

Tortura e imagens na Ditadura Militar: o caso dos relatórios de censura a José Mojica Marins (1964-1972)

Torture and images in the Military Dictatorship: the case of censorship reports on José Mojica Marins (1964–1972)

Tortura e imágenes en la Dictadura Militar: el caso de los informes de censura sobre José Mojica Marins (1964–1972)

Giancarlo Backes COUTO¹
Cristiane FREITAS GUTFREIND²

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a relação entre as imagens de violência e tortura presentes nos filmes de José Mojica Marins produzidos nos anos 1960 e a atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas durante a ditadura militar brasileira, a partir dos relatórios de censura produzidos pelo órgão. Considerado o principal expoente do cinema de horror nacional, Mojica teve seus filmes perseguidos por um órgão subordinado a um regime que se sustentava pela violência, sob a justificativa de proteção à moral e aos bons costumes. A investigação parte de três questões centrais: o silenciamento de sujeitos não explicitamente opositores ao regime; a forma como os censores lidavam individualmente com imagens de tortura em um contexto autoritário; e o papel da censura na ocultação da violência estatal. Com base no referencial teórico-metodológico de Siegfried Kracauer, o estudo compreende o cinema como documento social capaz de revelar medos e contradições de seu tempo, demonstrando como os relatórios censórios expressam repulsa e horror diante de imagens que, ao mesmo tempo, espelhavam a violência silenciada pelo governo.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Censura; Tortura; José Mojica Marins; Cinema de horror.

¹ Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Email: giancarlobcouto@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9757-522X>.

² Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutora em Sociologia pela Université de Paris V. E-mail: cristianefreitas@pucrs.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7333-3146>.



Abstract

This article aims to analyze the relationship between the images of violence and torture present in the films of José Mojica Marins produced in the 1960s and the actions of the Public Entertainment Censorship Service during the Brazilian military dictatorship, based on the censorship reports produced by the agency. Considered the main exponent of Brazilian horror cinema, Mojica had his films persecuted by an institution subordinate to a regime sustained by violence, under the justification of protecting morality and good customs. The investigation is guided by three central questions: the silencing of subjects not explicitly opposed to the regime; the ways in which censors individually dealt with images of torture within an authoritarian context; and the role of censorship in concealing state violence. Based on the theoretical and methodological framework of Siegfried Kracauer, the study understands cinema as a social document capable of revealing the fears and contradictions of its time, demonstrating how censorship reports express repulsion and horror toward images that simultaneously mirrored the violence silenced by the government.

Keywords: Military Dictatorship; Censorship; Torture; José Mojica Marins; Horror Cinema.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la relación entre las imágenes de violencia y tortura presentes en las películas de José Mojica Marins producidas en la década de 1960 y la actuación del Servicio de Censura de Diversiones Públicas durante la dictadura militar brasileña, a partir de los informes de censura elaborados por dicho organismo. Considerado el principal exponente del cine de terror brasileño, Mojica tuvo sus filmes perseguidos por una institución subordinada a un régimen sostenido por la violencia, bajo la justificación de proteger la moral y las buenas costumbres. La investigación se articula en torno a tres cuestiones centrales: el silenciamiento de sujetos que no se oponían explícitamente al régimen; la forma en que los censores enfrentaban individualmente las imágenes de tortura en un contexto autoritario; y el papel de la censura en la ocultación de la violencia estatal. Con base en el marco teórico-metodológico de Siegfried Kracauer, el estudio comprende el cine como un documento social capaz de revelar los miedos y contradicciones de su tiempo, demostrando cómo los informes censores expresan repulsión y horror ante imágenes que, al mismo tiempo, reflejaban la violencia silenciada por el gobierno.

Palabras clave: Dictadura Militar; Censura; Tortura; José Mojica Marins; Cine de Terror.

Introdução

O cineasta paulistano José Mojica Marins foi provavelmente o maior expoente do cinema de horror brasileiro ao longo da segunda metade do século XX. Seus filmes, marcados pela violência performativa, blasfêmias e mistura entre características do cinema de horror estrangeiro e do sincretismo religioso brasileiro, atraíram o público



e crítica. Por isso, Mojica chamou atenção também do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)³, que passou a perseguir fortemente seus filmes, exigindo cortes em cenas consideradas muito violentas, mudanças na narrativa que visavam punir personagens desviantes e até mesmo a interdição completa.

Nos anos 1960, em meio ao golpe militar e a crescente repressão do governo autoritário, Mojica produziu quatro filmes de horror que foram censurados, sendo eles *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967), *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968) e *Ritual dos Sádicos* (1969). Estes foram seus maiores sucessos de público e, posteriormente, considerados para muitos sua melhor e mais prolífica fase criativa (Barcinski; Finotti, 2015). Destes filmes, porém, o primeiro e o último foram completamente proibidos pelo governo⁴, enquanto os outros dois tiveram vários cortes censurados, além de mudanças em suas narrativas condicionadas pelo órgão repressor para sua liberação.

Ao analisarmos os relatórios de censura produzidos sobre esses filmes, uma pergunta surge ao perceber certo horror por parte dos censores diante dessas imagens. “É inaceitável que alguém de mente sã possa sequer pensar em realizar um filme como êsse. Nunca vi, na tela, algo mais repulsivo” (Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.30325), escreve, por exemplo, um censor desconhecido⁵ em 29 de julho de 1968, após assistir *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* e votar por sua interdição. O que ressoa aqui é uma repulsa sincera diante da violência, vindo de um indivíduo que trabalhava em um órgão do aparelho repressor. É verdade que a censura não agia diretamente na repressão violenta, mas esta funcionava como parte do aparato que buscava silenciar sobre essa violência (Fico, 2001).

A fim de tentar entender essa questão, partimos de três perguntas-chave para pensar a relação dos censores com essas imagens em um contexto de governo autoritário e violência. Primeiro, como o silenciamento se estende aos indivíduos que, em tese, não se contrapõem diretamente ao governo? José Mojica Marins foi um

³ O SCDP teve esse nome até a criação do Decreto nº 73.332, de 19 de dezembro de 1973, que mudou o nome do Serviço para Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), nome que permaneceu até o final da Censura.

⁴ Como especificaremos posteriormente, *À Meia-Noite Levarei sua Alma* foi liberado pela SCDP em um primeiro momento e posteriormente proibido em 1972.

