O QUE QUASE SE PERDEU - REFLEXÕES SOBRE CENSURA: ALGUNS CORTES, DE MANUEL MOZOS[1]

ANA BELA MORAIS
CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CEC/ FL-UL)

Resumo

Através do estudo do documentário *Censura: alguns cortes* (1999), realizado por Manuel Mozos, juntamente com a investigação dos processos de censura aos filmes presentes no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, pretendo reflectir sobre o que está por detrás da realização deste documentário, estabelecendo sempre relação com a cinematografia do realizador. Qual a relação que estes pedaços de filmes estabelecem com o passado e a memória? O que nos revelam sobre os mecanismos, mentalidades e mesmo opções dos censores? Qual o sentimento que despertam no público actual? Estas são apenas algumas das questões para as quais tentarei encontrar possíveis respostas.

Palavras-chave: Censura; Cinema; Manuel Mozos; Memória; Mentalidades

Abstract

Through the study of *Censura: alguns cortes* (1999), directed by Manuel Mozos, as well as researching the films censorship files that are held at the Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisbon), I intend to reflect about what is behind this documentary, always relating it with Manuel Mozos' filmography. What is the relationship established between these beats of films with the past and memory? What do they tell us about the mechanisms, mentalities and even censor's options? What does the contemporary public feel? These are just some questions to which I will try to find possible answers.

Keywords: Censorship; Cinema; Manuel Mozos; Memory; Mentalities.

Censura: alguns cortes é uma obra que foi encomendada pela Cinemateca Portuguesa e cuja ideia fundadora está na concepção de uma montagem feita com pedaços de filmes estrangeiros que a censura foi cortando durante o tempo em que esteve em vigor durante o Estado Novo Português. Estes pedaços de filmes ficaram depois esquecidos dentro de latas guardadas no arquivo da Cinemateca, onde permaneceram quase intocados. Manuel Mozos, num primeiro momento, procedeu à identificação dos filmes a que pertenciam todos os cortes e procedeu, depois, à sua montagem; havia um total de 6 horas de material sobre o qual o realizador trabalhou e que não correspondem à totalidade dos excertos retirados de filmes submetidos à censura. Tal tarefa seria impossível porque toda a produção cinematográfica era submetida à censura. O realizador tentou diversificar os filmes, os actores e realizadores tentando, simultaneamente, através de tipos diferentes de *raccords*, criar um fio coerente que unificasse os vários cortes. As ligações temáticas foram privilegiadas: o erotismo, a religião, a violência, iniciando

com um pedaço de um filme de Guitry onde se refere a necessidade da censura. Por esta razão, o realizador não assina "um filme de Manuel Mozos" mas "uma montagem de Manuel Mozos".

Os filmes mutilados são como estátuas mutiladas, quando se comete tal acto acelera-se a degradação de algo que vai ruir inevitavelmente com o tempo. Neste ponto *Censura: alguns cortes*, aproxima-se de um outro filme/ documentário do mesmo realizador: *Ruínas*, de 2009. Também aí a câmara vai percorrendo lugares e edifícios abandonados, esquecidos, ruínas que invocam um desespero pelo que foi rejeitado e considerado inútil. Tal como na sua montagem sobre os cortes da censura, a qual apresenta na sua maior parte fragmentos desconhecidos de filmes quase ou mesmo esquecidos, também aqui este sentimento de desespero pelo que vai desaparecer ou já desapareceu não tem correlação directa com a qualidade estética, arquitectónica ou histórica do que se perde. O que parece fascinar Manuel Mozos é o comum, o próximo: o que luta para não ser esquecido. Como refere Luís Miguel Oliveira, é como se toda a sua obra ficcional lançasse um desafio ao espectador: "eu não quero que tu me esqueças" (Oliveira, 2009: 8) – como indicia a presença constante de uma voz *off* ao longo de *Ruínas*, expressando a humanidade que habitou todos aqueles lugares e que já não volta. Neste sentido os "restos" dos filmes censurados não deixam de ser autênticas ruínas.

