

Ana Rita Fonteles Duarte
Jailson Pereira da Silva
Meize Regina de Lucena Lucas

Dizer é poder

Escritos sobre censura
e comportamento no
Brasil autoritário
(1964 - 1985)



Dizer é poder

**Escritos sobre censura e comportamento
no Brasil autoritário (1964 - 1985)**

Presidente da República

Michel Miguel Elias Temer Lulia

Ministro da Educação

José Mendonça Bezerra Filho

Universidade Federal do Ceará - UFC

Reitor

Prof. Henry de Holanda Campos

Vice-Reitor

Prof. Custódio Luís Silva de Almeida

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Antônio Gomes de Souza Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. Almir Bittencourt da Silva

Imprensa Universitária

Diretor

Joaquim Melo de Albuquerque

Conselho Editorial

Presidente

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselheiros

Prof.^a Angela Maria R. Mota Gutiérrez

Prof. Ítalo Gurgel

Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

Ana Rita Fonteles Duarte
Jailson Pereira da Silva
Meize Regina de Lucena Lucas

Dizer é poder

Escritos sobre censura e comportamento
no Brasil autoritário (1964 - 1985)



Fortaleza
2017

**Dizer é poder: escritos sobre censura e comportamento no Brasil
autoritário (1964 - 1985)**

Copyright © 2017 by Ana Rita Fonteles Duarte, Jailson Pereira da Silva,
Meize Regina de Lucena Lucas

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)
Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Antídio Oliveira

Normalização bibliográfica

Marilzete Melo Nascimento

Programação visual

Sandro Vasconcellos / Thiago Nogueira

Diagramação

Sandro Vasconcellos

Capa

Heron Cruz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Marilzete Melo Nascimento CRB 3/1135

D812d Duarte, Ana Rita Fonteles.
Dizer é poder: escritos sobre censura e comportamento no Brasil autoritário
(1964 - 1985) / Ana Rita Fonteles Duarte, Jailson Pereira da Silva e Meize Regina de
Lucena Lucas.
- Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.
136 p. ; 21 cm. (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-287-4

1. Censura. 2. Cinema. 3. Ditadura Militar. I. Título.

CDD 363.31

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO: o combate pelo poder de dizer a história	11
GÊNERO E COMPORTAMENTO A SERVIÇO DA DITADURA MILITAR: uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra <i>Ana Rita Fonteles Duarte</i>	17
EM REGIME DE COLABORAÇÃO: Segurança Nacional e gênero em cartas à censura no Brasil dos anos 1970 <i>Ana Rita Fonteles Duarte</i>	33
USOS DO PASSADO: entre a censura e a representação no cinema brasileiro <i>Meize Lucas</i>	57
CINEMA E CENSURA NO BRASIL: uma discussão conceitual para além da ditadura <i>Meize Lucas</i>	77
UM PALIMPSESTO DE IMAGENS: dizeres sobre a ditadura no cinema <i>Jailson Pereira da Silva</i>	99
DIZERES SOBRE MÚSICA E POLÍTICA NO BRASIL PÓS-64: o jardim da política e a arte em tempos de liberdade <i>Jailson Pereira da Silva</i>	111
BIBLIOGRAFIA	125
OS AUTORES	133

APRESENTAÇÃO

Esse escrito surge, em parte, como o resultado de coincidências. Algumas temporais, outras afetivas. E outras ainda acadêmicas. A todas elas, somam-se as que desembocam no desejo de história. O livro é fruto do trabalho de três sujeitos-pesquisadores e professores, nascidos nos anos 1970, que compartilham o mesmo campo temático e arco temporal: a ditadura no Brasil das décadas de 1960-80.

A ideia de realizar o livro é construída conjuntamente a partir dos trabalhos de três grupos de pesquisa, cadastrados no CNPq, e liderados por esses professores integrantes do Programa de Pós-Graduação em História, da UFC: Grupo de Pesquisa História e Documentos: Reflexões sobre Fontes Históricas, coordenado por Jailson Pereira da Silva; Grupo de Pesquisa História, Tempo, Imagem e Narrativa, liderado por Meize Regina de Lucena Lucas e Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Gênero, coordenado por Ana Rita Fonteles Duarte.

Os grupos trabalham com afinidades tanto de tempo quanto de objeto de estudo. Dedicam-se a pensar as relações entre a ditadura e as produções culturais, processos e formas de censura e suas imbricações com a construção de modelos desejados de moralidade, gênero e comportamento como estratégias de legitimidade política. Percebem, também, recusas e adesões ao regime por parte de diferentes grupos sociais naquele período.

Nesse esforço, os pesquisadores têm percorrido acervos e arquivos ainda pouco conhecidos, mas que, diante das reconfigurações políticas sobre o regime autoritário, forjam-se em importantes locais de reflexão e desconstrução de memórias já cristalizadas sobre a ditadura. É o caso do Arquivo Nacional – Coordenação Regional Distrito Federal, que reúne os acervos Divisão de Censura a Diversões Públicas (DCDP), Fundo Serviço Nacional de Informações (SNI) e Arquivo MEC, em Brasília, além da

Biblioteca General Cordeiro de Farias, da Escola Superior de Guerra (ESG), no Rio de Janeiro, a Associação Nacional Memória da Propaganda, no Rio de Janeiro. Para além de documentos oficiais, como processos de censura e relatórios de formação de estudantes, no caso da ESG, os grupos têm trabalhado também com a filmografia recente sobre a ditadura no Brasil, compreendendo seu papel nos empreendimentos de memória, além de produções musicais e material publicitário produzido no período em suas interseções com as temáticas discutidas.

As efemérides em torno dos 50 anos do Golpe de 1964, decerto, instigaram a publicação deste livro, mas essa constatação não o transforma em retrato de escolhas de ocasião ou adesão a temas “da moda” no campo da historiografia. Em alguns casos, as trajetórias de pesquisa sobre o período já ultrapassam 15 anos de escritos e reflexões e foram iniciadas num momento em que ainda se discutiam formas de acesso aos arquivos “sigilosos” e novas questões e abordagens que ultrapassassem lugares comuns ou a mera constatação sobre “bons e maus”, “culpados e inocentes”, “algozes e vítimas” no que toca à construção do regime autoritário.

A aparente efervescência do tema, configurada na atual “avalanche” de lançamentos de livros, filmes, debates e matérias na mídia, por conta do meio século que nos separa do dia 31 de março de 1964, é, na verdade, mais uma etapa no processo de elaboração em torno de um passado que ainda não passou e precisa ser muito investigado e debatido dentro e fora da academia.

As tarefas conjuntas assumidas pelos grupos aqui mencionados e seus prolongamentos na orientação de pesquisas de iniciação científica, mestrado e doutorado, no debate e escrita conjunta em disciplinas, livros, bancas e eventos, no intercâmbio de bibliografia e fontes históricas, mostram a fertilidade desse campo e a necessidade de se garantir condições de investigação sobre o tema, em outras regiões do país, garantindo novos olhares, narrativas e abordagens e a formação de pessoas qualificadas para tratar de temas ainda tão envoltos em disputas no presente.

O livro é composto de seis textos, tomando como referencial o arco temporal e temático que diz respeito à temática “História, Ditadura,

Censura, Gênero e Comportamento no Brasil”, entre as décadas de 1960 e 1980. Os trabalhos reúnem reflexões sobre temas atualmente estudados, em conjunto, pelos grupos de pesquisa, e apoiados, desde 2011, por editais do CNPq e Funcap. Compreendemos que essa é uma tarefa que deve perdurar pelos próximos anos. Mas tanto quanto o trabalho de investigação, anima-nos o desejo de compartilhar os resultados já alcançados, ajudando a pensar um período de nossa história tão importante, que ainda suscita tanta controvérsia como a ditadura civil-militar pós-1964.

A todos, boa leitura!

Os autores

INTRODUÇÃO

O combate pelo poder de dizer a história

*No dia infundável,
no centenário banco de farmácia,
discutem passarinho
como se fosse política municipal.
Carece discutir alguma coisa,
senão o tempo vira mármore gelado
e todas as pessoas viram mármore
roído, desbotado; de jazigo.
[...]*

(Carlos Drummond de Andrade. O original e a cópia.
In: *Boitempo*)

“**C**arece discutir alguma coisa”, alerta-nos o poeta. Mas o quê? É bem possível que, caso deseje, o historiador possa inventar, a cada novo amanhecer, um “Aconteceu na História”. É isso ao menos o que nos fazem crer essas sessões “Hoje na História” que se espalham nas páginas de jornais e revistas, invadem programas de rádio e televisão, esgueiram-se pelas salas de cinema. Elas se esforçam para dizer ao seu público o que aconteceu de relevante, e que por isso merece ser referendado, na história, há exatos “um ano”, “uma década”, “50 anos”, “um século”...

De certo modo, ao que parece, todo dia o historiador pode recorrer ao passado, perseguir o calendário e trazer à tona um elemento de destaque que justifique a retirada de um dia qualquer, aleatório, das ameaças do esquecimento. Ele pode, por exemplo, evocar o nascimento ou morte de alguém, a descoberta de um medicamento ou de uma bactéria, a inauguração de um monumento, a destruição de uma cidade,

uma catástrofe da natureza. Ele pode, enfim, rememorar a primazia de alguma das infinitas aventuras humanas.

É por ser conhecedor das artimanhas dos tempos que o historiador sabe como *acontecimentalizar*. Conferindo uma singularidade à região onde a nossa tendência seria ver o regular, ele sabe como fazer emergir, com destaque, aquilo a que o passar dos dias atribuiu um valor ínfimo, desimportante. Assim, aquilo que foi condenado ao desaparecimento, à zona sombreada da História, ressurge. O historiador é um mestre em encontrar conexões, em ordenar evidências, que, posteriormente, emergem como articulações legítimas.

Se o historiador não age sempre assim — fazendo cintilar fatos aleatórios, como quem constrói, descompromissadamente, um mosaico com fragmentos de tempos — é porque sua experiência acumulada no trato com o seu ofício muito lhe tem ensinado. Em primeiro lugar, aprendemos que não se pode (ou não se deve) fazer história sem um vínculo estrito com a ética e a crítica (DUBY, 1989). Ao acionarmos um fato, ao acessarmos uma data, portanto, estamos crítica e eticamente assumindo que há, ali, naquela encruzilhada tempo-espacial, um arquivo de nós que precisa ser problematizado para que possamos compreender um pouco mais da nossa figura de sujeito historicamente construído.

Em segundo lugar, aprendemos que a História não é feita apenas pelo extraordinário, pela mudança; mas, também, pelo absolutamente ordinário, pelo comum. A descoberta da cotidianidade, a superação da tirania do acontecimento, revelou-nos que o corriqueiro também é uma dimensão feérica da imagem do rosto de Clio projetado no espelho dos tempos.

Em decorrência disso, aprendemos, em terceiro lugar, como nos atesta a existência do *Ulisses*, de Joyce, que é possível — quem sabe pela via da narrativa — tornar um dia comum um momento especial. Embora saibamos que isso é verdade, no entanto, não é a criação de um *Bloomsday* que deve ser *leitmotiv* da História. Os que lidam com a História sabem que ela é mais do que esse gabinete onde se empilham as curiosidades da passagem do tempo, que serão, posteriormente, exibidas, emolduradas, pelos “há tantos anos na história”.

É fato que fazemos História recorrendo ao passado, mas não podemos ficar enclausurados nele. Viajamos ao passado, vamos a esse país estrangeiro, como disse David Lowenthal (1985), porque o tempo é a matéria-prima da História. É por isso que acionamos datas, e essas “pontas de icebergs”, como tão belamente anotou Alfredo Bosi (1992), são “divisores de água” que podem esconder mais do que mostram. A função da data, portanto, deve ser buscada sob a marca da provocação, nunca devemos tomá-la como um signo de certezas incontestes.

Mas fazemos isso, acionamos datas, singularizamos eventos, recontamos fatos, também, porque temos uma propensão à comemoração. Como nos alerta Eelco Runia (2014, p. 3), “This desire to commemorate is, in my opinion, the prime historical phenomenon of our time”. Somos atraídos pelo desejo de embrulharmos os anos em quinquênios, décadas, séculos, como se essas unidades aritméticas possuíssem uma coerência inconteste para a História. Muitas vezes, somos seduzidos pela pretensa capacidade explicativa que essa arrumação do tempo exhibe e assim não percebemos que “a cronologia, que reparte e mede a aventura da vida e da história em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social” (BOSI, 1992, p. 32).

Além da *acontecimentalização* e da comemoração, nosso senso do passado também se sente atraído pela monumentalização. Eelco Runia (2014) cita mesmo uma lista de monumentos que povoam a paisagem holandesa, incluindo desde aquele erigido em homenagem “às crianças que morrem sem batismo”, até outro dedicado “às vítimas de um incêndio em um bar em Volendam”. Com um tanto de condescendência, a sociedade assiste à ereção de monumentos como se eles, por si, significassem um cuidado com nossa memória coletiva, como se garantissem a salvaguarda de destacados pedaços do tempo, do que nos fez ser o que somos.