⁵ Alguns relatórios de censura contêm apenas a assinatura de quem os preencheu, o que impossibilita sua identificação.



cinasta que, apesar de não se colocar como um adversário político explícito, foi um dos mais perseguidos por sua censura. A justificativa, muitas vezes, girou em torno da proteção à “moral e bons costumes”, pelas ofensas que as imagens de Mojica poderiam trazer ao público, bem como por seu conteúdo considerado violento. Assim, Mojica foi censurado no período que analisamos aqui, sobretudo, pela violência apresentada nos seus filmes por um órgão censório submetido a um governo que estabelecia sua existência mediante a violência.

Segunda pergunta: de maneira individual, como lidar com imagens de violência em meio a um governo que se impõe pela violência? Como Fico (2001) demonstra, militares e adeptos sabiam da violência do governo, mas comumente a viam como um mal necessário para fazer funcionar a máquina da ordem e do progresso deste, contra aqueles que queriam derrubá-lo. Seria justo, para esses, então, utilizar-se de violência em momentos necessários e pontuais contra indivíduos específicos. Assim, este artigo se debruça sobre esses filmes de Mojica pois eles têm também algo que os liga: Zé do Caixão, seu protagonista, é um torturador. Não um torturador a serviço de um governo, mas um indivíduo sádico, que sevicia suas vítimas de diferentes maneiras, com abusos psicológicos e físicos. No momento em que essas obras foram lançadas, como demonstraremos mais à frente, a tortura começava a aparecer nos jornais, ligada a um modo de operar do governo militar. Nesse momento, contudo, houve uma preocupação em apontá-la como um desvio pontual, causado por indivíduos do menor escalão, que não seguiam ordens. Ela era, todavia, um mal necessário para salvaguardar a nação contra os subversivos que pretendiam tomá-la de assalto.

E, por fim, a terceira pergunta dialoga com a função da censura: como a censura ajudava a silenciar sobre essa violência do governo contra seu povo? Partimos do pressuposto que a censura agia de maneira a esconder cenas de violência e tortura pois via refletido nelas a mentalidade de seu contexto psicológico e social (Kracauer, 1988). Ou seja, é uma imagem que tensiona o visível e o invisível, expondo o que aparece e o que deve ser ocultado. Assim, analisamos aqui os relatórios de censura produzidos contra os filmes de Mojica, destacando as passagens em que os censores, muitas vezes atônitos, descrevem com horror as torturas infligidas por Zé do Caixão contra suas vítimas.

É sobre essas três questões que trata este artigo. Sobre como o cinema pode ser um meio para colocar em cena imagens que causam desconforto sobre um



determinado contexto político, sem necessariamente, fazer referência direta sobre o contexto, principalmente em tempos de autoritarismo e censura. Para tratar dessa temática, nosso aporte teórico-metodológico é baseado em Siegfried Kracauer (1988), para quem o cinema é um documento de determinada época, em que suas imagens podem ser vistas como uma materialidade da sociedade em que é produzido. Assim, essas imagens podem revelar os desejos, medos e modos de pensar de determinados grupos.

Velar os vivos: sobre as funções da censura

Outrora dispositivo conhecido e utilizado para obter confissões de prisioneiros, ao longo dos anos a tortura passou a ser escondida, mas não extinta. Cecília Coimbra (2001) destaca que a tortura continua a ser utilizada até os dias de hoje contra as populações pobres e periféricas, distante dos olhos do público. Sua tipificação como crime, inclusive, é recente, datando apenas 07 de abril de 1997, por meio da Lei 9.455. Nos anos ditatoriais, seu uso era sistemático e semelhante ao inquisitorial, perseguindo uma suposta verdade estabelecida pelos executores. Além disso, a tortura cumpria um papel fundamental para o governo autoritário: a partir do medo, estabelecia o silêncio, as conivências e omissões.

A partir de artigo que analisa juridicamente as considerações do relatório da Comissão Nacional da Verdade acerca da tortura, Carla Osmo (2018) destacou como a tortura foi um dispositivo sistemático utilizado pelo governo militar, incluindo não apenas aqueles que a praticavam diretamente, mas diferentes setores do governo que de modo direto ou indireto trabalhavam para o seu ocultamento. É o caso, por exemplo, do Poder Judiciário, que articulou por meio de juízes, laudos falsos de presos mortos pela Ditadura. Ao mesmo tempo, foram diversos os casos de médicos e legistas ligados a Institutos Médico Legais de diferentes estados que forneceram laudos falsos, escondendo sinais de tortura e assassinato, bem como impedindo famílias de terem acesso aos corpos de vitimados. Enfim, “O relatório da CNV reúne evidências de que havia uma coordenação de diferentes organismos públicos, com o fim de encobrir as mortes decorrentes de tortura” (Osmo, 2018, p. 25).

De maneira semelhante, Carlos Fico (2001) demonstrou que uma das grandes preocupações do Sistema de Segurança Interna (SISSEGIN) foi justamente trabalhar



de maneira a negar as prisões políticas e a tortura, principalmente quando começaram a surgir denúncias externas, como as da Anistia Internacional e da Organização dos Estados Americanos (OEA), entre começo dos anos 1960 e final dos anos 1970.

A partir dessas considerações sobre como era necessário ao governo que diversos de seus órgãos fossem coniventes com a ocultação da tortura como sistemática, nos perguntamos qual o papel da censura nesse jogo? Em um primeiro momento, é um papel de certo modo distante, visto que, apesar de entrar no esquema repressivo, a censura às diversões públicas tinha como intuito velar sobre o cidadão, filtrar o que a ele chegaria em termos de produto cultural e artístico. Contudo, se observarmos a sua atuação nos primeiros anos da Ditadura, é possível inferir uma relação mais contundente. Temos, assim, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que foi criado pelo Decreto-lei nº 8.462 de 1945, em substituição ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Tal ponto demonstra uma tradição censória que se manteve mesmo em períodos democráticos. Já em 1946, por meio do Decreto 20.493, o SCDP foi regulamentado. Esse decreto foi fundamental na justificativa dos censores em seus relatórios, tanto para a supressão de cenas quanto na interdição de obras completas. O SCDP era parte do Departamento Federal de Segurança Pública, que posteriormente se transformou no Departamento de Polícia Federal. Dos 136 artigos criados para orientar o Serviço, apenas o 41 descrevia o que deveria ser proibido:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a) contiver qualquer ofensa ao decôro público; b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) fôr ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais; h) induzir ao desprestígio das fôrças armadas. (Brasil, 1946, art. 41)