Em *Censura: alguns cortes*, os cortes aparecem misturados sem ser referenciados e, como referi atrás, não há qualquer distinção entre bons ou maus filmes, tal opção parece explicar-se pelo desejo de Manuel Mozos em mostrar que todos os filmes, sem excepção, eram submetidos à censura. Tal opção torna mais fácil reconhecer alguns dos filmes: obras de Renoir, Jerry Lewis, Antonioni, Rossellini, Guitry, Disney. Para além de mostrar ao espectador a medida "igualitária" da censura, ao misturar filmes conhecidos com menos conhecidos, permite que todos sejam percebidos como vítimas da censura: um sistema totalitário que ignora a individualidade de cada filme e de cada realizador. É neste sentido que o documentário ganha ao omitir a procedência das imagens dos filmes que foram cortados e, à semelhança dos censores, indiferencia-os agora já não para os esconder mas sim para os trazer aos olhos dos espectadores.

E se as cenas de erotismo abundam nos cortes apresentados, servem apenas para acentuar e tornar visível a inocência do cinema, quando comparada ao totalitarismo exercido pela Censura. E, de facto, segundo o estudo dos processos de censura aos filmes que estou a fazer no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, existe um maior número de filmes censurados em aspectos relacionados com o amor, o erotismo do que em relação a qualquer outro aspecto, seja ele político, religioso, ou até à guerra ou à violência explícita. O contraste entre a inocência do que era cortado e a violência dos cortes feitos pela censura sublinham e acentuam a impotência do cinema vivida naquela época da história portuguesa. A candura e inocência das imagens visíveis que eram banidas contrapõem-se à brutalidade do corte invisível do censor. Quando leio os inúmeros cortes feitos pelos censores portugueses aos filmes estrangeiros e nacionais parece que visualizo ainda mais cruamente as imagens que foram censuradas. Eis o exemplo do processo do filme *Tell me that you love me, Junie Moon (Diz-me que me amas, Junie Moon*), realizado por Otto Preminger. A 3/5/1971 o filme foi

> *classificado para adultos, maiores de 17 anos, com os seguintes cortes: a) redução da cena do desnudamento da rapariga, cerca da legenda 110, por forma a ficar apenas um simples apontamento; b) supressão das imagens do par nu na banheira, a seguir à legenda 376; c) na sequência da cena referida na alínea anterior, supressão das imagens da mulher nua a partir do momento em que ela começa a mover-se em direcção ao homem que está a pintar o quadro; d) redução da cena de amor na praia por altura da legenda*

1430, por forma a ficar um simples apontamento. A imagem da perna da rapariga sobre o corpo do homem deve ser inteiramente suprimida; e) supressão das imagens da dança do par nu cerca da legenda 1451.[2]

A 10/7/1971 o filme é classificado para o grupo D (maiores de 18 anos) e os cortes são confirmados. A 16/10/1971 o *trailer* do filme foi classificado para o "grupo D, com supressão de toda a cena correspondente aos cortes indicados para o filme."

Mesmo os filmes de terror que eram apresentados à Comissão de Censura eram censurados não tanto pelas imagens de horror, mas sobretudo pelas cenas eróticas e ou de nus. Atente-se o exemplo do filme *Corruption (Perversa obsessão)*, realizado por Robert H. Davis. A 22/1/1970, o filme foi classificado

> *para adultos, maiores de 17 anos, com os seguintes cortes: a) redução da cena de intervenção cirúrgica, entre as legendas 249 e 264, na 3ª parte; b) supressão das imagens dos seios nus (de frente) e da cena de decapitação, a seguir à legenda 348, na 4ª parte; c) redução da cena da cama e supressão dos sons (gemidos) cerca da legenda 636 e supressão da cena de decapitação, cerca da legenda 647, da 7ª parte; d) supressão das imagens da 'cabeça' e das imagens em flash-back no final da 8ª parte.*

O processo do filme *The curse of the crimson altar (A maldição do altar vermelho)*, realizado por Vernon Sewell, é ainda mais explícito quanto a esse tipo de cortes, espantosamente indicados para um filme de terror. A 30/1/1971, o filme foi classificado