“Acontecimentalizar”, comemorar e monumentalizar compõem assim uma tríade de força, um conjunto de ação sobre a história marcado pelas autorreferências constantes, que movimentam nossa percepção do passado e denunciam que estamos, de certo modo, sobrecarregados de passado, o que não significa, em contrapartida, que estejamos plenos de consciência histórica.

O poeta Carlos Drummond tem razão: o que nos livra do risco de virarmos um desbotado mármore de jazigo é a nossa capacidade de discutir alguma coisa. Sem essa capacidade, perdemos qualquer ilusão de que podemos enfrentar a morte, a finitude. Mas o que importa verdadeiramente no trabalho do historiador, nosso ponto de partida, não é o “o que discutimos?” e sim o “por que discutimos?”. Por que um tema nos incomoda e nos incita a indagarmos o passado, como a sua simples existência perturba a ordem do dia, desafia e desafina o coro dos contentes, de tal modo que desperta uma problematização histórica?

Para enfrentar essas questões (o que não significa respondê-las), quem sabe ainda devemos seguir as lições de Walter Benjamin e escovar a História a contrapelo. Dito de outro modo: é preciso apontar o acontecimento, a comemoração e o monumento contra eles mesmos. Aproveitar, por exemplo, as rachaduras, os enclaves do tempo que emergem com as festas das datas para balançar pedestais, exibir as fraquezas das continuidades que sustentam a própria existência dessa tríade que informa muito da nossa compreensão histórica.

Talvez o clima inaugurado pela passagem dos 50 anos da ascensão dos militares ao poder no Brasil seja uma bela oportunidade para isso, para ameaçar pôr em ruína o solo sobre o qual essa tríade se levanta. A efervescência de um tema/problema como a Ditadura, trouxe à superfície a evidência de um país que não se reconciliou consigo mesmo, possivelmente, porque ainda não enfrentou uma autoanálise.

Por isso mesmo, os “50 anos do Golpe” não podem ser encarados como uma curiosidade qualquer, não pode ser reduzido e emoldurado numa coluna de jornal ao estilo “aconteceu na História”. Do mesmo modo, não basta adentrar o campo da história brandindo armas para defender versões: “a Ditadura foi boa”, “a Ditadura foi má” ou, ainda “a Ditadura foi um mal necessário”. Claro que discutir o universo de questões que orbitam em torno dessa efeméride é um esforço louvável. Mas inverter o sinal (boa \neq má) nos mantém agrilhoados às armadilhas e aos limites de um raciocínio histórico que não ultrapassa a arrumação do passado pela via do acontecimento, do monumento e da comemoração.

Muito além disso, no entanto, defendemos que a efeméride deve ser capturada como um pretexto para uma discussão mais profunda,

cuja razão de existir é desfazer a própria noção de efervescência do tema, em razão da data, do cinquentenário do Golpe de 1964. Ou seja, para nós, esse tema não está efervescente porque completou 50 anos. Ele está vivo, quente e cortante porque, na verdade, nunca deixou de sê-lo. Como é enevoada a distância que separa a experiência do contar daquela do viver a História, nesses últimos 50 anos, nunca deixamos de pensar e sentir as ações e as reverberações dos anos 1960-80 em nossas figuras de sujeito. De fato, se os homens são filhos dos seus tempos, de algum modo, quer queiramos ou não, somos filhos da Ditadura.

Se estamos convencidos de que, no fundo, o acontecimento, a comemoração e monumento são a face visível de uma luta pelo **poder de dizer a história**, o que nos interessa é aproveitarmos a chance para também darmos dizi/visibilidade às nossas modestas observações sobre aquele tempo, que em muito contribuiu para que nós nos transformássemos no que somos.

Em parte, o resultado dessas nossas observações encontra-se aqui exposto. As proximidades temática e temporal que os autores partilham em seus grupos de pesquisa transbordam para outras afinidades. Saem da academia para a vida, entram na História. São todos filhos dos anos 1970. Nasceram no olho do furacão e aprenderam que a subjetividade é uma dimensão multifacetada.

Por isso, não são, apenas, as questões de classe que nos chamam a atenção. Estamos atentos, por exemplo, ao fato de que a História é feita por sujeitos fractais, que desempenham múltiplos papéis sociais, sabemos que trabalhadoras e trabalhadores possuem um corpo e que, sob(re) ele, existe um gênero.

Esse jogo de identidades possui lances inesperados, mistura a moral e a política, desemboca nas ações da censura e do cerceamento exercidos a um só tempo pelo Estado e pela sociedade. É um mundo de vigilância, mais do que de censura.

Desde que se encerrou, oficialmente em 1985, que a Ditadura tem atraído o olhar de diversos atores sociais. Não apenas acadêmicos da História e suas áreas fronteiriças se dedicam ao exercício de dizer aquele tempo. Cineastas, compositores, escritores, às vezes como exercício de memória, buscam igualmente expor suas visões sobre aquele

período, independentemente das efemérides. Nós apenas desejamos somar forças nessa direção. Desejamos fazer valer nosso **poder de dizer** algo sobre a censura e o comportamento no Brasil Autoritário dos anos 1964-1985.

Ana Rita Fonteles Duarte

Meize Lucas

Jailson Pereira da Silva

GÊNERO E COMPORTAMENTO A SERVIÇO DA DITADURA MILITAR

Uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra

Ana Rita Fonteles Duarte

A ditadura civil-militar, implantada no Brasil em 1964, tem características de guerra. Baseado na Doutrina de Segurança Nacional, o regime combate o “inimigo interno”, identificado com setores da oposição, passíveis de infiltração pela ação comunista, direta ou indiretamente. Incluíam-se, na lista, estudantes, sindicalistas, intelectuais, movimentos sociais e os que pudessem provocar “antagonismos” e “pressões” de desestabilização da ordem. Tinha-se a segurança interna como missão comparável à defesa do País, diante de ameaça de invasão de exército estrangeiro, e caberia ao Estado de Segurança Nacional determinar, em última instância, quem era o inimigo e que atividades constituíam ameaças.

As forças militares foram, nesse contexto, dotadas de poderes praticamente ilimitados sobre a população, e os aparelhos de segurança e informações agiam de forma preferencialmente violenta, com táticas de guerra e métodos desumanos. Segundo Alves (1984), todos eram suspeitos até prova em contrário. A ação mostra o caráter da ditadura brasileira como de guerra “interna”, “total” e “permanente”,¹ uma vez

¹ Essa configuração é defendida por autores como Borges (2012) e Padrós (2008).

que fatores possíveis eram colocados à disposição de defensores do regime, inclusive desrespeito a leis ou criação de legislação arbitrária, tortura, mortes, desaparecimentos, vigilância.

Como em outras “guerras totais”, as forças promotoras da ditadura brasileira mobilizaram pessoas para apoio à causa, pelas identidades de gênero,² ainda antes da consumação do Golpe, em 31 de março de 1964. Embora pouco explorados pelas pesquisas históricas brasileiras, é possível perceber índices de arregimentação e mobilização específicas.

As maiores manifestações em contraposição ao governo de João Goulart, tachado de “comunista”, foram organizadas por grupos liderados por mulheres como a Campanha da Mulher pela Democracia (Guanabara), a União Cívica Feminina (São Paulo), a Liga da Mulher Democrata (Minas Gerais) e a Cruzada Democrática Feminina (Pernambuco), patrocinadas por entidades civis e associações de classe e grupos militares pró-golpe. Segundo Motta (2002), a participação das mulheres, por meio da criação de diversas entidades de caráter anticomunista por todo o País, foi decisiva nas mobilizações que levaram ao Golpe.

Sua presença, na cena pública, era um fato novo da política nacional, mas as mulheres não estavam reivindicando questões de gênero, mas defendendo a ordem tradicional, a família, a religião e a propriedade. Com forte impacto na classe média, de onde muitas eram oriundas, davam a impressão de que a sociedade estava mobilizada na luta anticomunista. A impressão advinha da força simbólica como mães, guardiãs do lar e da família. Agiam publicamente, com apelo à consciência de “pais e mães de família” e valores cristãos, comportamento que se estendeu por, pelo menos, dois anos depois do Golpe quando as atividades dos grupos desapareceram publicamente.

² Partilho do conceito de identidade não como algo fixo e imutável, ligado à essência do sujeito, mas como ponto de encontro entre discursos e práticas que tentam nos interpelar, falar ou convocar para assumir lugares como sujeitos sociais, em discursos determinados, e processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são assim pontos de apego, de caráter temporário, posições de sujeito construídas pelas práticas discursivas para nós. Ver Hall (2000). O gênero, como categoria de análise, neste projeto, é compreendido como construção cultural que estabelece diferenças entre os sexos, codificando e distribuindo o poder entre homens e mulheres com atribuições específicas destes (CAPDEVILA, 2001).

Os homens também foram mobilizados especificamente e apoiados por grupos favoráveis ao Golpe, incluindo setores da Igreja Católica. A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), fundada em 1960, inseriu-se no quadro de luta anti-comunista, fornecendo um exemplo de engajamento contrarrevolucionário inspirado na doutrina católica. Reunia militância organizada formada por jovens rapazes vindos, em sua maioria, de escolas católicas.

Escolhidos em rigoroso processo seletivo, eles tinham vida e comportamentos controlados em regime espartano. Moravam coletivamente em casas da organização, não viam TV, e os livros e jornais a que tinham acesso eram previamente selecionados, deitavam-se sempre às 10 da noite, com pijamas abotoados até o pescoço, andavam sempre trajando ternos e trazendo cabelos curtos, além de frequentar aulas de artes marciais, reveladoras da compreensão que tinham acerca da luta contrarrevolucionária a ser empreendida contra os comunistas.³

A entidade, que manteve atuação até o início da década de 1980, chegou a reunir 1.500 militantes, divididos em 38 cidades espalhadas por 15 estados brasileiros. Alcançou notoriedade pelo impacto de suas atividades públicas. Além de coletar abaixo-assinados, incursionavam com equipes volantes pelo interior do País fazendo propaganda anticomunista, vendendo publicações, realizando desfiles públicos que muitas vezes acabavam em violentos conflitos com grupos de esquerda.

Os grupos caracterizados acima, formados tanto por homens como por mulheres, no entanto, podem ser pensados como implementação de mobilizações extremas articuladas por setores apoiadores do Golpe. É certo que alguns deles continuaram atuando após o estabelecimento da ditadura militar, apoiando-a, baseados num forte ideário anticomunista.

Mas num regime caracterizado como de guerra total, a existência desses grupos não bastaria para exercer um trabalho de contraofensiva que envolvesse a população em geral. A Doutrina de Segurança Nacional (DSN) sobre a qual se construíram as linhas de ação ditatoriais defendia

³ Ver Motta (2002, p.151-152).

que os antagonismos e pressões externas ou internas provocados pelo “inimigo” poderiam assumir diversas naturezas (política, econômica, psicossocial, militar) e formas (violência, subversão, corrupção, tráfico de influência, infiltração ideológica, domínio econômico, desagregação social ou quebra de soberania).⁴

Nesse sentido, a degradação moral era vista pela Doutrina como uma das armas usadas pelos comunistas para desagregar a sociedade, tornando-a campo fértil para a disseminação de suas ideias. Não só o ideário golpista, mas os governos militares alimentavam-se, nesse aspecto, de elementos do imaginário anticomunista brasileiro disseminado a partir da segunda década do século XX⁵ que via, nas ideias comunistas, entre outras coisas, um risco à preservação da moral sexual e da estrutura familiar. Documentos produzidos por serviços de informações da ditadura, analisados por Fico (2003), atribuíam ao suposto Movimento Comunista Internacional (MCI) tentativas de propagar-se por meio do incentivo ao uso de drogas e da valorização da ideia do “amor livre”.

Para combater essas pressões, seria necessário lançar mão, de acordo com a Doutrina de Segurança Nacional, de gestões junto às instituições da sociedade civil como a família, escolas e universidades, meios de comunicação de massa, sindicatos, Igreja, empresas privadas etc.

Consideradas subversivas, inadequadas pelo regime ditatorial e por parcelas da população, como fica explicitado nas mobilizações pró-Golpe ou mesmo nas manifestações de apoio à censura governamental, as mudanças comportamentais e identitárias deveriam ser enfrentadas por uma “estratégia psicossocial” ainda pouco analisada historicamente. É possível identificar alguns elementos esparsos da ação ditatorial no que diz respeito ao combate do que seriam essas ameaças representadas por “maus comportamentos” de homens e mulheres em suas condutas morais e sexuais.⁶

⁴ Ver Alves (1984).

⁵ Ver Motta (2002).

⁶ Foucault destaca a necessidade de atentarmos para a multiplicação de discursos sobre o sexo no próprio campo de exercício de poder e os sentidos da incitação institucional a

De acordo com Rezende (2001), o regime ditatorial implantado em 1964, no Brasil, articulou, via movimento militar, um sistema de valores de suposta “intenção democratizante” que deveria permear todas as atividades postas em prática. A busca pelo reconhecimento de suas ações passava por uma disposição para proteger e desenvolver valores relacionados à família, à escola, à propriedade, entre outros. É nesse sentido que procuramos entender a estratégia de mobilização nacional também como uma mobilização de identidades de gênero, a fim de estruturar e legitimar o regime militar.