Alocada na Polícia Federal, a censura era um órgão policial, principalmente nos anos 1960⁶. Ademais, a ideia de que o censor agia na mesma lógica do policial é relativamente bem estabelecida, pois, como Beatriz Kushnir (2004) salienta, desde seu começo, a censura brasileira foi feita por agentes com formação policial. Além disso,

⁶ Posteriormente, a divisão passou por um aprimoramento técnico, que visava refinar seu método de atuação, descolando-o de uma conduta policial, bem como diversas tentativas de realocá-la sob a égide do Ministério da Educação (MEC), fato que, contudo, nunca se consolidou (Stephanou, 2004).



ao longo dos anos se estabeleceu também, principalmente nos discursos dos próprios censores, a ideia de que eles seriam um filtro moral para a sociedade (Stephanou, 2004). O censor se sacrificaria pela sociedade, tomando para si a difícil missão de olhar para aquilo que ninguém deveria ver, passando pelas maiores atribulações em sua meta de resguardar a população.

Ademais, Fico (2001) destaca como o governo via na moralidade um ponto importante para manter a ordem. A Doutrina de Segurança Nacional⁷ estabelecia uma relação direta entre imoralidade e subversão. Assim, para o governo militar, manifestações culturais consideradas imorais serviam para enfraquecer a moral da nação, abrindo espaço para a subversão comunista internacional. Essa visão era partilhada por setores conservadores da sociedade, que viam na censura um órgão que protegia a nação nesse sentido.

É o que podemos ver na documentação aqui analisada. Em uma carta ao Diretor da Polícia Federal, em 6 de setembro de 1968, o Chefe de Censura, Aloysio Muhletahler de Souza, argumenta acerca da proibição de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. Para ele, a obra possuiria “caráter obsceno, terrífico, imoral e anti-religioso” (Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.30325), o que impossibilitaria sua liberação “ao grande público – sob pena de causar perturbações à mente do expectador menos avisado”. Em um dos relatórios deste mesmo filme, o Técnico de Censura, José Augusto Costa, escreveu no dia 26 de agosto de 1968: “Sugiro que o filme seja exibido para críticos de cinema, autoridades e médicos psiquiatras para um exame de suas condições, e para que essas pessoas vejam por que passa a censura e os censores ao examinar filmes de tal espécie”. Ou seja, a censura é um filtro e os censores agem como guardiões da moral e da população. Os censores velam os vivos, no sentido de serem sentinelas da nação, funcionários especializados para resguardar a moral e a saúde de sua população. Para isso, é necessário também velar alguns conteúdos indesejados, ou seja, cobri-los e cortá-los, para que estes não atentem contra o olhar da sociedade.

⁷ Fazendo parte do aparato que orientava a comunidade de informações da Ditadura, a Doutrina fundamentava-se na lógica do “inimigo interno”, que visava subverter a ética do povo brasileiro, enfraquecendo sua moral e abrindo caminho para o inimigo externo, os comunistas. A Doutrina funcionava a partir da ideia de “guerra não declarada”, que colocava o Estado diante de um constante ataque por forças inimigas, que não necessariamente se utilizavam da guerrilha armada.



Desvelar os mortos: sobre as funções daquele que põe em cena

No dia 20 de abril de 1970, uma multidão se aglomerou em volta do córrego Ribeirão Arrudas, no Parque Municipal de Belo Horizonte. A imagem que se via ali era assustadora: Quatorze sacos ensanguentados estavam espalhados pelo local, no que parecia mais um ato de desova do Esquadrão da Morte⁸, que agia corriqueiramente naqueles dias. Contudo, os bombeiros que recolheram o material descobriram se tratar de sacos com lixo, carne, sangue, ossos, e outros tipos de detritos. Este era um *happening* do artista plástico Artur Barrio, uma intervenção que se destaca por ser uma obra que dá a ver a violência da Ditadura. Com simples sacos de lixo, o artista colocou em cena todo um imaginário criado em torno dos desaparecimentos, assassinatos e desmembramentos colocados em prática pelo Esquadrão da Morte em um período de forte perseguição política. Sem nenhuma nota explicativa, seu *happening* falava por si só e colocava em evidência toda uma discussão silenciada pelo governo.

A figura do corpo dilacerado se tornou importante para alguns movimentos artísticos ao longo do século XX. Desde a guilhotina, que Daniel Arasse definiu como o primeiro porta-retratos, até os escritos do filósofo surrealista Georges Bataille sobre o sacrifício, o corpo dilacerado teve grande interesse e repercussão nas artes e literatura. “Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços [...]. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano” (Moraes, 2002, p. 59). Propomos então um paralelo: numa era de integridade perdida, a Ditadura só podia se revelar em pedaços. Foi o que Barrio fez. E, de certo modo, Mojica também.

Piedade e Cánepa (2004) inserem Mojica na tradição do Grand-Guignol, teatro que se popularizou entre o final do século XIX e começo do XX em Paris, no qual eram encenadas diversas narrativas supostamente inspirados em casos policiais, onde o público assistia impressionado a cenas de mortes, tortura, cirurgias, aparições de fantasmas, dentre outros. Enfim, o Grand-Guignol se utilizava de apresentações sensacionalistas que transitavam entre o horror, a comédia e a catarse. Apesar do

⁸ Grupos paramilitares formados por policiais, civis e agentes do Estado que, durante a Ditadura, atuavam de forma clandestina na execução de pessoas consideradas “criminosas” ou “indesejáveis”, à margem da lei, sob o pretexto de combate ao crime. Embora fossem clandestinos, esses grupos contavam com a conivência do Estado.



grande sucesso na primeira metade do século XX, o teatro fechou suas portas no começo da década de 1960, muito em função do cinema, que, por meio de filmes de horror, passou a explorar narrativas insólitas com performances que exibiam altas doses de violência gráfica. Nesse momento, filmes como os do ciclo do gótico italiano e as produções da inglesa Hammer, se destacam nesse sentido.