> *para adultos, maiores de 17 anos, com os seguintes cortes: a) redução das cenas de sentido erótico cerca da legenda 87, designadamente pintura de seios e o beber de champanhe que escorre dos seios da rapariga; b) corte dos seios nus e do nu de costas, à saída da cama, cerca da legenda 417; c) redução da cena de amor cerca da legenda 447, incluindo o corte dos planos dos seios." A 23/4/1971 é confirmada a classificação do filme "para adultos, maiores de 17 anos. O corte indicado em exame prévio não está perfeito: alínea c) planos dos seios.*

Também os filmes de guerra são tanto ou mais censurados nas cenas de amor erótico ou de corpo nu. O processo do filme *Probabibità zero (Probabilidade zero)*, realizado por Maurizio Lucidi, é exemplar: a 10/9/1970, o filme foi classificado

> *para adultos, maiores de 17 anos, eliminando-se apenas, na 8ª parte, entre as legendas 481, 482, a imagem da Christy a atravessar o corredor, nua, de forma a ver-se somente introduzir o frasco no ventilador. Trailer classificado para adultos a não ser que se tire a rápida imagem da cama, ficando, nesse caso, para maiores de 12 anos.*

A visualização destes cortes cria sentimentos ambíguos no espectador (e no meu caso, enquanto leitora): por um lado, e de início, podem causar um sorriso mas, por outro, causam uma ideia do grotesco, de caricato e mesmo um sentimento assustador por fazer tomar consciência do longo período em que a censura foi exercida em Portugal, mutilando filmes de todo o género, obras-primas ou filmes esquecidos, considerados pela crítica como menores. Como

o próprio realizador afirma: "Tentei que fosse divertido até a um certo ponto mas que se chegasse a uma altura em que já não havia vontade de rir. Não só pelo cansaço mas também pela sensação do ridículo daquele sistema. Para além de pretender um certo tom didáctico que não sei se consegui atingir." (Mozos *in* Gomes, 2001: 43) No documentário pressente-se uma busca incessante para criar um efeito serial que revela, de uma maneira simultaneamente divertida e sinistra o critério repetitivo e enfadonho da censura. Esta difusa sensação de perda que vem de um duplo contacto com o passado – os filmes que foram vistos naquele tempo e a acção da censura sobre eles – desperta sensações nostálgicas quando nos confrontamos com todos aqueles "restos" rejeitados que acabaram condenados a ser esquecidos.

Assim, *Censura: alguns cortes*, não deixa de ser um documentário sobre o esquecimento. O cinema é um documento histórico. Ou seja, o cinema expressa um contexto histórico através da imagem, abrindo contínuas potencialidades que podem ser revistas. Assim, um filme, qualquer filme ou documentário, aponta para o problema da temporalidade.

Não há objectividade na reconstrução da memória. A memória, quer seja individual ou colectiva, é uma concepção do passado sempre filtrada pelo presente. A memória da violência traz consigo a violência da memória. De facto, existem passados que não passam, passados que são traumáticos e que, por isso, permanecem. Neste sentido, a memória pode escravizar ou alimentar; quando não se exterioriza a memória e se fica preso ao não-dito, pode criar-se o trauma. Cada acontecimento histórico tem o seu conceito de trauma.

Desde tempos imemoriais a memória foi pensada, quase sem excepção, como algo positivo. Ao longo dos séculos foi comum comparar a memória a um enorme armazém, a uma biblioteca bem organizada ou a um palácio com um infindável número de quartos; Mircea Eliade estava correcto ao afirmar que nas primitivas comunidades humanas a memória era "a proeminente forma de conhecimento." (Eliade, 1963: 90)[3]. Pelo contrário, o esquecimento sempre teve conotações negativas; esquecer significa perder ou falhar na retenção de algo, resultando numa falta ou vazio, precisamente no lugar onde devia estar "aquela" memória. Hoje em dia impõe-se a ideia do "dever de memória", o dever de lembrar os acontecimentos terríveis da História para não os tornarmos a repetir, mas quem viveu esses momentos terríveis – neste caso quem viu os seus filmes mutilados e sofreu na pele as agruras da censura – pelo contrário, pode ter tido o dever de sobreviver à memória, de escapar à presença incessante de uma experiência que em última análise, é incomunicável. Podemos pensar que quem não foi vítima do sofrimento não pode imaginá-lo, quaisquer que sejam a sua compaixão e empatia, mas os próprios que sofreram, se querem voltar a viver e não apenas sobreviver, têm de poder entregar-se ao esquecimento, para poderem recuperar o domínio sobre o seu tempo de vida e a esperança no futuro. Este esforço é necessário pois, como referiu Nietzsche: "if something was to stay in the memory, it had to be burned in: only that which never ceases to *hurt* stays in the memory." (Nietzsche, 1969: 61)