A Escola Superior de Guerra (ESG), criada em 1949, no âmbito da Guerra Fria e ligada ao Ministério da Defesa, tornou-se, durante a ditadura pós-1964, o principal centro de elaboração e disseminação de um pensamento acerca da segurança nacional e das formas de combater ameaças ao projeto implementado numa parceria entre militares e civis. Seus criadores tiveram como objetivo, desde o início, o reforço de sua posição no aparelho de Estado, por meio da realização de estudos sigilosos e circunscritos a grupos pequenos, além de almejar a mobilização política das elites.⁷

Não se preocupava, no entanto, apenas com a formação de altos oficiais, incluindo civis em seu quadro permanente como professores ou convidados, alunos, conferencistas. Entre 1950 e 1967, 50% de seus alunos eram civis, vários ocuparam postos importantes no regime em instituições políticas e econômicas brasileiras. O primeiro presidente do regime, marechal Castelo Branco foi um dos grandes expoentes da Escola.

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), elaborada pela ESG, pode ser analisada a partir de um pensamento sistematizado em textos sendo o principal deles o Manual da Escola Superior de Guerra, publicado em 1975 e reeditado com reformulações, periodicamente, até 2009, além de artigos publicados nas revistas *A Defesa Nacional* e

falar do sexo cada vez mais. Muito mais do que as interdições e censuras, é necessário, segundo ele, investigar o dispositivo de produção de sexualidade, como verdade do sexo e de seus prazeres (FOUCAULT, 1977, p. 22).

⁷ Ver Oliveira (1976).

Revista da Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra (Adesg), e do pensamento sistematizado de alguns dos seus principais ideólogos como os generais Golbery do Couto e Silva e Moacir Araújo Lopes, integrantes da rede militar-civil que institucionalizou e disseminou a DSN por meio da realização de conferências, seminários, debates e cursos por todo o País.

Os manuais da ESG e suas publicações complementares, destinadas a alunos de seus cursos e da Adesg, são lugares de referência para a apreensão da DSN e fornecem elementos para pensar o lugar que as relações de gênero expressas por normas de conduta, análises comportamentais e posicionamentos diante de transformações culturais têm na elaboração e reelaboração do projeto de Segurança Nacional durante o regime civil-militar e de como essas preocupações foram sendo transformadas com o tempo, a partir de novas demandas e mudanças sociais.

As possíveis mobilizações de gênero, na forma que pretendemos analisá-las, poderiam ser realizadas a partir do estudo acurado e minucioso do que se conceitua na Doutrina como “estratégias psicossociais”, uma das expressões do poder nacional, ao lado das expressões política, econômica e militar. Geradoras de forte preocupação, naquele momento, essas expressões, de acordo com o Manual Básico da ESG:

[...] estudam o homem e a sociedade, com vistas a determinar suas características, peculiaridades e vulnerabilidades, para daí inferir o valor atual e futuro dessa expressão de poder.

As informações sobre o campo psicossocial do próprio país ganham realce, em nível estratégico, quando aspectos dessa expressão tomam o caráter de antagonismo ou pressão.

Todavia, nos dias de hoje, pela presença sempre atuante do Movimento Comunista Internacional – MCI, de natureza predominantemente psicológica, é, sem dúvida, no campo interno, a expressão do Poder que maiores preocupações inspira aos órgãos de informação de segurança.

Os fundamentos e fatores da expressão psicossocial devidamente analisados e interpretados ensejam o conhecimento da realidade social de um determinado país e proporcionarão subsídios para a tomada de decisões adequadas, especialmente no campo das

relações diplomáticas, em tempos de paz, ou o emprego da arma psicológica, quando julgada conveniente, em particular nas situações de beligerância.⁸

As bases do Poder Nacional dentro dessa expressão psicossocial seriam a população, o meio ambiente e as instituições sociais. Os valores que embasam os deveres a serem desenvolvidos em relação a esses três aspectos carregam forte sentido religioso, com conotação cristã. Encíclicas papais são citadas como formas de fortalecer argumentos. A presença de diretrizes, para o que seriam hoje consideradas relações de gênero, pode ser mais claramente perscrutada no que tange ao papel desempenhado pelas instituições sociais em seu caráter de ordenamento, considerado pela Doutrina como imprescindível para a vida social, sendo esta passível de constantes estudos e busca por informações, tais como:

[...] Quais os grupos que estão adquirindo preeminência econômica e social? Quais são os desenvolvimentos dentro do elemento particular da população conhecida como força de trabalho? Que está acontecendo com a filiação às igrejas? Quem está entrando para os clubes e que espécie de clube é? Quem está fundando novas lojas, sociedades secretas e cooperativas? A esse respeito as informações devem conhecer um grande número de outras coisas acerca da sociedade, tais como alterações dos hábitos de vida, desenvolvimento de novas moradias, alterações na economia doméstica e diversões da família. Devem estar atentas às mudanças de gostos, maneiras e modas. [...] Devem conhecer as mudanças da atitude popular diante de um expurgo de indesejáveis, da nacionalização da propriedade privada, do partido do governo, do casamento civil, da instrução leiga, dos direitos das minorias, do serviço militar obrigatório, para citar apenas alguns dos pontos mais importantes.⁹

O fortalecimento, estabilização e aperfeiçoamento de instituições sociais consolidariam o poder nacional de acordo com a Doutrina

⁸ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1975. p. 462.

⁹ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1975. p. 464.

da Escola Superior de Guerra. A dinâmica familiar é considerada fator da expressão psicossocial, apesar de se reconhecerem mudanças que estariam ocorrendo nesta instituição:

Na família, os compromissos éticos e morais de seus membros devem resultar de vínculos que se fortalecem no lar, órgão legítimo, onde virtudes, sentimentos e ideais encontram seu ambiente próprio. Na sociedade contemporânea, entretanto, efeitos perversos estão violentando a estrutura familiar em sua coesão e em seus legítimos desempenhos.¹⁰

Dentre as inúmeras mudanças que ocorreram na família, destacam-se as do sistema de papéis e, em decorrência, as do conjunto de direitos e deveres de cada um de seus membros. O diálogo espontâneo entre pais e filhos, entre cônjuges e entre irmãos, vai crescendo em importância facilitando os relacionamentos através da participação e do companheirismo, acelerando o processo de maturidade. O diálogo aparece também como substitutivo de todo um sistema de autoritarismo e intolerância dos pais e, através dele, em vez de imposição de vontades e de pontos de vista intransigentes, transmitem-se e cotejam-se experiências.¹¹

É importante salientar que o contexto histórico dessas avaliações é de transformação das relações e identidades de gênero tradicionais numa ação marcada por embates e rupturas. O processo de modernização da sociedade brasileira, intensificado entre os anos de 1960 e 1980, trouxe consequências diretas para a família tradicional, desestabilizada nos vínculos entre seus integrantes e grupos de referência.

A entrada maciça de mulheres de classe média no mercado de trabalho, a disseminação da pílula anticoncepcional, as influências de modelos de comportamentos vindos de fora e reforçados pelos meios de comunicação e pelos movimentos sociais de contestação, incluindo o feminismo, conflitos de gerações estabelecidos, a aprovação da Lei do Divórcio, em 1977, desestabilizaram as ideias correntes sobre feminili-

¹⁰ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Complementos da doutrina*. Rio de Janeiro, 1981. p. 54.

¹¹ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1986. p. 89.

dade e masculinidade, possibilitando a revisão dos valores morais tradicionais e permitindo, aos sujeitos históricos, a construção de novas formas de sociabilidade e comportamento.

As mulheres e os jovens, especialmente, tornam-se alvo de preocupação expressa pela instituição apontada como laboratório de ideias do regime, embora seja possível perceber um tom ambíguo nas análises realizadas pelos textos que reconhecem avanços realizados por esses grupos sociais.

[...] a mulher evoluiu bastante, no campo das atividades profissionais, especialmente em setores de atividades que, tradicionalmente, eram reservados ao sexo masculino.

Quanto à coesão da família, o trabalho da mulher fora do lar contribuiu para enfraquecê-la. Quer realize os trabalhos domésticos, quer trabalhe fora, a mulher costuma sair e ter muita presença nos empreendimentos comunitários. Por outro lado, tem progredido a divisão equitativa dos afazeres domésticos, o que estimula o companheirismo.¹²

A participação dos jovens na força de trabalho remunerado, que lhes facilita prematura emancipação financeira e a possibilidade de se afastarem cedo do lar paterno, encurta o convívio familiar e facilita, não raras vezes, efêmeras ligações, nas quais as ligações afetivas são totalmente desprovidas de qualquer compromisso ético e moral. Por via de consequência, podem-se enfraquecer, sub-repticiamente, os laços familiares e a influência educativa dos pais, com graves consequências sobre o equilíbrio emocional dos filhos, que irão crescendo com possíveis desajustamentos e conflitos.¹³

De acordo com Koch (1999), a sistematização e explicitação de conceitos baseados fortemente na ciência política fazia parte do método de trabalho adotado pela Escola, com base nos princípios da Didática de Nível Superior e da Lógica Formal. O método de formação de seus

¹² BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1975. p. 399.

¹³ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Complementos da doutrina*. Rio de Janeiro, 1981. p. 54.

egressos, profundamente influenciado pelo pensamento do general Golbery do Couto e Silva, um dos elaboradores da Doutrina, consistia na apreensão e assimilação da doutrina por meio de “estudos e pesquisas sócio individualizados”, de trabalhos de equipe onde os alunos “fixavam” os conceitos em discussão dirigida, simpósio e trabalho de grupo para aprofundamento de aspectos da Doutrina e do próprio processo.

No simpósio, era realizado o aprofundamento de aspectos da Doutrina e do Método, enquanto o Trabalho de Grupo tinha como objetivo a solução de um problema ou formação de um juízo de valor sobre determinado assunto.

De acordo com um dos elaboradores do pensamento da ESG, A. de Arruda, a utilização dessa metodologia, com fins de elaborar conceitos doutrinários para “homogeneizar conhecimentos e estabelecer um entendimento comum sobre pontos considerados essenciais”,¹⁴ deu-se a partir da segunda fase de atividades da Escola (1953-1967). O aprofundamento dos estudos e realização de trabalhos em grupo permitia ainda que a Doutrina fosse incorporada, mas, ao mesmo tempo, estivesse em sintonia com a conjuntura política nacional, integrando novos temas que compunham o debate e as lutas políticas nacionais às suas formulações anteriores. Os estudos tinham caráter eminentemente estratégico, na medida em que serviam para nortear ações e traçar planejamentos por parte dos estagiários da Escola preparados para a gestão e planejamento seja nas esferas militar ou civil.

Os manuais da ESG, tornados lugares de referência para a apreensão da DSN e os estudos monográficos¹⁵ elaborados por grupos de alunos da Escola, fornecem elementos para pensar o lugar que as relações de gênero, expressas nas normas de conduta, análises comportamentais e posicionamentos diante de transformações culturais, têm

¹⁴ Koch (1999, p. 163).

¹⁵ A Biblioteca General Cordeiro de Farias da Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, reúne manuais, revistas e diversas monografias elaboradas pelos alunos da ESG. Os trabalhos coletivos eram elaborados a partir de um tema na forma de relatório. Um relator é indicado nas monografias. A composição das equipes deixa explicitado o lugar social dos alunos, diferenciando-os em posições civis ou militares, com as respectivas referências profissionais.

na elaboração e reelaboração do projeto de Segurança Nacional durante o regime civil-militar e de como essas preocupações foram sendo transformadas com o tempo, a partir de novas demandas e transformações sociais.

Para preparar a mobilização, de acordo com o Manual Básico da Escola Superior de Guerra, seria necessário conhecer traços e padrões culturais, para, por meio da comunicação social, desencadear eficazmente mensagens que “conscientizassem” sobre a importância das necessidades da nação. Sendo assim, os estudos realizados por grupos de alunos a partir da Doutrina e de sua sistematização evidenciam a incorporação de temas considerados relevantes para embasar a ação no campo psicossocial. “Não se pode estudar a realidade nacional e proceder a um adequado planejamento para uma nação, sem uma prévia análise do caráter de seu povo”.¹⁶

Para isso, lança-se mão da observação da população em sua dinâmica, por meio de estudos demográficos. Coloca-se como importante o estudo acurado das instituições vigentes na sociedade, como as familiares, educacionais, culturais, religiosas, assistenciais e trabalhistas.

A Expressão Psicossocial seria garantida pelo pleno funcionamento dos seus órgãos. Estes são definidos pela DSN como “estruturas sociais ordenadas” cuja finalidade é pôr em prática o que está estabelecido nas instituições familiares, educacionais, culturais, religiosas, assistenciais, trabalhistas etc. O lar é apontado como a estrutura onde se exercita a convivência familiar para realizar o que seriam as funções “essenciais” da família: a função procriativa, a educativa, a econômica e a afetiva.