No Brasil, Mojica era o expoente dessas narrativas, visto que utiliza uma estética muito semelhante à popularizada pelos ciclos góticos estadunidenses e italiano, além de performar diversas situações de tortura e violência em seus filmes, que relembram diretamente tradições circenses e dos quadrinhos estrangeiros. Como Piedade e Cánepa (2004) destacam, o próprio *À Meia-Noite Levarei sua Alma* pode ser dividido em diversos segmentos de cerca de dez minutos, sempre finalizados com alguma situação escatológica de tortura e assassinato, em que Zé do Caixão mata e sevicia alguma vítima. Essa estrutura se intensifica na continuação direta deste, *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, no qual temos diversos “testes do medo”, pelos quais as candidatas a esposa perfeita de Zé do Caixão devem passar. Tais testes são feitos em câmaras escondidas, assemelhando-se a locais de tortura, no qual as vítimas devem se submeter a situações de degradação física e psicológica, que frequentemente se reduzem à morte. Podemos acrescentar também *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, com sua passagem chamada *Ideologia*⁹, na qual um professor busca provar sua tese da prevalência do instinto sobre a razão a partir de seguidas torturas que inflige a um casal. De maneira semelhante, em *Ritual dos Sádicos*, um grupo de viciados em drogas é submetido a testes que os colocam face a diferentes situações de horror. Assim, a tortura física e psicológica é uma constante nos filmes de Mojica, utilizada aqui de maneira a performar ao espectador, aspecto reforçado por passagens de tortura encenadas diante de plateias dentro dos filmes e endereçadas ao espectador. Além disso, um realismo brutal é reforçado nos closes das dilacerações corporais.

⁹ O filme é uma antologia com três histórias sem ligação entre si.

**Figura 1:** Zé do Caixão tortura homem

Fonte: *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, 49m17s.

Na linguagem cinematográfica, a *mise en scène* é tudo aquilo que pode ser visto na composição da imagem, a iluminação, a atuação, figurino, o cenário etc. Assim, o diretor é o *metteur en scène*, aquele que coloca em cena. Nesse sentido, Mojica é um autor que coloca em cena uma série de conteúdos performáticos que servem de modo a reforçar o choque de suas imagens. É como se Mojica quisesse atingir o olhar de seu espectador, num sentido caro a Bataille. Segundo Didi-Huberman (2015, p. 52): “Bataille havia sugerido que os olhos humanos não têm nada de melhor a fazer do que serem atingidos, tocados pelo mundo visual que os circunda, chegando por vezes a devorá-lo”. E desse contato surgiria o conhecimento. O autor ainda acrescenta que esse conhecimento pode muitas vezes ser chocante e dilacerar o olhar. Daí adviria o poder dessas imagens que tocam nossos olhos e que nos causam emoções demasiado fortes. Como Didi-Huberman (2015, p. 363) destaca em relação às imagens dilaceradas de Bataille, essas imagens possibilitam “[...] um retorno do recalçado que ele convoca incessantemente na potência visual ‘ofensiva’ ou ‘ofendida’, nas formas plásticas”. Como os técnicos de censura reagiram a isso?



O horror que atinge os olhos

Causa surpresa ler o primeiro relatório de censura de *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, escrito em 26 de junho de 1964, poucos dias após o golpe militar. Apenas um Técnico de Censura foi responsável por analisar o filme, tendo-o liberado sem grandes problemas e até mesmo com alguns elogios. Carlos Lúcio descreve um filme com “som, fotografia e montagem excelentes” (Acervo da DCDP no Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.2247125), contando com “excelente desempenho do artista principal e razoável comportamento do elenco”. O censor conclui que o filme tem “Boa Qualidade”, podendo ser liberado para exportação e com classificação de 18 anos.

Já nos relatórios de recensura, processo que buscava renovar a liberação do filme, em 1972, a recepção é completamente diferente. Hellé Prudente Carvalhêdo e Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes assinam um relatório, em 8 de agosto, no qual escrevem:

O filme é pautado no absurdo e sobrenatural, desenvolvendo detalhes macabros de cenas agressivas e chocantes: aparições e decomposição de cadáveres, frios e monstruosos assassinatos, são enfoque corriqueiros durante o desenrolar da película. Descendo a minúcias, os crimes são mostrados em gritante realismo: Zé decepa os dedos da mão de seu parceiro de jogo com um caco de garrafa; vasa com as imensas unhas os olhos do médico, após o que lhe incendeia o corpo e ainda com vida; com o auxílio de uma aranha venenosa, mata a amante (toda a caminhada do inseto sobre o corpo imobilizado da jovem é seguido em close pela câmera) (Acervo da DCDP no Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.2247125).

Após pedido da produtora, uma nova avaliação ocorreu no dia 16 de agosto, na qual os censores Antônio Gomes Ferreira e Ma. Luiza B. Cavalcante mantêm o veto, descrevendo tratar-se de

um filme já censurado e com pedido de interdição, por não trazer mensagem alguma, além de péssimo mau gosto, de um sadismo quase impossível num ser humano, em face de uma covardia coletiva, diante do sucedâneo criminoso do personagem principal (Acervo da DCDP no Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.2247125).

Os censores ainda acrescentam que é “inconcebível que ainda se permita películas tão negativas e afrontosas ao bom senso e decoro social”. Para eles, o filme “é de uma perversidade inominável, cujo único fim é ferir, humilhar, destruir o que há de humano em cada espectador”. Por fim, concluem: “Num verdadeiro paradoxo, esta



película fere até a sensibilidade censória, por se vê obrigada a tolerar chantagens semelhantes, num embuste à realidade artística da sétima arte... Finalmente, é um filme indigno de uma tela nacional”. A partir dessas palavras, *À Meia-Noite Levarei sua Alma* é interdito em todo o território nacional.

Mas a que se deve isso? Em um período de oito anos, um filme que passou despercebido pela censura e parece até ter divertido quem o avaliou, é completamente proibido, acusado de ferir a sensibilidade dos espectadores, ser um verdadeiro acinte ao cinema nacional e ao decoro público.