Assim, a própria memória tem necessidade de esquecimento e ele é tão necessário ao indivíduo quanto à sociedade. Podemos observar com Marc Augé: "A questão, na sua forma definitiva, será portanto: não é verdade que um dado indivíduo – um indivíduo submetido, como todos os outros, ao acontecimento e à história – tem recordações e esquecimentos particulares, específicos? Arrisco uma fórmula: diz-me o que esqueces, dir-te-ei quem és." (Augé, 2001: 24) A definição de esquecimento enquanto perda da recordação ganha outro significado quando o entendemos como um componente da memória. A recordação pode ser entendida enquanto uma impressão subjectiva que permanece na memória – todos vivemos ficções que construímos - e esquecer ou recordar implica fazer uma selecção. Neste sentido a memória é

uma construção, sempre filtrada por acontecimentos adquiridos posteriormente, pela reflexão que se segue a um dado acontecimento, por outras experiências que se sobrepõem à primeira e modificam a sua recordação.

Os cortes reunidos nesta montagem de Manuel Mozos remetem para a distinção feita por Enzo Traverso entre "memórias oficiais", mantidas pelas instituições e estados, consideradas "memórias fortes" e o que o autor denomina de "memórias subterrâneas", escondidas, proibidas, consideradas "memórias fracas" – é o caso destes fragmentos e da própria matéria, de toda a ordem, que era censurada não só nos filmes, mas também no teatro, nos livros, nos jornais, nas revistas e na própria oralidade quotidiana (Traverso, 2005: 54). Estas memórias subterrâneas são ignoradas pela memória oficial; neste caso, censuradas por ela. Ou seja, não apenas a História tem os seus "buracos", à semelhança da memória, como também pode encontrar formas de existência através do esquecimento de outras Histórias, na negação de outras memórias. A História pode influenciar a memória que, já de si, está contaminada: as recordações são constantemente elaboradas por uma memória inscrita num determinado espaço público, submetidas aos modos de pensar colectivos e influenciadas pelos paradigmas e representações do passado que passam de geração em geração.

Sem dúvida que a sociedade, operando através das suas instituições dominantes, interfere na memória: a sociedade desempenha um poderoso papel na determinação de quais os valores, factos ou acontecimentos históricos valem a pena ser lembrados ou não; ela ajuda a moldar a informação que vem do passado com o intuito de ser relembrada e tem também importância na decisão sobre o grau de intensidade emocional que deve ser investido e agregado a determinadas memórias. Como refere Enzo Traverso, "a memória dos oprimidos não se priva de protestar contra o tempo linear da história. Ela supõe, segundo Benjamin, 'um presente que não constitui passagem, mas recuo e bloqueio do tempo.'" (Traverso, 2005: 42)[4]

E o facto é que a identidade individual se constrói ao mesmo tempo que a relação com os outros e através dela: são os outros que ajudam o Eu individual a tomar consciência da dimensão narrativa de qualquer existência e esta tomada de consciência impede de remeter esses outros para um tempo diferente do tempo do Eu individual. É certo que as ficções construídas por cada um são diferentes: nenhuma ficção individual é, em rigor, contemporânea de outra, isto porque cada ser humano tem o seu passado e as suas esperanças e é também neste sentido que a censura a estas memórias subterrâneas se torna um desrespeito pelo próprio ser humano individual. Porém, em última análise, as narrativas individuais não podem coexistir sem se influenciar ou, mais precisamente, sem se reconfigurar umas às outras. Ou seja, "a relação com o tempo pensa-se sempre no singular-plural. O que significa que são precisos pelo menos dois para esquecer, quer dizer, para gerar o tempo." (Augé, 2001: 72)