O lar, a família, a juventude, a moral e a religião são temas constantes nos trabalhos monográficos e relatórios produzidos pelos estagiários da Escola, por meio da Divisão de Estudos, e nos dão uma dimensão da articulação da Doutrina com a conjuntura social e política, revelando pontos de vista explicativos e sugestões de ação, a fim de garantir a Segurança Nacional.

¹⁶ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Doutrina básica*, 1979. p. 150.

Em relatório, produzido em 1975, sobre a questão da família, afirma-se a importância da instituição para o estímulo ao cultivo de virtudes de crianças e jovens, abordando o tema do divórcio. Esse tema entrou na pauta de maneira intensificada desde a segunda metade dos anos 1960, em debates na imprensa e no Congresso Nacional. Até a aprovação da Lei do Divórcio, em junho de 1977, a única saída existente no País para os casamentos sem sucesso era o desquite.

A situação de desquitados e desquitadas era tema constante de enquetes e artigos e tornou-se bandeira do recém-organizado movimento feminista no Brasil na segunda metade dos anos 1970. A jornalista Carmen da Silva, ícone da modernização dos costumes, na revista *Claudia*, chamava a atenção para o maior impacto provocado na vida das mulheres pela ausência da referida lei. Até então, as mulheres tornavam-se alvo de preconceito por sua decisão de desfazerem a união matrimonial, ainda tida como principal forma de realização para elas. Além disso, ficavam, assim como os homens, impossibilitadas de realizarem legalmente nova união.

Para o relatório, produzido por equipe formada por dois estagiários e um professor relator, a campanha pelo divórcio era considerada “tenaz” e “sem escrúpulos”, imputando à decisão de finalizar o casamento a responsabilidade pela “desorganização da família”, um ato comparável à “eutanásia”. A argumentação centra-se na perspectiva de prejuízo ao desenvolvimento dos filhos, desprezando a realização individual dos cônjuges, análise só possível de ser entendida diante da compreensão da Segurança Nacional a partir da realização harmoniosa de funções das instituições sociais.

A felicidade no casamento não implica na ausência de sofrimento e até requer dos cônjuges muita capacidade de sacrifício. É preciso que eles saibam sofrer para poderem ser felizes, e só o serão desde que, das contradições encontradas na vida conjugal, se sirvam não para poder criar uma hostilidade recíproca, mas para purificar e fortalecer o seu amor. O casamento não é para o amor, mas o amor é para o casamento. Este foi instituído para a transmissão da vida, e uma lei providencial suaviza os deveres decorrentes desse estado, pelo sentimento do amor. A função do

casamento transcende, pois, a esfera da estreita satisfação dos cônjuges, e interessa o bem da humanidade.¹⁷

O relatório procura, ainda, diagnosticar o que seriam tendências para a família brasileira na próxima década a partir de uma análise da conjuntura em que as transformações, principalmente as protagonizadas pela juventude, são afirmadas como ameaça a modelos tradicionais. As preocupações manifestadas pelos estagiários da Escola Superior de Guerra, sob a orientação de seus mestres, referem-se a um momento em que a juventude emerge como força renovadora e transformadora em vários campos.

Na esfera política, eram os jovens que protagonizavam a resistência à ditadura militar, com seu inconformismo e rebeldia, arriscando-se na militância em organizações clandestinas, nas passeatas do movimento estudantil e até mesmo na luta armada. Eram os jovens os principais responsáveis pela renovação criativa, no campo cultural dentro e fora do circuito universitário, por meio da MPB, do teatro, do cinema e das artes plásticas.

No campo do comportamento, os jovens universitários de classe média, já nos anos 1960, constituíram-se em vanguarda crítica aos costumes da sociedade conservadora, hierárquica, acelerando o processo de fragmentação. Os movimentos protagonizados por estudantes de todo o mundo, no ano de 1968, amplificaram esse papel. Embora os anos 1970, no Brasil, tenham começado sob forte repressão às formas de expressão dessa mesma juventude, o afrouxamento das regras de comportamento, com relação à sexualidade, namoro, casamento, já estava em marcha. A contracultura alimentaria o comportamento hedonista, com o incentivo ao “mergulho no mundo interno” individual, em contraposição aos valores coletivistas do plano político.

A liberdade de escolha individual e a busca da felicidade e satisfação se afirmavam como valores que se transformavam em ameaças à Segurança Nacional nos discursos produzidos pela ESG:

¹⁷ BRASIL. Escola Superior de Guerra. Relatório do Grupo do Tema 25. *Campo psicossocial – A família*, 1975. p. 11.

O ambiente, de modo geral, não é favorável à família. A imoralidade dos costumes numa sociedade permissiva, a exaltação do divórcio, a prática do aborto. A instabilidade da família é aco- roçada pela concepção hedonista segundo a qual um número sempre maior de jovens nubentes vê no casamento não uma responsabilidade, mas apenas uma oportunidade de prazer. Pouco depois arrefece o amor sensual, vem a ruptura e cada cônjuge vai tentar novas aventuras votadas todas ao mesmo fracasso porque inspiradas na mesma concepção. E fala-se abertamente e tranqui- lamente em novo casamento. Demais a mais a família atravessa uma crise peculiar a países em desenvolvimento, perde a proteção emocional, afetiva e econômica que encontrava no sistema pa- triarcal, em dissolução, e não recebe da sociedade os substitutivos que a poderiam ajudar no desenvolvimento das suas funções. Assim, tende a diminuir de dimensão e a perder a estabilidade.¹⁸

Reformulação e endurecimento da legislação penal a fim de pro- teger a família ameaçada; divulgação de “valores espirituais e morais da nacionalidade”, pelos meios de comunicação; criação de medidas legisla- tivas que ampliassem a responsabilidade do casal na criação dos filhos e assistência aos ascendentes reforçariam a “indissociabilidade do casa- mento”, de acordo com as sugestões de medidas a serem adotadas no campo psicossocial pelo relatório elaborado em 1975. Uma marca dos trabalhos dessa natureza analisados no acervo da ESG entre os anos de 1969 e 1977 é que, embora tragam a preocupação de diagnosticar ou re- lacionar-se com a realidade presente, mantêm algumas ideias-força pre- sentes como a preocupação com a defesa da família e seu lugar como estrutura social fundamental para a garantia da Segurança Nacional.

Embora se discuta a dimensão da influência do pensamento da Escola Superior de Guerra na organização e formulação de políticas no período situado entre 1964 e 1985, é inegável a recorrência de discursos semelhantes ou sabidamente tributários do pensamento formulado na instituição em outras esferas consideradas fundamentais para a cons- trução da legitimidade política e social do regime civil-militar.

¹⁸ BRASIL. Escola Superior de Guerra. Relatório do Grupo do Tema 25. *Campo psicossocial – A família*, 1975. p. 13.

Foi a partir do argumento de que a fé professada pela maior parte dos brasileiros era a cristã; de que a família tradicional estava ameaçada especialmente pela maior ausência das mulheres levadas ao mercado de trabalho; e da infiltração de ideias subversivas nas escolas, que ideólogos da Escola Superior de Guerra, na direção da Comissão Nacional de Moral e Civismo,¹⁹ resolveram instituir, em 1969, a disciplina de Educação, Moral e Cívica no ensino primário, secundário e superior. Foi a partir de argumentos semelhantes que professores da ESG comemoraram o acolhimento de suas ideias relacionadas à defesa da família e de papéis tradicionais por órgãos como o Ministério da Justiça e passaram a interferir sobre políticas públicas de órgãos governamentais, incluindo as ações na área de cultura, especialmente aquelas que tentam justificar a intensificação da censura moral a produções artísticas e as limitações impostas à liberdade de expressão.

Aprofundar as análises nesse sentido, buscando a intersecção entre discursos produzidos pela ESG e outros setores do regime, analisar as formas de ação de seus egressos na tentativa de implementação de políticas públicas ou de influenciar e convencer agentes governamentais e setores da população civil, faz-se fundamental para o entendimento da ditadura em sua dimensão de mobilização nacional profundamente marcada pelo gênero.

¹⁹ Eram atribuições desse órgão, ligado ao Conselho de Segurança Nacional, não somente a definição curricular e aprovação de livros didáticos para a disciplina de Educação, Moral e Cívica, também criada em 1969, mas cabia a ele um trabalho mais amplo de articulação com autoridades civis e militares de todos os níveis de governo para implementação e manutenção da doutrina de Educação, Moral e Cívica; colaborar com as organizações sindicais de todos os graus para o desenvolvimento e intensificação de suas atividades relacionadas à referida disciplina; influenciar e convocar à cooperação para servir aos objetivos da mesma disciplina, as instituições e órgãos formadores da opinião pública e de difusão cultural, incluindo jornais, revistas, teatros, cinemas, estações de rádio e TV, entidades esportivas e de recreação, entidades de classe e órgãos profissionais e empresas gráficas e de publicidade, além de manter vinculações com os órgãos governamentais encarregados de ações repressivas ao que seriam “fatores negativos para a boa formação moral e cívica”. Ver Brasil (1969).

EM REGIME DE COLABORAÇÃO

Segurança Nacional e gênero em cartas à censura no Brasil dos anos 1970

Ana Rita Fonteles Duarte

“O comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais para que enfraquecidas estas, possa dar seu golpe assassino. Viva o Brasil”.²⁰ Esse trecho faz parte de carta endereçada ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, no Brasil, em 1972, pelo padre Hermenegildo Adami Carvalho, da cidade de Conselheiro Lafaiete em Minas Gerais. A missiva faz um apelo ao ministro para que leia o boletim quinzenal da paróquia, *A Mensagem*, enviado, em anexo. O pedido enfatizava a leitura da primeira página, cujo texto principal intitula-se *O mundo moderno conspira contra a sua fé*. O artigo reitera a preocupação da Igreja Católica com o que seria o “mau uso” dos meios de comunicação social e faz um relato sobre o conteúdo veiculado pelo cinema, em especial o nacional, revistas e periódicos, programas de televisão, de diversos formatos, que representariam uma “luta” contra a moral dos cristãos cabendo a estes a necessidade de estar alerta para defender-se dos ataques constantes à sua fé.

²⁰ Boletim enviado ao Ministro da Justiça, encaminhado à DCDP, de 18 de agosto de 1972, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

A carta foi uma das cerca de 200 encaminhadas à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP),²¹ do Ministério da Justiça, durante a ditadura militar, especialmente após o ano de 1970, quando o Decreto-Lei nº 1.077, de 22 de janeiro, inseriu, no artigo 153 da Constituição de 1967, a censura prévia aos meios de comunicação, ficando proibidas as publicações e manifestações contrárias à moral e aos bons costumes que pusessem em risco a segurança nacional.

Autores como Carlos Fico²² frisam a importância de distinguir entre esse tipo de censura e aquela realizada à imprensa, uma vez que a censura moral nunca deixou de existir no Brasil e era legalizada durante a ditadura, ao contrário da censura “revolucionária” à imprensa, destinada ao estado de sítio, embora tenha ocorrido durante todo o regime, mesmo que de forma não assumida. Importante salientar que, nesse artigo, compreendem-se as duas censuras como políticas, uma vez que a censura moral articula-se plenamente com preceitos da Doutrina de Segurança Nacional que embasou diversas ações do regime. Além do que, a partir do AI-5, em 1968, o veto a menções políticas contrárias ao regime em produções culturais foi observada no trabalho da Divisão.

As missivas, encaminhadas à DCDP, não vinham apenas de autoridades e congregações religiosas. Chegavam também de associações de profissionais como enfermeiros, médicos, delegados, militares, além de pessoas comuns como profissionais liberais, vizinhos de bairro, professores, servidores públicos, donas de casa e até mesmo adolescentes.

Na maior parte das cartas, escritas à mão ou em máquina, uma preocupação estava presente: a “degradação moral”, tipificada em ameaças à família, exposições de “erotismo” ou “pornografia”, “sexo livre” ou “liberdades”. Dois grupos especialmente eram considerados alvos fáceis, carentes de maior preocupação e atenção por parte do Governo e dos cidadãos diante do que seriam os ataques à moral e aos bons costumes: as mulheres e os jovens, suscetíveis aos discursos e às influências não consideradas “sadias”.

²¹ A DCDP não foi criada pela ditadura militar, mas ainda no ano de 1946, durante o governo de Eurico Gaspar Dutra pelo Decreto-Lei nº 20.493.

²² FICO, C. Prezada censura: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, jul./dez. 2002.