Em um contexto geral, é importante destacar que a censura passou por diferentes fases ao longo da ditadura. Como diversos pesquisadores colocam, entre 1964 e 1968, cineastas tiveram certa liberdade de criação, o que mudou profundamente a partir do AI-5 (Kushnir, 2012; Napolitano, 2017). Pinto (2001) destaca que é a partir desse momento que a censura se estabelece como política, demonstrando, a partir de diversos relatórios analisados, a emergência de palavras como “subversão”, “revolução” e “opressão”, termos até então pouco usados pelos censores.

Em relação à Mojica, nossa hipótese versa sobre a maneira pela qual autor e criatura (Mojica e Zé do Caixão) passam a se confundir no imaginário da crítica e do público, ou, como apontaria Kracauer (1988), as maneiras pelas quais tais imagens se transformam em determinados tipos de representação do contexto. Logo após o lançamento de *À Meia-Noite*, o diretor começou a chamar a atenção da crítica, a partir do sucesso de público do filme nos cinemas de São Paulo e Rio de Janeiro. Os críticos, por sua vez, se dividiram entre os que consideraram Mojica um gênio e os que o consideraram um louco. Quem o defendia argumentava que Mojica seria uma espécie de anormal que deveria ser ouvido, afinal, em tempos de loucura como a Ditadura, é o louco o único a ter a coragem de falar a verdade. Foi essa a linha defendida principalmente por Salvyano Cavalcanti de Paiva, crítico do Correio da Manhã (Paiva, 1966), que acabou por ser um dos grandes defensores de *À Meia-Noite*. No dia 7 de junho de 1966, ele publicou um longo texto sobre o filme, que começa com os questionamentos: “Cinema ou paranóia? Loucura ou genialidade?” E segue para o autor utilizando dados biográficos de Mojica para interpretar sua obra sob o prisma de um gênio louco incompreendido.



Já os detratores de Mojica, por outro lado, o encararam como um louco a quem não se devia prestar atenção. É o que lemos, por exemplo, no veredito do Cine Repórter, semanário cinematográfico de São Paulo que colocou o filme como “desaconselhado”: “Trata-se de realização primária e grotesca, fruto de improvisação elementar sumamente ridícula que não se recomenda a qualquer programação”. (À meia noite[...], 1964) Na Folha de São Paulo, B. J. Duarte condenou a atuação de Mojica, “realmente inesquecível por seu ridículo e grotesco de sua pretensão” (apud Barcinski; Finotti, 2015, p. 163).

Enfim, se construiu todo um discurso em torno de Mojica como louco, anormal, desviante. Seja para elogiá-lo, seja para criticá-lo, os adjetivos eram muito próximos. Aos poucos se instituiu um olhar sobre ele articulado quase sempre como da esfera da anormalidade.

É possível perceber esse discurso sendo absorvido pelos censores. Em 1966, quando *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* entra na censura, sua recepção é completamente diferente de seu antecessor. O Técnico de Censura Manoel Felipe de Souza Leão Neto, reclama, no dia 17 de novembro, que o filme não possui nenhuma mensagem, visto que “O homem sádico não sofre a mínima SANÇÃO pelas torturas e assassinatos que praticou contra vítimas indefesas” (Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.10810). Diante das cenas de violência, o censor se horroriza:

O diretor José Mojica Marins passa, então, a focalizar em seus mínimos detalhes a personalidade e o comportamento do sádico. Seu ódio pelas vítimas que capturava era mortal. Torturava-les até o fim. Atraía moças a fim de satisfazer seus instintos bestiais. (Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.10810)

No dia seguinte, um censor que não se identifica, conclui pela interdição da obra, justificando: “É de pensar como possa um homem produzir tal ‘filme’. Aparecem cenas que chocam o espectador pelas violências e mau gosto das mesmas”. Em caminho semelhante, o Técnico de Censura Constancio Montebello argumenta:

[...] o filme deseja, e consegue, impressionar pelas suas cenas de terror, de sadismo sexual, de asco, etc”, além de recriminar seu protagonista: “[...] é um assassino sádico com todos os requintes de perversidade; sua conduta é completamente amoral, visto desconhecer os limites do imoral e da moral. (Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.10810)



Após negociações que não aparecem na documentação mas podem ser vistas em tela, *Esta Noite* foi liberado mediante a mudança de seu final. Originalmente, Zé do Caixão morria afogado em um pântano enquanto blasfemava sem se arrepender de seus crimes. Em um final dublado a mando dos censores, dessa vez Zé se arrepende e pede perdão enquanto padece. É a punição que os censores demandam àqueles que cometem crimes e vão contra o regime discursivo vigente.

Paralelo a isso, a tortura ligada ao governo militar era um tema que começava a ser citado nos jornais. Em matéria de destaque, no dia 24 de agosto de 1966, podemos ler uma carta de resposta do Padre Hélder Câmara ao sociólogo Gilberto Freyre, que o havia acusado de “esquerdizante”(Padre Helder Câmara[...],1966). Dentre diversos argumentos que Hélder Câmara usa para criticar o governo, ele cita:

[...] os que, para combater o comunismo adotam métodos incompatíveis com a democracia e usados pelos regimes totalitários e, em particular, por regimes comunistas, como incentivo à delação, regime de tortura física e mental, desrespeito à pessoa humana. (Padre Helder Câmara[...],1966, p.3)

O caso mais emblemático daquele ano, porém, explodiria em Porto Alegre. Em 26 de agosto foi encontrado, às margens do Rio Jacuí, o corpo de um homem que tinha as mãos amarradas às costas. No dia 31 do mesmo mês, o corpo foi reconhecido como sendo de Manoel Raymundo Soares, Sargento deposto ainda em 1964 pelo governo militar, por ser franco opositor da Ditadura. Manoel estava preso desde março na Ilha do Presídio, em Porto Alegre, até que, no dia 13 de agosto foi entregue a agentes do DOPS/RS para ser liberado, visto que foi expedido pelo Superior Tribunal Federal um *habeas corpus* em seu nome. Contudo, Manoel sumiu, até que seu corpo foi encontrado dias depois. No dia 4 de setembro de 1966, o *Jornal do Brasil* publicou na íntegra uma carta que Manoel escreveu pouco antes de ser entregue aos agentes do DOPS. Nela, o preso já relatava a tortura no Quartel da 6^a Companhia de Polícia do Exército e nas salas da DOPS, no Palácio da Polícia Civil, além de denunciar seus perpetradores, o 1^o Tenente Nunes da PE, que lhe desferiu “uma borrachada no supercílio correspondente” que o fazia perder a visão do olho esquerdo, além de “um cruel massacre no qual se destacaram o 1^o Tenente Nunes e o 2^o Sargento Pedroso” durante o interrogatório.