É curioso observar como o esquecimento se apropria do próprio primeiro filme de Manuel Mozos: *Um passo, outro passo e depois* que foi realizado em 1989 para a RTP, entidade que actualmente afirma desconhecer onde está o negativo. Se tal for verdade "estamos perante um lamentável atentado por negligência ao património histórico do cinema português (...)." (Gomes, 2001: 11-12) Esta sua primeira obra ganhou o prémio de melhor filme estrangeiro em Belfort, um dos festivais mais conceituados no mundo, no que respeita a primeiros filmes. Os dois anos que se seguiram a *Xavier* (2002) foram complicados: é-lhe retirado um subsídio para a escrita de um novo argumento, *Ofuscado*, por alguém dentro do IPACA (agora ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual) se ter lembrado que Manuel Mozos tinha nacionalidade espanhola, embora tenha vivido sempre e, inclusive, nascido em Lisboa. É neste exacto momento que o realizador, montador de formação, descobre o documentarismo. Por iróni-

co que pareça (ou não tanto), ao ser sujeito a formas derivadas de censura, Manuel Mozos, acaba por realizar um documentário sobre ela.

Logo o seu primeiro documentário, de 1994, *Lisboa no cinema* é assente na montagem e nele é já notório o modo inédito como Manuel Mozos filma no contexto do cinema português. Esse método não deixa de ser irónico: já que Manuel Mozos sente dificuldade em filmar de forma directa os seus próprios filmes, recorre aos filmes de outros realizadores para fazer os seus – é o que sucede de forma explícita em *Censura: alguns cortes*. Neste caso específico, os "outros" não são apenas os realizadores dos filmes mas os próprios censores o que significa que, em última análise, os verdadeiros autores deste documentário / colagem são os censores. De facto, *Censura: alguns cortes*, acaba por inverter a manipulação dos censores criando um único filme que condensa o "trabalho" da censura, constituído pelos vários cortes que esta queria que permanecessem ocultos.

Não podemos considerar, no entanto, que este seja um filme / documentário de propaganda contra os dispositivos da censura. De facto, *Censura: alguns cortes*, não envereda por uma espécie de "didactismo ideológico". Quando vemos um filme de propaganda - como *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro, ou com as mesmas características mas com a mensagem oposta, *As armas e o povo* (1974-75), filme colectivo – não pensamos nele enquanto documento de uma época mas sim, como uma "visão oficial" de um determinado momento histórico, com um valor documental, sobretudo no plano da ideologia. Ou seja, nesses filmes não vemos Portugal como era, mas Portugal como o Regime queria que o víssemos. Ora, no filme/ documentário de Manuel Mozos vemos precisamente aquilo que os censores não queriam que víssemos e, como é apresentado de forma neutra, sem usar mecanismos de manipulação ideológica, como o poderia ser o dispositivo voz *off*, o filme produz um efeito de veracidade que é incompatível com qualquer tentativa didáctica de cariz ideológico.

Quando reflecte sobre a influência do género fantástico nos seus filmes (que não os documentários), Manuel Mozos refere: "O facto de haver algo doentio na minha educação, com o salazarismo e o catolicismo muito presentes, ou toda a minha história familiar, criaram uma identificação com essas coisas." (Mozos *in* Gomes, 2001: 41) Em seguida relaciona a infância, o passado e a memória: "E cada vez estou mais afastado da minha infância, vou-me esquecendo. O que vale é que eu guardo coisas. Tenho casas que são lixeiras de memória. Há um mundo muito aprazível da infância mas no meu caso é construído sobre outras coisas, o catolicismo, o salazarismo..." (Mozos *in* Gomes, 2001: 42) Manuel Mozos confessa, assim, o quanto ficou marcado na infância pelo regime autoritário e como este facto acabou por influenciar todas as suas vivências posteriores.