As cartas trazem reclamações sobre películas em exibição nos cinemas ou cenas específicas de filmes passados na TV, capítulos de novelas cheios de “beijos indecentes”, acontecimentos em programas de auditório, reportagens de revistas que tratam de temas considerados “inconvenientes” ou “imorais”, entrevistas “picantes” de personalidades. Não se trata, no entanto, apenas de queixas feitas por essas pessoas, mas de pedidos de tomadas de providências à Presidência da República, ao Ministério da Justiça, esclarecimentos à Polícia Federal sobre o que seria feito. Os pedidos de veto e investigação eram encaminhados à DCDP, muitas vezes acompanhados de documentos e/ou recortes de jornais em anexo, além de abaixo-assinados, numa clara demonstração de colaboração e partilha da vigilância realizada pelo regime, ação que nos faz pensar sobre o argumento de alheamento ou resistência como comportamento primordial das camadas médias da sociedade brasileira, naquele momento, como disseminado por uma produção memorialística importante sobre o regime.²³

Para compreender essas formas de colaboração e cobrança por parte de setores da sociedade civil, é necessário pensar num contexto em que as questões morais são também consideradas questões políticas ou de Estado. Observar o comportamento de homens e mulheres não só nos conteúdos veiculados pelos meios de comunicação, portanto, constitui estratégia de defesa da segurança nacional, num clima de guerra total e permanente,²⁴ com o estabelecimento de discursos sobre o que se esperava de homens e mulheres, a exemplo do que fez a Escola Superior

²³ Ver REIS, D. A. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (Org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

²⁴ As forças militares foram, nesse contexto, dotadas de poderes praticamente ilimitados sobre a população, e os aparelhos de segurança e informações agiam de forma preferencialmente violenta, com táticas de guerra e métodos desumanos. Todos eram suspeitos até prova do contrário. A ação faz apontar o caráter da ditadura brasileira como de guerra “interna”, “total” e “permanente”, uma vez que fatores possíveis eram colocados à disposição de defensores do regime, inclusive desrespeito a leis ou criação de legislação arbitrária, tortura, mortes, desaparecimentos, vigilância. Ver PADRÓS, E. S. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, C. et al. (Org.). *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

de Guerra (ESG), principal centro formador de lideranças do regime, ao explicitar a Doutrina de Segurança Nacional, em seus manuais destinados a cursos em que militares e civis tomavam parte.

Esses discursos, mais do que prescritivos, ao longo da consolidação do regime, foram se tornando normativos e redundaram em políticas públicas, leis e imposições de conduta nos campos da educação e da cultura, por exemplo, configurando o que chamamos de mobilizações de gênero feitas pelo regime pós-1964. As instâncias repressoras, mesmo tendo sido criadas para apoiar um Estado centralizador e forte, não eram homogêneas, mas atuavam afinada sinfonia. Apesar disso, interessa aqui pensar os pontos de contato dessas políticas e discursos com a Doutrina que embasaria o regime, percebendo as formas pelas quais esta foi apropriada, evitando-se, no entanto, a ideia de uma continuidade lógica.

Antes que se passe à análise de algumas cartas enviadas à Divisão de Censura de Diversões Públicas, integrantes do Fundo DCDP do Arquivo Nacional em Brasília, faz-se importante pensar sobre a natureza das mobilizações do gênero.

Mobilizando o gênero

Como em outras “guerras totais”, as forças promotoras da ditadura brasileira mobilizaram pessoas para apoio à causa, pelas identidades de gênero,²⁵ ainda antes da consumação do Golpe, em 31 de março de 1964.²⁶

²⁵ Partilho do conceito de identidade não como algo fixo e imutável, ligado à essência do sujeito, mas como ponto de encontro entre discursos e práticas que tentam nos interpelar, falar ou convocar para assumir lugares como sujeitos sociais, em discursos determinados, e processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são assim pontos de apego, de caráter temporário, posições de sujeito construídas pelas práticas discursivas para nós. HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. de (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 111-112. O gênero, como categoria de análise, neste projeto, é compreendido como construção cultural que estabelece diferenças entre os sexos, codificando e distribuindo o poder entre homens e mulheres com atribuições específicas destes. CAPDEVILA, L. *Résistance civile et jeux de genre. Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, t. 108, n. 2, 2001. p. 104.

²⁶ As maiores manifestações em contraposição ao governo de João Goulart, tachado de

De acordo com Rezende,²⁷ o regime ditatorial implantado em 1964, no Brasil, articulou, via movimento militar, um sistema de valores de suposta “intenção democratizante” que deveria permear todas as atividades postas em prática. A busca pelo reconhecimento de suas ações passava por uma disposição para proteger e desenvolver valores relacionados à família, à escola, à propriedade, entre outros.

É nesse sentido que procuramos entender a estratégia de mobilização nacional também como uma mobilização de identidades de gênero, a fim de estruturar e legitimar o regime militar. A Escola Superior de Guerra (ESG), criada em 1949, no âmbito da Guerra Fria e ligada ao Ministério da Defesa, durante a ditadura pós-1964, tornou-se o principal centro de elaboração e disseminação de um pensamento acerca da segurança nacional e das formas de combater ameaças ao projeto implementado numa parceria entre militares e civis. Seus criadores tiveram como objetivo, desde o início, o reforço de sua posição no aparelho de Estado, por meio da realização de estudos sigilosos e circunscritos a grupos pequenos, além de almejar a mobilização política das elites.²⁸

Não se preocupava, no entanto, apenas com a formação de altos oficiais, incluindo civis em seu quadro permanente como professores ou convidados, alunos, conferencistas. Entre 1950 e 1967, 50% de seus alunos eram civis, vários ocuparam postos importantes no regime em instituições políticas e econômicas brasileiras. O primeiro presidente do regime, marechal Castelo Branco foi um dos grandes expoentes da Escola.

“comunista”, foram organizadas por grupos liderados por mulheres como a Campanha da Mulher pela Democracia (Guanabara), a União Cívica Feminina (São Paulo), a Liga da Mulher Democrata (Minas Gerais) e a Cruzada Democrática Feminina (Pernambuco), patrocinadas por entidades civis e associações de classe e grupos militares pró-golpe. A participação das mulheres, por meio da criação de diversas entidades de caráter anticomunista por todo o País, foi decisiva nas mobilizações que levaram ao Golpe.

²⁷ REZENDE, M. J. de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade* (1964-1984). Londrina: Uel, 2001, p. 38.

²⁸ Ver OLIVEIRA, E. R. de. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil* (1964-1969). Petrópolis: Vozes, 1976.

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), elaborada pela ESG, pode ser analisada a partir de um pensamento sistematizado em textos, sendo o principal deles o Manual da Escola Superior de Guerra, publicado em 1975 e reeditado com reformulações, periodicamente, até 2009, além de artigos publicados nas revistas *A Defesa Nacional* e *Revista da Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra (Adesg)*, e do pensamento sistematizado de alguns dos seus principais ideólogos como os generais Golbery do Couto e Silva e Moacir Araújo Lopes, integrantes da rede militar-civil que institucionalizou e disseminou a DSN por meio da realização de conferências, seminários, debates e cursos por todo o País.

Os manuais da ESG e suas publicações complementares, destinadas a alunos de seus cursos e da Adesg, são lugares de referência para a apreensão da DSN e fornecem elementos para pensar o lugar que as relações de gênero expressas nas normas de conduta, análises comportamentais e posicionamentos diante de transformações culturais, têm na elaboração e reelaboração do projeto de Segurança Nacional durante o regime civil-militar e de como essas preocupações foram sendo transformadas com o tempo, a partir de novas demandas e mudanças sociais.

As possíveis mobilizações de gênero, na forma que pretendemos analisá-las, poderiam ser realizadas a partir do estudo acurado e minucioso do que se conceitua na Doutrina como “estratégias psicossociais”, uma das expressões do poder nacional, ao lado das expressões política, econômica e militar. Geradoras de forte preocupação, naquele momento, essas expressões, de acordo com o Manual Básico da ESG:

[...] estudam o homem e a sociedade, com vistas a determinar suas características, peculiaridades e vulnerabilidades, para daí inferir o valor atual e futuro dessa expressão de poder.

As informações sobre o campo psicossocial do próprio país ganham realce, em nível estratégico, quando aspectos dessa expressão tomam o caráter de antagonismo ou pressão.

Todavia, nos dias de hoje, pela presença sempre atuante do Movimento Comunista Internacional – MCI, de natureza pre-

dominantemente psicológica, é, sem dúvida, no campo interno, a expressão do Poder que maiores preocupações inspira aos órgãos de informação de segurança.

Os fundamentos e fatores da expressão psicossocial devidamente analisados e interpretados ensejam o conhecimento da realidade social de um determinado país e proporcionarão subsídios para a tomada de decisões adequadas, especialmente no campo das relações diplomáticas, em tempos de paz, ou o emprego da arma psicológica, quando julgada conveniente, em particular nas situações de beligerância.²⁹

As bases do Poder Nacional dentro dessa expressão psicossocial seriam a população, o meio ambiente e as instituições sociais. Os valores que embasam os deveres a serem desenvolvidos em relação a esses três aspectos carregam forte sentido religioso, com conotação cristã. Encíclicas papais são citadas como formas de fortalecer argumentos. A presença de diretrizes para o que seriam hoje consideradas relações de gênero pode ser mais claramente perscrutada, no que tange ao papel desempenhado pelas instituições sociais, em seu caráter de ordenamento considerado pela Doutrina como imprescindível para a vida social, sendo esta passível de constantes estudos e busca por informações, tais como:

[...] Quais os grupos que estão adquirindo preeminência econômica e social? Quais são os desenvolvimentos dentro do elemento particular da população conhecida como força de trabalho? Que está acontecendo com a filiação às igrejas? Quem está entrando para os clubes e que espécie de clube é? Quem está fundando novas lojas, sociedades secretas e cooperativas? A esse respeito as informações devem conhecer um grande número de outras coisas acerca da sociedade, tais como alterações dos hábitos de vida, desenvolvimento de novas moradias, alterações na economia doméstica e diversões da família. Devem estar atentas às mudanças de gostos, maneiras e modas. [...] Devem conhecer as mudanças da atitude popular diante de um expurgo

²⁹ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1975. p. 462.

de indesejáveis, da nacionalização da propriedade privada, do partido do governo, do casamento civil, da instrução leiga, dos direitos das minorias, do serviço militar obrigatório, para citar apenas alguns dos pontos mais importantes.³⁰

O fortalecimento, estabilização e aperfeiçoamento de instituições sociais fortaleceriam o poder nacional de acordo com a Doutrina da Escola Superior de Guerra. A dinâmica familiar é considerada fator da expressão psicossocial, apesar de se reconhecerem mudanças que estariam ocorrendo nesta instituição:

Na família, os compromissos éticos e morais de seus membros devem resultar de vínculos que se fortalecem no lar, órgão legítimo, onde virtudes, sentimentos e ideais encontram seu ambiente próprio. Na sociedade contemporânea, entretanto, efeitos perversos estão violentando a estrutura familiar em sua coesão e em seus legítimos desempenhos.³¹

É importante salientar que o contexto histórico em que se realizam essas avaliações é de transformação das relações e identidades de gênero tradicionais numa ação marcada por embates e rupturas. O processo de modernização da sociedade brasileira, intensificado entre os anos de 1960 e 1980, trouxe consequências diretas para a família tradicional, desestabilizada nos vínculos entre seus integrantes e grupos de referência.

A entrada maciça de mulheres de classe média, no mercado de trabalho, a disseminação da pílula anticoncepcional, as influências de modelos de comportamentos vindos de fora e reforçados pelos meios de comunicação e pelos movimentos sociais de contestação, incluindo o feminismo, conflitos de gerações estabelecido, a aprovação da Lei do Divórcio, em 1977, desestabilizaram as ideias correntes sobre feminilidade e masculinidade, possibilitando a revisão dos valores morais tradicionais e permitindo, aos sujeitos históricos, a construção de novas formas de sociabilidade e comportamento.

³⁰ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1975. p. 464.

³¹ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Complementos da doutrina*. Rio de Janeiro, 1981. p. 54.

As mulheres e os jovens, especialmente, tornam-se alvo de preocupação expressa pela instituição apontada como laboratório de ideias do regime, embora seja possível perceber um tom ambíguo nas análises realizadas pelos textos que reconhecem avanços realizados por esses grupos sociais.

[...] a mulher evoluiu bastante, no campo das atividades profissionais, especialmente em setores de atividades que, tradicionalmente, eram reservados ao sexo masculino.

Quanto à coesão da família, o trabalho da mulher fora do lar contribuiu para enfraquecê-la. Quer realize os trabalhos domésticos, quer trabalhe fora, a mulher costuma sair e ter muita presença nos empreendimentos comunitários. Por outro lado, tem progredido a divisão equitativa dos afazeres domésticos, o que estimula o companheirismo”. (BRASIL, 1975, p. 399)

A participação dos jovens na força de trabalho remunerado, que lhes facilita prematura emancipação financeira e a possibilidade de se afastarem cedo do lar paterno, encurta o convívio familiar e facilita, não raras vezes, efêmeras ligações, nas quais as ligações afetivas são totalmente desprovidas de qualquer compromisso ético e moral. Por via de consequência, podem-se enfraquecer, sub-repeticamente, os laços familiares e a influência educativa dos pais, com graves consequências sobre o equilíbrio emocional dos filhos, que irão crescendo com possíveis desajustamentos e conflitos.³²

Formas de mobilização

Para preparar a mobilização, de acordo com o Manual Básico da Escola Superior de Guerra, seria necessário conhecer traços e padrões culturais, a fim de que, pelos meios de comunicação social, fossem desencadeadas eficazmente mensagens que “conscientizassem” sobre a importância das necessidades da nação. A comunicação social é vista como responsável, em grande medida, por processos como “interação social, formação da opinião pública, do Moral Nacional e pela valorização do ócio e do lazer”.³³

³² BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Complementos da doutrina*. Rio de Janeiro, 1981. p. 54.