Esta inclusão de nomes de comandantes derrubava o argumento dos governantes, que diziam que casos extremos como esse eram perpetrados por indivíduos de baixa hierarquia, sem conhecimento de seus comandantes. Já no dia 14



de setembro do mesmo ano, o *Jornal do Brasil* voltou a se manifestar sobre o caso, dando voz ao Delegado Teobaldo Neuman, que investigava o ocorrido. Para ele, Manoel havia morrido “em conseqüências das torturas recebidas, embora tudo indique que seus torturadores não tinham a intenção de assassiná-lo”.(Delegado[...],1966).Manoel passou pela sessão de tortura conhecida como “banho” ou “caldo”, no Rio Jacuí. Nessa tortura, ele foi seguidamente afogado por agentes que o inquiriam, até que a corda que o prendia se arrebentou ou o próprio Manoel tentou escapar, afogando-se com as mãos amarradas. Ao longo de 1967, o caso se desenrolaria de maneira ainda mais grave, com a descoberta de um centro clandestino de tortura, braço do DOPS/RS, no bairro residencial do Bom Fim, em Porto Alegre. Conhecido como Dopinha, o local reunia membros das Forças Armadas e Polícia Civil, que interrogavam e torturavam presos políticos (Pereira, 2020).

No dia 30 de outubro de 1966, mais uma vez no *Jornal do Brasil*, Carlos André Marcier escreveu a matéria de uma página inteira “Polícia conhece 15 maneiras de torturar sem deixar marcas”, na qual o jornalista descreveu detalhadamente métodos de tortura que não deixavam marcas nos presos (Marcier, 1964). Enfim, todos esses casos dão conta do clima que o governo começava a enfrentar na opinião pública, com denúncias cada vez menos esparsas de tortura a presos políticos, cada vez mais difíceis de negar e explicar como sendo “casos isolados”. Foi em meio a todas essas revelações que *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* entrou na censura.

Essa relação pode parecer distante num primeiro momento, mas lembremos que uma das grandes preocupações dos militares era manter um clima de ordem e suposta tranquilidade. Fico (1997) demonstrou que o otimismo foi um mote utilizado pelos militares para propagar essa ideia de prosperidade no país. Isso se consolidou principalmente nos anos 1970, por meio de propagandas sob o mote de um “país do futuro”. Assim, em tempos de tensão política, a Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) buscava propagar um ideal de estabilidade, “isso porque, para os militares, a dissensão, a discordância, o debate público eram sintomas de fragilidade, de tensão” (Fico, 1997, p. 127).

A Aerp, inclusive, foi criada a partir do Decreto nº 62.119, de 15 de janeiro de 1968, tendo como incumbência cuidar da imagem do governo e propagar seus ideais. Nesse mesmo ano, em 29 de julho, três Técnicos de Censura votaram pela interdição de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*. “O realizador se vale de todos os recursos para



tornar sua obra repulsiva a qualquer ser humano de mente sã” (Acervo da DCDP no Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.30325), iniciou José Vieira Madeira, que prosseguiu argumentando:

“[...] o filme contém influências criminosas e perniciosas à moralidade, aos costumes e à religião, e, se liberado, poderá exercer influência extensamente perniciosa à qualquer público, pelo seu caráter obsceno, terrífico, imoral, anti-religioso e sem qualquer mensagem”. (Acervo da DCDP no Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.30325)

Dado o perigo da fita aos espectadores, o censor concluía que sua liberação era impossível, visto que infringia “[...] vários dispositivos da legislação vigente e atenta contra a moral, os costumes e a religião”. Outro censor desconhecido escreveu horrorizado: “É inaceitável que alguém de mente sã possa sequer pensar em realizar um filme como êsse. Nunca vi, na tela, algo mais repulsivo”.

No dia 1 de agosto, o despacho de proibição do filme, assinado pelo Chefe da SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza justificava a proibição por causa de “[...] cenas atentatórias a moral e aos bons costumes além de sugerir a prática de violências contra a pessoa humana”. Após requerimento da Ibéria Ltda, produtora e distribuidora do filme, *O Estranho Mundo* foi novamente submetido à censura, da qual temos um relatório, assinado por José Augusto Costa, que mantém a proibição, alegando que o filme é “um amontoado de sadismo. Estórias sem qualquer condição de serem apresentadas a um público normal. ‘Só uma mente anormal’ poderia conceber um filme tão desprovido de condições éticas como o sr. José Mojica Marins”. Após uma série de trocas de cartas entre o representante da Ibéria e o Chefe da SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, este repassou a decisão final de liberar ou não a película para a Polícia Federal. Em carta ao Coronel Raul Lopes Munhoz, Chefe do Gabinete da Polícia Federal, Aloysio argumentou que, analisado por seis censores, o filme “condenado sumariamente, sob a alegação de sugerir crimes e atentar contra a moralidade e a religião”. Segundo ele, sua liberação poderia ser perigosa “ao grande público - sob pena de causar perturbações à mente do expectador menos avisado”. Por fim, o filme acabou por ser liberado, com cortes e uma mudança em seu final, que novamente visava punir o vilão da fita.



Figura 2: Homem sequestrado é submetido a diferentes tipos de tortura antes de ser morto



Fonte: *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, 01h13m57s.

Nota-se que a grande preocupação dos censores nesse caso foi o conteúdo violento das imagens de Mojica, que, segundo eles, era tão forte que poderia causar graves perturbações à mente dos espectadores. Aqui temos então uma nova camada, além de anormal, Mojica produz imagens desviantes que podem desestabilizar aqueles que as veem. São imagens que atingem não somente a moral dos espectadores, como era o caso dos filmes anteriores, mas principalmente seus olhos. Logo, é preciso proteger esse cidadão e lhes livrar de ver imagens que possam perturbá-lo. É esta uma maneira de fomentar o otimismo e o bem-estar. Tal ponto dialoga diretamente com o que Maria Rita Kehl (2010, p. 123) chamou de “tortura como sintoma social”, ou seja, a tortura como algo que atinge não somente suas vítimas, mas toda a sociedade que tem nela um método de coerção naturalizado. Em meio a isso, o silenciamento de qualquer menção a ele, mesmo que indireta, é fundamental para que este método continue a ser utilizado pelas instâncias do poder.