Um outro realizador português – Manuel Faria de Almeida – é talvez o exemplo máximo de como o regime político daqueles anos pôde afectar para sempre o percurso profissional de um ser humano. *Catembe* (1964) foi a primeira e a última longa-metragem de Faria de Almeida. Este filme mostrava o lado negro que a propaganda do regime preferia ocultar: a vida real em Lourenço Marques, a capital moçambicana. *Catembe* foi o filme mais retalhado pela censura na história do cinema português: dos seus 87 minutos originais, sobraram apenas 45 e, mesmo assim, acabou por ser proibido. Como refere António da Cunha Telles, esta violência cometida pela censura "tem a consequência brutal de ter impedido a emergência de um realizador tecnicamente extraordinário que, a partir dessa experiência, perde a vontade de fazer cinema de ficção e passa ao documentário, depois à televisão, depois a funções mais administrativas." (Cunha Telles *in* Lopes, 2013: 2)

Neste sentido, tanto Manuel Mozos quanto Manuel Faria de Almeida sentiram a asfixia do

regime como tão bem representa Fernando Matos Silva no seu filme emblemático – o último filme português a ser proibido pela censura e o primeiro filme português a ser estreado após o 25 de Abril de 1974 –, *O mal amado* (1973), no plano em que o protagonista, representado pelo actor João Mota, quase morre estrangulado a tentar colocar a gravata para ir para o novo emprego. No fundo, uma das mensagens fulcrais deste filme parece ser a ideia de que todos nós – portugueses – fomos "mal amados" nesses anos de autoritarismo: primeiro com Salazar e depois com Marcello Caetano.

Para além de evocar este Portugal salazarista e católico, o conjunto destes vários cortes reunidos no documentário de Manuel Mozos remete-nos também para a ideia de homenagem ao cinema e transporta-nos à sensação nostálgica que não podemos deixar de sentir ao ver o final de *Cinema paraíso*, de Giuseppe Tornatore (1988), no momento em que o protagonista do filme revê uma montagem dos cortes censurados que ele adorava espiar na sua infância deixados pelo seu amigo, pai simbólico, projeccionista.

Segundo Proust, a única realidade do retorno seria a literatura definida como constituindo "a alegria do real reencontrado" mas o mesmo pode ser dito do cinema (Proust *in* Augé, 2001: 82). O encanto da suspensão do tempo reside, justamente, em não poder ser medido. De qualquer modo, uma coisa é certa, o tempo move-se numa direcção, a memória numa outra.

---

[1] Por opção da autora o texto não obedece ao novo acordo ortográfico.

[2] Sublinhados do censor.

[3] Tradução minha do inglês.

[4] Tradução minha do francês.

Fontes

Censura: alguns cortes (1999), realizado por Manuel Mozos

Processos de censura aos filmes – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Bibliografia

Augé, Marc (2001), *As formas do esquecimento*, Almada: Íman Edições

Censura: alguns cortes / 1999. Filme e montagem de Manuel Mozos, *Folha da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. 25 de Abril, 25 anos. No fim da censura*, 29 de Abril de 1999

Eliade, Mircea (1963), *Myth and reality*, Nova York: Harper and Row

Gomes, Miguel (2001), *Manuel Mozos: um ponto de vista*, Santa Maria da Feira: Edição Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira

Gross, David (2000), *Lost time. On remembering and forgetting in Late Modern Culture*, Amherst: University of Massachusetts Press

Lopes, Mário (2013), A vida a preto e branco em Lourenço Marques que a censura não deixou ver, *Público*, 16 de Janeiro de 2013

Manuel Mozos: porque faz documentário? (1999). In *Novo documentário em Portugal*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Mazzoleni, Arcangelo (2005), *O ABC da linguagem cinematográfica. Estruturas, análises e figuras na narração através de imagens*, Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

Nietzsche, Friedrich (1969), *On the genealogy of morals*, Nova York: Vintage

Oliveira, Luís Miguel (2009), Manuel Mozos: um cinema contra o esquecimento das coisas e das pessoas. In *Olhar o cinema de Manuel Mozos: uma mostra retrospectiva*, Lisboa: Centro Cultural Malaposta

Piçarra, Maria do Carmo (2013), *Azuis ultramarinos: propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura a três filmes de autor.* Tese de doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Traverso, Enzo (2005), *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris: La Fabrique Éditions