³³ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Doutrina básica*. Rio de Janeiro, 1979. p. 152-153.

Ressalte-se que a importância assumida pelos meios de comunicação social passa a ser preocupação do regime, por meio da constituição de condições de infraestrutura que permitiram a disseminação de uma indústria cultural – é nos anos 1960 que a TV se consolida como veículo de massa, o cinema se estrutura como indústria nos anos 1970, além das indústrias do disco, editorial e publicitária etc. – e do controle sobre os conteúdos e formas de expressão pela constituição de um importante aparato de censura ligado ao Ministério da Justiça, intensificado com a promulgação da Constituição de 1967, que expandiu a competência da União para censurar, além de filmes e peças teatrais, também programas de rádio e TV, imprensa periódica e letras de música. À Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Ministério da Justiça, coube o papel de estabelecer as condições de apreciação, liberação e veto de obras artísticas, tarefa exercida durante os 21 anos de ditadura, embora esse trabalho tenha ultrapassado o ano de 1985.

A preocupação com o que veiculavam os meios de comunicação vai ao encontro de outras instituições como a Igreja Católica, valorizada em sua tarefa de recuperar valores numa sociedade em crise. O papado publicizou suas posições e diretrizes sobre o bom uso da cinematografia, rádio e televisão, instruindo, em meados dos anos 1960, espectadores, produtores, autores, pais, pastores e autoridades a defenderem as leis morais na produção artística e de informação via meios de comunicação.

Finalmente, este poder público que legitimamente trabalha para o bem dos cidadãos, tem o dever de procurar justa e zelosamente, mediante a oportuna promulgação e diligente execução das leis, que não se cause dano aos costumes e ao progresso da sociedade através do mau uso destes meios de comunicação. Essa cuidadosa vigilância, de modo algum restringe a liberdade individual e social, sobretudo se faltam as devidas precauções por parte daqueles que por motivo de seu ofício manejam tais instrumentos. Tenham-se (sic) um especial cuidado na defesa dos jovens contra a imprensa e os espetáculos que possam ser nocivos à sua idade.³⁴

³⁴ INTER MIRIFICA. *Decreto sobre os meios de comunicação social*. São Paulo: Vozes, 1965, p. 11-12. No encerramento da segunda sessão do Concílio Vaticano II, em 4

Em regime de colaboração

Em consonância com as preocupações reveladas de forma concreta pelo regime militar, setores da sociedade brasileira manifestaram seu desejo de colaborar com o esforço dos diversos governos militares, cobrando dos meios de comunicação a efetivação da censura moral estabelecida por meio da Constituição e de decretos-leis que a regulamentaram. As cartas, em geral, demonstravam apoio, aprovação e relatavam episódios envolvendo meios de comunicação dos mais diferentes matizes como a auxiliar um serviço ainda em formação.

Questionava-se o material jornalístico, por exemplo, não pelo posicionamento político tradicional ou por críticas ao regime, motivos para o veto de matérias e até edições inteiras de jornais e revistas da grande imprensa ou da imprensa alternativa no período, mas pela abordagem de determinados temas relativos ao comportamento e às transformações deste, especialmente no caso de ideias ligadas ao fim do casamento, crise na família, conflitos de gerações e à emancipação feminina. A simples menção a esses assuntos poderia motivar pedidos de intervenção ou veto por parte dos missivistas como se pode observar na leitura sistemática das cartas.

As manifestações em relação a esses temas eram tanto individuais quanto coletivas, como foi o caso do abaixo-assinado enviado em 25 de fevereiro de 1971, por comunidade católica do município de Jaú, em São Paulo, endossado por 107 pessoas, ao presidente da República, Emílio Garrastazu Médici. A correspondência foi reencaminhada, em abril de 1971, à DCDP, pelo Ministério da Justiça, a quem se pediam providências no sentido de advertir o órgão de comunicação, no caso a revista *Manchete* por conteúdo de matéria publicada:

Os peticionários, todos cristãos casados, exemplares chefes de família, no intuito de colaborar com Vossa Excelência para que

de dezembro de 1963, a Igreja Católica, por intermédio do Papa Paulo VI, aprovou Decreto *Inter Mirífica* sobre os Meios de Comunicação Social: Imprensa, Cinema, Rádio, Televisão e demais. Já em 1957, o Papa Pio XII havia lançado a Carta Encíclica *Miranda Prorsus*, sobre cinematografia, rádio e televisão.

a ordem e o progresso sempre reinem em nossa pátria solicitam se digne Vossa Excelência determinar que se proceda uma advertência à revista MANCHETE, por intermédio da autoridade competente, por ter dita empresa publicado o artigo especial na edição n. 981, de 6-2-71, intitulado “A GRANDE CRISE DA FAMÍLIA”, não contando outro artigo não menos subversivo da moral pública “A VIDA SEXUAL DAS SOLTEIRONAS”, cuja personagem seduziu 17 homens, para subir na vida. O primeiro texto é precedido de uma enorme gravura, onde se vê, às fls. 68, uma família, constituída da mulher, marido e duas crianças completamente nus.

Dita revista prega contra o recato feminino, que a mulher deve se revoltar por ter sido criada com tanta severidade, enquanto os rapazes gozam de amplas liberdades, que o amor livre é o caminho para solucionar milhares de problemas que afligem a família; que deve-se dar vez à mulher; eliminando privilégios, em busca de direitos iguais para ambos os sexos, e que a mulher não é objeto exclusivo do marido; que a velha instituição já é obsoleta diante da nova realidade social. Conclui o articulista que a justiça e os direitos iguais resolverão os problemas “na sua opinião”.

Não concordamos e achamos que o referido periódico atenta contra a moral e os bons costumes (art. 2. da Lei 5.250, do 9-2-1967).³⁵

A lei citada pelo abaixo-assinado é a que regula a liberdade de manifestação de pensamento e de informação sancionada pelo presidente Costa e Silva. Em seu texto, afirma a liberdade de manifestação de pensamento e a procura, o recebimento e a manifestação de informações ou ideias, por qualquer meio, salvo para espetáculos e diversões públicas, sujeitos à censura, como explicitado no parágrafo segundo do

³⁵ Abaixo-assinado, encaminhado à DCDP, de 26 de abril de 1971, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

art. 1º dessa lei.³⁶ Esse mesmo artigo também estabelecia a censura a jornais, periódicos e meios de radiodifusão em situações de estado de sítio. Já o art. 2º, citado especificamente no documento, afirma como livre a publicação e circulação no território nacional de livros, jornais, periódicos, salvo os clandestinos ou quando atentassem contra a moral e os bons costumes. O conhecimento e utilização das leis por parte dos denunciadores à censura, aliás, é uma constante. Argumentavam colaboração para a sua efetivação.

Reclamações sobre a abordagem de temas relativos à emancipação feminina podem ser vistos com frequência nas cartas escritas à censura durante os anos 1970, embora, de acordo com Fico,³⁷ as mulheres não fossem as principais missivistas, ocupando estas o terceiro lugar em número de remetentes. Os homens ocupariam o primeiro, e as entidades diversas como associações cívicas, clubes e as próprias empresas atingidas pela censura, o segundo lugar.

As cartas revelam o incômodo com as discussões inseridas no debate público pelo movimento feminista brasileiro ainda em fase de organização, naquele momento, e tendem a se intensificar com a manifestação na imprensa ou nas produções culturais de posições a favor do divórcio. Esse tema entrou na pauta de maneira intensa desde a segunda metade dos anos 1960, em debates na imprensa e no Congresso Nacional. Até a aprovação da Lei do Divórcio, em junho de 1977, a única saída existente no País para os casamentos sem sucesso era o desquite.

A situação de desquitados e desquitadas era tema constante de enquetes e artigos e tornou-se bandeira do recém-organizado movimento feminista no Brasil na segunda metade dos anos 1970. A jornalista Carmen da Silva, ícone da modernização dos costumes, na revista *Cláudia*, chamava a atenção para o maior impacto provocado na vida das mulheres pela ausência da referida lei. Até então, as mulheres tornavam-se alvo de preconceito por sua decisão de desfazerem a união

³⁶ Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15250.htm>.

³⁷ FICO, C. Prezada censura: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, jul./dez. 2002.

matrimonial, ainda tida como principal forma de realização para elas. Além disso, ficavam, assim como os homens, impossibilitadas de realizarem legalmente nova união.³⁸

Contra as bandeiras do movimento feminista, os denunciantes utilizavam argumentos religiosos como forma de defender a manutenção dos costumes, o que incluía a indissolubilidade do casamento em defesa da família.

O vínculo indissolúvel no casamento é criação divina, foi a manifestação da vontade infalível de Deus e não criação da milenar ditadura clerical ou do imperialismo católico, como apregoam maldosamente os inimigos da Igreja.

As leis divinas contidas na santa Bíblia são eternas, infalíveis, irrevogáveis, que não aceitam emendas dos homens.

Existe (sic) de fato muitas famílias em crise e que estão tentando derrubar o casamento indissolúvel, que nos garante o art. 167 da nossa respeitável Constituição, mas a maioria das famílias brasileiras, fundadas no amor e nas bênçãos de Deus, criador da 1ª. família no gênesis, estão alertas para que isso não aconteça.

Solucionar o problema da minoria em detrimento da maioria não significa fazer justiça ou resolver problemas.

Diz ainda o articulista que as mulheres aceitam passivamente a sua coisificação. Há as que se julgam pura e simplesmente objetos do marido, por uma superioridade masculina que lhes foi imposta desde o berço.

Estão conformadas, nem sempre satisfeitas.

Esta é realmente a filosofia da minoria de nossos pobres irmãos que vivem como irracionais.

Desconhecem a dignidade da família, tão desejada por Deus, que deseja ver marido e mulher como uma só carne, numa unidade de amor, de mútua doação (Mt 19,6).

Os filhos, criados numa comunidade de amor puro, retribuirão, com efeito, de alma agradecida, os benefícios recebidos e assis-

³⁸ Ver DUARTE, A. R. F. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica/Nudoc, 2005.

tirão com piedade e confiança seus pais nas adversidades e na solidão da velhice. Seja honrada por todos a viuvez, assumida com fortaleza de ânimo em continuação da vocação conjugal (*Gaudium et Spes*).³⁹

À primeira vista, pode-se pensar num tipo de argumentação fora de propósito ou anacrônica uma vez que responde a anseios políticos que percorriam vários países ocidentais, naquele momento, com ideias de textos considerados sagrados. Mas o que ocorre, nesse caso, é que a missiva assinada coletivamente compartilha com os governos militares de ideias que ajudam a sustentar o projeto de um regime forte e que combate o inimigo, interna e externamente, necessitando do apoio e da união dos patriotas.

Foi a partir do mesmo argumento – de que a fé professada pela maior parte dos brasileiros era a cristã – que ideólogos da Escola Superior de Guerra, mais tarde na direção da Comissão Nacional de Moral e Civismo,⁴⁰ resolveram instituir, em 1969, a disciplina de Educação, Moral e Cívica no ensino primário, secundário e superior e passaram a interferir sobre políticas públicas de outros órgãos governamentais, incluindo as ações na área de cultura.

³⁹ Abaixo-assinado, encaminhada à DCDP, de 26 de abril de 1971, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

⁴⁰ Eram atribuições desse órgão, ligado ao Conselho de Segurança Nacional, não somente a definição curricular e aprovação de livros didáticos para a disciplina de Educação, Moral e Cívica, também criada em 1969, mas cabia a ela um trabalho mais amplo de articulação com autoridades civis e militares de todos os níveis de governo para implementação e manutenção da doutrina de Educação, Moral e Cívica; colaborar com as organizações sindicais de todos os graus para o desenvolvimento e intensificação de suas atividades relacionadas à mesma disciplina; influenciar e convocar à cooperação para servir aos objetivos da referida disciplina, as instituições e órgãos formadores da opinião pública e de difusão cultural, incluindo jornais, revistas, teatros, cinemas, estações de rádio e TV, entidades esportivas e de recreação, entidades de classe e órgãos profissionais e empresas gráficas e de publicidade, além de manter vinculações com os órgãos governamentais encarregados de ações repressivas ao que seriam “fatores negativos para a boa formação moral e cívica”. Ver Brasil (1969).

Como justificativas para a criação da Comissão e da disciplina, estavam a degradação de valores que seriam caros à Moral Nacional, a ameaça à estabilidade das instituições como família e Igreja, assim como a necessidade de combater o crescimento do pensamento “marxista” no âmbito da educação.