Muitas das imagens produzidas por Mojica são closes e explorações das violências sobre o corpo. Um exemplo é a passagem de *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967), no qual Zé do Caixão tortura uma mulher com diversas aranhas. Nas imagens dessa cena, temos o constante uso de planos aproximados, que alternam-se entre as expressões de horror da mulher, os olhares de prazer e sadismo de Zé do



Caixão e as imagens do animal andando lentamente sobre o corpo da vítima. Nessas ocasiões, Mojica trabalha com o que Kracauer (1988) definiu como manifestações da vida interior por meios exteriores, ou seja, sobre como determinadas imagens fazem emergir minúcias das relações humanas. As imagens de Mojica comumente revelam esse jogo violento entre torturador e torturado, entre espectador e vítima.

Ao mesmo tempo, as imagens de Mojica movem os sentidos do espectador por meio de suas emoções e violência. Como aponta Didi-Huberman (2021, p. 45), determinadas imagens têm “a capacidade de abalar, tumultuar a ordem do próprio mundo”, não necessariamente pela força de sua violência, mas pela força da paixão (*pathos*) que elas produzem. Didi-Huberman (2021, p. 45) recorre à etimologia da palavra emoção — “Na Idade Média, emocionar significava ‘perder a calma, levar à revolta’ e emoção designava, então, logicamente a ‘desordem’ social, a sedição, a revolta em ato” — para justificar sua ligação com o *pathos*: “A emoção designaria então, um abalo capaz de ser transmitido da paixão (sofrer o estado das coisas) para a ação (modificar o estado das coisas)”. Ou seja, determinadas imagens não somente incorporam as emoções, mas são capazes de produzir o movimento que leva à ação. No caso de Mojica, esse movimento atinge diretamente os censores que, comovidos, buscam tutelar sobre elas, escondendo-as dos espectadores. Sim, podemos concordar que estas imagens perturbem os espectadores, como apontam os censores, mas talvez o desconforto que elas produzem não seja o mesmo que os censores apontam. Talvez esta perturbação seja a que leva o espectador a pensar sobre seu contexto violento, como as imagens que atingem os olhos.

O extremo dessa lição Mojica tirou ao submeter *Ritual dos Sádicos* à censura, em 1970. No dia 30 de junho daquele ano, Paulo Leite de Lacerda concluiu seu relatório de censura proibindo o filme, visto que sua impressão era negativa ao público, já que este “[...] deixa o espectador num estado deprimente face o argumento sórdido que envolve basicamente perversão sexual e degenerescência humana” (Acervo da DCDP no Arquivo Nacional, BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.33359). Acontece que *Ritual dos Sádicos* tinha diversas passagens que mostravam o uso de drogas e, em seu argumento final, deixava claro que o problema não eram as drogas em si, mas a maldade humana. O filme ainda passou por uma reavaliação, mas os censores mantiveram o mesmo discurso. “Sob o falso pretexto de apresentar uma análise psicopatológica do



comportamento humano, o enredo da película resume-se a um desfile repugnante de violências sado-masoquistas”, escreveu um censor desconhecido.

Ritual dos Sádicos é também um ponto de ruptura na carreira de Mojica. Se até então seus filmes não estabeleciam um marco temporal e geográfico em suas narrativas, neste, há uma preocupação em situá-lo no contexto urbano paulista. No filme atuam cineastas da Boca do Lixo, temos uma passagem que mostra uma peça do Teatro Oficina que estava em cartaz na época, além de trechos do programa *Quem Tem Medo da Verdade?*, o qual Mojica participou. Mojica, inclusive, atua interpretando a si mesmo e debatendo sobre a violência. Ao final do filme, ao conversar com o médico que conduziu o experimento com os viciados, mostra ao homem um papel escrito “Os Sádicos”, indicando que sua história lhe serviria de inspiração para o próximo filme. Por fim, diz ao médico: “Onde sua história acaba, a minha começa”.

Ritual dos Sádicos acabou por ser proibido e só foi liberado ao público após o final da Ditadura, em 1986. Em 1972 houve nova tentativa de liberação da película, mas a censura se manteve firme, além de proibir no mesmo ano *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, filme que até então estava liberado a circular.

A inserção de *Ritual dos Sádicos* em um contexto urbano ressoa diretamente aos últimos anos de forte agitação política por parte da oposição à Ditadura, bem como a efervescência cultural nas Artes. Como o próprio Mojica destacou, a ideia do filme surgiu a partir de sua visão da violência urbana perpetrada pela polícia, muito mais terrífica que a violência de seus filmes (Barcinski; Finotti, 2015). 1968, em especial, ficou conhecido como um ano de forte agitação política e confronto entre manifestantes oposicionistas à Ditadura e a polícia. No final do ano, inclusive, o governo instituiu o AI-5, assinado pelo presidente militar Costa e Silva. Este Ato Institucional permitiu a cassação de direitos políticos de membros da oposição, autorizou o Presidente a intervir diretamente nas esferas estaduais e municipais e, o mais importante para o nosso objeto, suspendeu direitos individuais, como o habeas corpus. Tal suspensão permitiu o sequestro e abuso de poder por parte de policiais e militares, aumentando a escala de violência e perseguição a opositores do governo.

Enquanto isso, a censura buscava se aprimorar no controle sobre a cultura, dando especial atenção a mensagens alegóricas produzidas pelos cineastas. Como já destacado, é a partir desse momento que a censura busca vedar críticas ao governo.



Para Pinto (2001), entre 1969 e 1974 a censura alcançou seu momento de maior organização, baseada principalmente a partir dos critérios do plano de Segurança Nacional, estabelecido em 1969. É nesse período que a metáfora se torna uma ferramenta indispensável e utilizada por muitos cineastas. Ao mesmo tempo, a censura, bem estabelecida, se furta a evitar interdições, negociando liberações de filmes a partir de cortes e da limitação da classificação etária. Como vemos, contudo, esse não foi o caso dos filmes de Mojica, considerados perigosos demais para circular.

