tese de doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.