Utilizar esse tipo de argumentação, portanto, em pedido feito ao presidente da República, mostra uma forma de contribuição situada entre a crença e o jogo político que os missivistas bem souberam aproveitar ao rimar pátria com família, e moral com religião, como fica explicitado no apelo final ao general-presidente:

Senhor presidente, sabe Vossa Excelência, que a família representa, sem contestação, o núcleo fundamental, a base mais sólida em que repousa toda a organização social.

Efetivamente, onde e quando a família se mostrou forte, aí floresceu o Estado; onde e quando se revelou frágil, aí começou a decadência geral.

A parcela mais ponderável de sua estruturação recebe da moral e da religião as normas que lhe regulam a constituição, bem como as relações entre seus membros.

O amor conjugal, a piedade filial, a solidariedade familiar, numa palavra, todas as virtudes domésticas, mais que no direito, vão buscar na moral e nos sentimentos religiosos a seiva que os anima e vivifica.⁴¹

As preocupações dos colaboradores em suas cartas direcionavam-se ainda, como mencionado, ao poder de influência dos meios de comunicação sobre a formação de jovens, suscetíveis de serem corrompidos, de rejeitarem valores considerados caros à manutenção dos modelos de família e sociedade em consonância com o pensamento cristão e do próprio regime.

⁴¹ Abaixo-assinado, encaminhado à DCDP, de 26 de abril de 1971, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

Naquele período, discussões frequentes sobre as ameaças à juventude, o problema do choque de gerações, as formas “modernas” de educar e se relacionar com os filhos, o respeito à sua liberdade, tomavam as páginas de revistas, periódicos, programas de TV, onde médicos, pedagogos e psicólogos revezavam-se na tentativa de dar explicações ou ajudar os pais a melhor se situarem em meio a conflitos e dúvidas.⁴² Vê-se que a religião e a tradição familiar já não eram os únicos referenciais possíveis para as famílias, o que tampouco significa que foram ideias prontamente absorvidas por pais e educadores. Na verdade, instaurava-se um conflito, nesse campo, entre tradição e modernidade, potencializado pelas convicções dos idealizadores e condutores do regime ou parte deles.

Entre estes, preocupava a emergência e sucesso de alguns pensadores considerados “falsos líderes” que estariam orientando a juventude e influenciando sua “perversão” no campo da política e da moral. Este é o caso do general Moacir Araújo Lopes,⁴³ professor da Escola Superior de Guerra, primeiro presidente da Comissão Nacional de Moral e Civismo e ferrenho combatente da presença e divulgação das ideias do filósofo alemão Herbert Marcuse, autor de *Eros e Civilização* (1955) e *Ideologia da Sociedade Industrial* (1964), livros bastante lidos e comentados no Brasil nos anos 1960 e 1970. A articulação entre a luta política e a liberdade sexual, propagadas por Marcuse, eram os principais eixos das críticas e condenações.

As transformações, principalmente as protagonizadas pela juventude, são afirmadas nesses escritos como ameaça a modelos tradicionais. As preocupações manifestadas pela Igreja, Governo, referem-se a um momento em que a juventude emerge como força renovadora e transformadora em vários campos.

⁴² Ver DUARTE, A. R. F. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica/Nudoc, 2005.

⁴³ Suas ideias contra o pensamento de Herbert Marcuse inclusive como fundamentação para a institucionalização da disciplina de Educação Moral e Cívica são sistematizadas no livro *Moral e Civismo*, publicado em 1971 pela Companhia Editora Nacional.

Na esfera política, eram os jovens que protagonizavam a resistência à ditadura militar, com seu inconformismo e rebeldia, arriscando-se na militância em organizações clandestinas, nas passeatas do movimento estudantil e até mesmo na luta armada. Eram os jovens os principais responsáveis pela renovação criativa, no campo cultural dentro e fora do circuito universitário, por meio da MPB, do teatro, cinema e artes plásticas.

No campo do comportamento, os jovens universitários de classe média, já nos anos 1960, constituíram-se vanguarda crítica aos costumes da sociedade conservadora, hierárquica, acelerando o processo de fragmentação. Os movimentos protagonizados por estudantes de todo o mundo, no ano de 1968, amplificaram esse papel. Embora os anos 1970, no Brasil, tenham começado sob forte repressão às formas de expressão dessa mesma juventude, o afrouxamento das regras de comportamento, com relação à sexualidade, namoro, casamento, já estava em marcha. A contracultura alimentaria o comportamento hedonista, com o incentivo ao “mergulho no mundo interno” individual, em contraposição aos valores coletivistas do plano político. A liberdade de escolha individual e a busca da felicidade e satisfação se afirmavam como valores que se transformavam em ameaças à Segurança Nacional nos discursos produzidos pelo regime e produziam preocupação também entre pessoas comuns apoiadoras dos militares.

O medo e o desejo de colaborar com o governo ditatorial foram, ao que tudo indica, as principais motivações para que a dona de casa Carolina Lins, moradora de Santos (SP), escrevesse à DCDP em agosto de 1971, pedindo a proibição de um filme e criticando novelas. Seus temores amalgamam algumas das principais motivações das missivas enviadas ao serviço de censura, quais sejam a preocupação acerca do poder de influência dos meios de comunicação sobre os jovens, expostos a programas que podiam incitar à agressividade, à rebeldia e ao contato com narrativas em que as relações familiares estivessem desgastadas ou não correspondessem aos modelos idealizados pelos discursos em prol da moral e dos bons costumes para mulheres e também para homens:

Venho acompanhando o grande interesse dispensado pelo atual governo à formação de nossa infância e juventude e como mãe

de família eu desejaria sugerir a esse digno Departamento, a proibição de um filme que vem sendo exibido há muitos e muitos anos na TV Record canal 7 em São Paulo que tem por nome “Combate” o qual tem por base mostrar a perversidade do povo alemão e a necessidade de massacrá-los. As crianças cresceram assistindo esse filme e isso pode ter deturpado a mente de pelo menos uma geração que aliás deviam ser proibidos todos os filmes de banditismo que podem também ter muita influência na conduta dos jovens.

Existe um filme “Julia” que podia servir de roteiro para todas as estações de TV porque agrada os jovens e os velhos tratando conflitos de vida familiar com soluções altamente construtivas e elevadas no campo social, moral e cívico.

[...] Deviam também fazer um estudo sobre a série de novelas que, pelo que parece, ficam a cargo de gente da pior espécie. Pelo jeito ainda não se encontrou uma pessoa respeitável e decente para conduzir o “script”.

Na novela “Algemas de Ouro”, por exemplo, uma mulher muito séria e honesta (mãe de 5 ou 6 filhos), desaparece de casa porque perdeu a memória.

Volta tempos depois toda pintada, fumando muito, toda decotada com a saia curta muita agarrada e a bolsa cheia de dinheiro.

O marido, um professor de rígidos princípios, abandona a casa porque “supõe” que ela tenha vivido nos prostíbulos, mas depois se esclarece que ela estivera cuidando de crianças na mansão dos barões, etc. etc.

Numa outra novela Agnaldo Rayol como médico, bonitão que conquista a noiva do irmão e também a irmã dela com longos beijos e abraços compromete também a filha do vendeiro e mais a mocinha que anda sozinha pelo mundo longe da família, mas finalmente resolve voltar à sua rica mansão junto de sua mãe para se embriagar em champanhe e vida noturna até morrer tuberculosa, além de muitos outros disparates e todas as novelas tratam de filhos bastardos, adultérios, crimes e traições.

Esse tipo de coisa não traz nenhum proveito artístico, nem cultural e já é tempo de se traçar um plano de renovação que não será difícil pois depende apenas de colocar uma pessoa certa no

lugar certo e nada mais. Bastaria apenas indicar ou nomear uma para cada estação.⁴⁴

A carta de Carolina, além da denúncia, como se pode perceber, também pede providências e faz sugestões sobre a forma de atuação da DCDP, algo comum a várias cartas e ademais compreensível se pensarmos que a censura a periódicos, livros, músicas, filmes e outras produções audiovisuais tinha sido regulamentada há pouco tempo ou ainda utilizava instrumentos datados de 1946, quando o serviço foi criado, mas ainda nem existia a TV, alvo de grande parte das reclamações dos remetentes.

As atualizações no âmbito da legislação não aconteciam na velocidade esperada pela Divisão, e ainda havia embates entre a DCDP e a Justiça, Conselho Superior de Censura, instância de recurso, e o próprio Ministério da Justiça. As diferentes instâncias e autoridades envolvidas na liberação ou veto às produções culturais podiam divergir em seus pareceres e provocar uma situação confusa para algumas pessoas que escreviam na tentativa de colaborar, situar-se em meio às divergências e pedir mais rigor nos cortes e proibições, buscando uma padronização censória que nunca seria alcançada.

A carta de Adir Gabrilo Carly, curitibano, enviada ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em setembro de 1972, faz diagnósticos para as falhas e aponta sugestões para aprimorar o serviço censório:

Permito-me sugerir a Vossa Excelência que os membros da Censura sejam substituídos de tempos em tempos, visto que de tanto lidar com imoralidades, seus corações vão aos poucos se emperindo (sic), e o que para outra pessoa mais afastada seria imoral, para eles é coisa normal, face a lida diária.⁴⁵

⁴⁴ Carta encaminha à DCDP, de 23 de agosto de 1971, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

⁴⁵ Carta, encaminhada à DCDP, de 7 de novembro de 1972, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

A impossibilidade de oferecer respostas precisas ou providências imediatas para tantas reclamações gerava novas missivas onde os remetentes reclamavam não estarem sendo ouvidos, o que, por sua vez, não invalidava a tarefa de colaboração na vigilância aos ataques que estariam sendo perpetrados contra a moral. A exibição do corpo feminino ou de mulheres solteiras grávidas, na TV, motivou H. F. Sardinha a reescrever ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em agosto de 1971, denunciando a situação de programas de auditório:

Não sei se chegou ao conhecimento de V, Excia., mas se não chegou faço questão de denunciar a que ponto chega a falta de decoro de um apresentador, o Sr. “Chacrinha” que já foi punido uma vez, mas que parece não ter sido o suficiente, têm a petulância, o desprate, a desavergonhada coragem de apresentar domingo último, dia 1º, no palco, à guisa de concurso de “mais belo short”, moçoilas semi-nuas com os seios quase à mostra, num verdadeiro ato atentatório ao pudor.

E como eles, outros têm procedido com igual aberração; e por incrível que pareça até mesmo o senhor Flávio Cavalcanti. Este que sempre prismou (sic) pela decência em seus programas, passou a apelar para esse processo abominável, como: desfilar artistas que fizeram filmes, nuas e terem de contar como se sentiram, nuas. Mulher gestante, sem marido, numa deliberada ofensa à maternidade é levada a contar sem nenhuma discrição ou constrangimento a sua aventura para todo o mundo ouvir; esta mesma mulher tem ainda a impudícia (sic) de apresentar em outro canal, ostentando em pleno palco o seu estado, como que o sucedido fosse causa muito natural, onde recebe numa patente afronta à decência, a faixa de “a grávida do ano”. Dando assim um triste mal (sic) exemplo para muitas jovens de família.⁴⁶

Não era raro que junto às denúncias acerca de filmes, novelas e periódicos fossem encaminhadas à DCDP ou ao Ministro da Justiça

⁴⁶ Caixa, encaminhada à DCDP, de 23 de agosto de 1971, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

apreciações acerca de outros componentes que contribuiriam para a “degradação” da moral e dos bons costumes. Novas concepções no campo da educação; a maior convivência nos espaços públicos entre homens e mulheres; a maior presença das mulheres em escolas, universidades, no mercado de trabalho e o embaralhamento de papéis entre os sexos eram apontados como desestabilizadores da família tradicional e até mesmo como causas de crimes, como expõe Usana Buranelli Minetto, moradora de Lençóis Paulista (SP), em carta enviada ao Ministério da Justiça em setembro de 1974:

Em consideração ao interesse de V. Exa. em descobrir as causas que levam os indivíduos ao crime, tomo a liberdade de dar a minha opinião sobre duas que há muito venho observando-as:

1ª. Educação Unisexual – a educação igual para os dois sexos, dada em escolas, em classes mistas, levam (sic) os indivíduos ao homossexualismo e este aos crimes.

O ideal seria uma educação especial para cada sexo, respeitando as suas características. É comum, sentirmos o cheiro de cigarros numa menina e o cheiro acentuado de perfume nos meninos. Os meninos e meninas vivendo permanentemente juntos, sentiram-se (sic), dificuldades para a sua própria identificação.

A educação deveria ser de “rendinhas”, somente para as meninas e de “botinas”, para os meninos, respeitando assim seu sexo.