Considerações Finais

No início deste artigo estabelecemos três perguntas norteadoras de nossa investigação. A primeira delas se relaciona ao contexto da censura e sua relação como órgão de silenciamento em meio a um governo estabelecido pela força e violência. Assim, nos questionamos como o silenciamento se estendeu aos indivíduos que, em tese, não se contrapunham diretamente ao governo, caso do cineasta José Mojica Marins. Como buscamos demonstrar, por meio de seus filmes de horror, com grandes doses de violência, o cineasta acabou por desvelar um contexto autoritário em que o país estava inserido. Mesmo com narrativas que não se contrapunham diretamente à Ditadura, Mojica criou um mundo cercado pelo horror e violência, ressoando o contexto autoritário de seu período. Isto se deveu, principalmente, pela percepção de suas imagens dentro do contexto autoritário e violento em que estas foram produzidas, mesmo que não indicassem diretamente uma relação entre a narrativa e o real.

Isto nos levou à segunda pergunta, que tentava entender como essas imagens apontavam implicitamente para a dimensão subjetiva dos censores. De maneira individual, como lidar com imagens de violência em meio a um governo que se impõe pela violência? É difícil responder a essa questão, justamente por seu caráter subjetivo, o qual foge ao âmbito da documentação. Contudo, ao lermos os relatórios, chama atenção a perplexidade com a qual os censores lidam com estas imagens. Nesse sentido, é legítimo pensar que as imagens que o cineasta coloca em cena podem ser chocantes até mesmo para os censores, pois demonstram o paradoxo de sua função: estar a serviço de um governo que institui a coerção física e psicológica mas desclassifica as imagens em nome de um silenciamento que escamoteia a ideia de ordem e paz no país. Neste contexto, representantes do governo apontavam a tortura



como problema pontual e muitas vezes como um “mal necessário” para manter a ordem do país contra os chamados subversivos.

Conseqüentemente, buscamos analisar como a censura ajudava a silenciar sobre essa violência do governo contra seu povo. Uma das funções de todo o aparato de segurança governamental era não somente produzir informações sobre os indivíduos monitorados, mas também contrainformações, bem como propaganda para o governo. Nesse esquema, a SCDP, subsidiada na Polícia Federal, se constituiu em torno dos ideais de Segurança Nacional, principalmente a partir de uma perspectiva de filtro moral da sociedade, que teria como intuito proteger os cidadãos. Essa “proteção” servia ao governo para filtrar os discursos empreendidos por artistas, mesmo aqueles que não se contrapunham diretamente ao governo. Foi o caso de Mojica, cineasta tachado como anormal e conseqüentemente um perigo, visto que suas imagens remetiam ao contexto violento que desestabilizava o país. Nesse contexto, anormais e subversivos eram figuras muito próximas, indivíduos que abalavam a ordem e que deveriam ser silenciados. As imagens que estes produziam poderiam ter também essa qualidade de abalo em quem as via. Assim, é fundamental impedir que essas imagens chegassem aos cidadãos, afinal é necessário a um governo autoritário manter a imobilidade do corpo social.

Referências

Arquivo Nacional. **Documentação de censura de À meia-noite levarei sua alma.** Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.22471

Arquivo Nacional. **Documentação de censura de Esta noite encarnarei no teu cadáver.** Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.10810.

Arquivo Nacional. **Documentação de censura de O estranho mundo de Zé do Caixão.** Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.30325.

Arquivo Nacional. **Documentação de censura de Ritual dos Sádicos.** Acervo da DCDP, Brasília-DF. BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.33359.

À MEIA-NOITE levarei sua alma. **Cine Repórter:** semanário cinematográfico, São Paulo, n. 1.488, p. 18, nov./dez. 1964. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085995&pesq=Mojica&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=7564>. Acesso em: 28 jan. 2026.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do Caixão:** Maldito – a biografia. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2015.



BRASIL. **Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.** Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro: Presidência da República, [1946]. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/439107/publicacao/15773849>. Acesso em: 27 de jan. 2026.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. **Psicologia em Estudo, Maringá**, v. 6, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/sHSXNwdpt6x5LsLMc9S7pgd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 28 ago. 2025.

DELEGADO está convencido de que sargento morreu por não suportar tortura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 76, n. 215, p. 14, 14 set. 1966. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=tortura&pagfis=89536. Acesso em: 28 jan. 2026.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe:** ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povos em lágrimas, povos em armas.** 1. ed. São Paulo, SP: N-1 Edições, 2021.

FICO, Carlos. **Como eles agiam.** 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo:** Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. 1. ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2015. PP. 123-132.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler:** uma história psicológica do cinema alemão. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Zahar, 1988.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda:** jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 1. ed. rev. São Paulo, SP: Boitempo, 2012.

MARCIER, Carlos André. Polícia conhece 15 maneiras de torturar sem deixar marcas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 76, n. 254, p. 16, 30 out. 1966. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=tortura&pagfis=91500. Acesso em: 28 jan. 2026.

MOURA, Renata Costa (Orgs.). **Questões sobre direitos humanos:** justiça, saúde e meio ambiente. 1. ed. Vitória, ES : UFES, Proex, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil:** a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). 1. ed. São Paulo, SP: Intermeios, 2017.

OSMO, Carlo. O caráter sistemático da tortura na ditadura brasileira segundo o relatório final da Comissão Nacional da Verdade. In: MIRANDA, Angelica Espinosa; RANGEL, Claudia;

PADRE Helder Câmara repele acusações de Gilberto Freyre, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1966, 1º Caderno. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=tortura&pagfis=88600. Acesso em 28 de jan. 2026.



PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. À meia-noite levarei sua alma. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1966. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&Pesq=Mojica&pagfis=72162. Acesso em 28 jan. 2026.

PEREIRA, Nadine Mello. **Usos do passado, usos do presente: o centro clandestino de repressão Dopinha em Porto Alegre (1964-2018)**. 2020, 130 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PIEIDADE, Lúcio de Francisco dos Reis; CÁNEPA, Laura Loguercio. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol. **Galáxia**, São Paulo, n. 28, p. 95-107, dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16364>. Acesso em 27 ago 2025.

PINTO, Leonor Estela Souza. **La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988**. 2001, 519 p. Tese (Doutorado em Audiovisual) – Université de Toulouse-Le Mirail.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)**. 2004, 358 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.