“Se o desejo de guerra nasce na mente, é na mente que devemos combatê-lo, através da educação das crianças”. Essa educação, portanto, deve ser sadia e especial, salada devemos fazer com frutas e legumes e nunca com crianças.⁴⁷

A resistência às transformações no campo do gênero e do comportamento nos anos 1970, no Brasil, era um dado possível de ser lido, ouvido, exibido em produções culturais, meios de comunicação di-

⁴⁷ Carta, encaminhada à DCDP, de 7 de novembro de 1974, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

versos, livros didáticos, práticas escolares, discursos governamentais. Por que então pensar que as cartas enviadas por pessoas comuns à Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Ministério da Justiça, beirariam o desvario ou exagero grotesco?

Sérvulo Figueira⁴⁸ nos chama a atenção para pensar o processo de transformação dos costumes no Brasil, dos anos 1960 e 1970, como de modernização conservadora, quando novos símbolos de comportamentos avançados conviviam com práticas conservadoras no campo dos relacionamentos, sexo, casamento, decoro. Importante chamar a atenção ainda para as vivências diferenciadas entre espaços urbano e rural, pequenas e grandes cidades, regiões específicas onde normas mais tradicionais ainda persistiam e ditavam as regras sobre como portar-se no campo do gênero.

Nesse sentido, a ideia de retomar espaços separados para homens e mulheres, presente, na carta acima analisada, coaduna com os discursos em que se faz presente a metáfora das “esferas separadas” para homens e mulheres, amplamente utilizados nos anos 1960 e 1970, tanto para combater os ideais feministas que incentivavam o trabalho fora de casa como pelo próprio movimento de mulheres para demonstrar e combater a exclusão da participação e cidadania.

Não há como dizer o quão representativas de setores da sociedade brasileira são as cartas enviadas à DCDP, mas há claros elementos para pensar o lugar da moral e do gênero na estruturação das políticas do regime, além da recepção e apropriação em torno da Doutrina de Segurança Nacional por parte desses remetentes específicos, principalmente se realizarmos um trabalho de entrecruzar suas missivas com manuais doutrinários utilizados pela ditadura, como na perspectiva adotada neste artigo, projetos de lei, pareceres, processos censórios, materiais didáticos advindos ou compostos sob pressões ou anuências dessa Doutrina. Essa metodologia pode mostrar as formas pelas quais modelos de conduta referendados pela ditadura militar foram apropriados pelas pessoas, ajudando os historiadores a exa-

⁴⁸ FIGUEIRA, S. A. (Org.). *Uma nova família? O moderno e o arcaico na família de classe média brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

minar, como recomenda Scott,⁴⁹ as formas pelas quais as identidades generificadas são construídas, relacionando esses resultados com uma série de atividades, organizações, instituições e representações sociais historicamente específicas.

⁴⁹ SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife, 1991 (mimeo).

USOS DO PASSADO

Entre a censura e a representação no cinema brasileiro

Meize Lucas

Este trabalho tem como ponto de partida o estudo da censura cinematográfica no Brasil entre 1964 e 1985, período que corresponde à ditadura civil-militar no Brasil. A importância da discussão reside em três pontos. Primeiro, o papel que a censura desempenha em regimes de exceção; segundo, os fundamentos históricos, sociais e políticos que legitimam a ação censória; e, por fim, o controle das representações históricas. Afinal, o que é reconhecido pela sociedade como história fundamenta a práxis da ação humana segundo os significados e sentidos que se produzem nessa mesma práxis (RÜSEN, 2010).

Uma característica das ditaduras é o controle do passado e de suas representações. Logo, a história torna-se um campo de embates. A escola é um dos primeiros lugares que sofrem a ação do Estado por meio do domínio dos livros didáticos, dos conteúdos transmitidos e das metodologias de ensino. Mas a cultura histórica, com seus conceitos, narrativas e imagens (SCHAMA, 1996),⁵⁰ dissemina-se por meios di-

⁵⁰ Segundo Simon Schama, em sua obra *Landscape and memory*, a paisagem é uma obra da mente na medida em que o homem, com suas categorias, produz representações que guiam a percepção deste em relação à natureza. Esta se forma com camadas de

versos, como os filmes. Daí a imperiosa necessidade do Estado de imprimir sua autoridade sobre os conteúdos, conceitos e ideias históricas presentes nas películas. Este mesmo poder da imagem (e da história) atrai os realizadores e mobiliza suas criações.

No momento específico do regime militar brasileiro, ao lado da grande quantidade de salas de exibição comercial, cresce no País o número de festivais cinematográficos, cineclubes (especialmente no meio universitário, este em franca expansão) e cinematecas, com destaque para as de São Paulo e do Rio de Janeiro. A televisão é um caso à parte, pois realizava pela primeira vez a integração do imenso território nacional pela imagem, adentrando em massa os lares brasileiros. Por outro lado, a produção cinematográfica se expandia (com destaque para a documentária), a partir da introdução de equipamentos mais baratos e fáceis de manusear e do fomento do Estado por meio do INC (Instituto Nacional de Cinema) e da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), criados pelo governo federal em 1966 e 1969, respectivamente. O INC foi responsável pelo incremento da produção dita “cultural” (documentários, principalmente, e filmes com temas históricos e da arte brasileira), e a Embrafilme pela produção e distribuição de filmes comerciais. A grande rede de circulação de filmes e a produção nacional levaram ao reforço e aperfeiçoamento do controle das imagens pelo Estado. Foi um período de reformulação da estrutura de funcionamento da censura, que acompanhou a modernização burocrática de mesmo Estado (STEPHANOU, 2004).

Na leitura dos processos de censura compreende-se que a representação do passado, distante ou próximo, era uma preocupação presente no parecer dos censores. Logo, a história constituía um problema que ultrapassava largamente as fronteiras da escola. Por sua vez, os realizadores, assim como os demais intelectuais e acadêmicos, exploraram largamente a história para pensar e problematizar o País.

lembranças e estratos de rocha. O “real” e suas representações compõem sentidos e significados da natureza, a partir de imagens elaboradas pelos pintores, fotógrafos e escritores. Estes últimos seriam aqueles que “pintam com palavras”.

Se os filmes, assim como revistas, jornais, livros, peças de teatro, estavam sob estreito controle, o mesmo pode ser dito daqueles que os produziam:

It is important to realise that when the aim is to control the past, the censor actually attaches importance to both professional and non-professional producers of history, and to interpretations of the past in either written, spoken or visual form. Indeed, the report shows that popular history is as much a target of censorship as academic history, and probably even more so. Therefore, a flexible definition of the term “historian” is certainly necessary.⁵¹

A ação censória esteve combinada ao controle, vigilância e, muitas vezes, prisão dos intelectuais brasileiros, o que incluiu os cineastas, em boa parte oriundos dos movimentos políticos universitários.

A centralidade de temas consagrados pela historiografia no desenvolvimento das narrativas e enredos cinematográficos foi o critério adotado para nortear a escolha dos processos a serem analisados. Dois conjuntos se destacam: o dos filmes estrangeiros e o das produções documentárias nacionais, por se entender que a censura incidia sobre os conteúdos históricos e suas representações e igualmente sobre as ideias e conceitos presentes nas narrativas cinematográficas. Os pareceres revelam não só uma grande preocupação com as imagens em circulação, mas uma sofisticação no uso das categorias de análise fílmica e das questões históricas presentes no filme.

As possíveis analogias ou homologias entre o Brasil e outras sociedades foram estreitamente vigiadas, o que põe em relevo como o controle do passado pelo Estado era central para a manutenção da unidade social. Para os realizadores brasileiros, deslocar a câmera para o passado ou para o interior do País – território distante da modernidade e da urbanidade dos grandes centros – era uma forma de provocar uma fissura,

⁵¹ The organisation of oblivion: persecuted and censored historians in Africa, Asia and Latin America. In: International Congress of Historical Sciences, 18., Montreal, 1995, p. 2.

um rasgo (DIDI-HUBERMAN, 2003) na imagem de uma sociedade homogênea, coesa e irmanada pelos mesmos princípios e ideais.

Brasil: um caso de uma cultura censória?

Iniciada no dia primeiro de abril de 1964, a partir de um golpe desferido por setores das Forças Armadas com apoio de parte significativa da sociedade civil, bem como grupos financeiros, industriais, grandes proprietários de terra e setores da igreja católica, a ditadura civil-militar se estendeu no Brasil até 1985.

Para se manterem, as ditaduras recorrem tradicionalmente a duas instâncias de poder: a violência e a cultura. No primeiro caso, há a construção de um inimigo comum contra o qual lutar e manter vigilância, o que implica a perda das singularidades dos diferentes grupos de oposição e a mobilização de medos e temores presentes no imaginário. A partir do segundo, discursos e símbolos de unidade e coesão são construídos como contrapontos aos potenciais elementos de desagregação. Deles resultam modelos de conduta na vida ordinária que buscam dar o cimento necessário à afirmação, respaldo e consolidação da Nação e de seu Estado dirigente. Podemos inferir que deste cotidiano vivido e sentido forja-se, em grande medida, a legitimação do poder e os aliados ao projeto político em curso (ECO, 2011; BACZKO, 1985; MOTTA, 2002).

Mas o proposto tem como seu par o interdito: conteúdos, imagens e palavras que são suprimidos e impedidos de circular pela ação censória. Em seus recortes, formas de classificar, ordenar, hierarquizar, a censura expressa o discurso da ordem.

No caso brasileiro, ao contrário do que se possa imaginar, a censura antecede em muitos anos a ditadura. Desde os primórdios da República, proclamada em 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 esse espaço foi prioritário para o governo: “ficaria a cargo da polícia

tratar da lisura das transações empresariais, além da moralidade do espetáculo” (KUSHNIR, 2004, p. 86).⁵² Dessa forma, somava-se ao ato censório a função administrativa, que perduraria pelas décadas posteriores.

No caso específico do cinema, alvo da censura policial e da Igreja católica desde muito cedo, já em 1932 o governo brasileiro estabeleceu a nacionalização do serviço de censura cinematográfica.⁵³ Os certificados eram emitidos pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, cuja comissão de censura era composta por um chefe de polícia, um juiz de menores, o diretor do Museu Nacional, um professor designado pelo referido Ministério e uma educadora. Segundo o decreto, o cinema teria por função constituir elemento de formação educativa e cultural da sociedade.

O controle dessa produção, cujos objetivos estão presentes não só nas leis como também nas políticas de Estado,⁵⁴ permaneceu atrelado à esfera policial. O Decreto-Lei nº 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.

O cunho político e moral das leis censórias permaneceu nas décadas seguintes. Logo, o modelo censório desenvolvido no Brasil não pode ser pensado fora dessa referência temporal mais larga em que o pensamento católico e a perspectiva policialesca de repressão pautavam e legitimavam a ação censória.

Ao mesmo tempo, não se pode perder de vista a especificidade da censura durante a ditadura. Os parâmetros adotados (para liberar, interditar, classificar e cortar cenas) e os funcionários que exerciam a função de censores eram anteriores ao golpe de 1964. No entanto, em

⁵² 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.

⁵³ Decreto 21.240 de 24 de abril de 1932.

⁵⁴ 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.

1966, o governo decide centralizar a censura na capital do País, Brasília. Em seguida, passa a exigir formação universitária para o ingresso no serviço de censura e dá início a cursos de capacitação. E, em 1972, foi instalada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça.

Neste estudo, duas constatações se destacam. A primeira diz respeito ao aperfeiçoamento da censura ao longo dos anos, sua associação com a ação policial e, principalmente, sua modernização no período ditatorial (STEPHANOU, 2004). A segunda constatação é concernente ao pensamento que direcionou as ações do Estado. Imprescindível analisar a Doutrina de Segurança Nacional⁵⁵ e a atuação da ESG (Escola Superior de Guerra), criada em 1949 com assistência técnica norte-americana e francesa, que vai “recepcionar e teorizar a Doutrina de Segurança Nacional, fornecendo o conteúdo doutrinário e ideológico para a conquista e manutenção do poder em 1964” (BORGES, 2012, p. 17). Além dos militares, público alvo primeiro e primordial da escola, segmentos civis, notadamente profissionais liberais, empresários, magistrados, sindicalistas, professores universitários e dirigentes de órgãos públicos seguiram seus cursos que visavam a treinar pessoas de alto nível para ocupar as funções de direção e planejamento da segurança nacional (ALVES, 1984).

Indivíduos que ocuparam cargos estratégicos ou que propuseram projetos fundamentais adotados pelo Estado foram formados nesta escola ou nela atuaram. Caso de alguns presidentes da República e de

⁵⁵ A Doutrina de Segurança Nacional constituiu uma teoria e um pensamento cujo ponto de partida foi a revisão do conceito de “defesa nacional”. Esta tinha por fundamento a concepção tradicional de proteção de fronteiras em caso de eventual ataque externo. No final da década de 1950, a partir da bipolarização do mundo advinda da chamada “Guerra Fria”, houve um deslocamento da figura do inimigo. A preocupação do Estado passou a ser o “inimigo interno”, as “forças internas de agitação”, a “subversão interna”, ou seja, grupos e sujeitos que, segundo sua acepção, eram alinhados ao comunismo internacional e vistos como estando em franca oposição aos países democráticos. Dessa forma, o controle crescente e absoluto em nome da manutenção da segurança nacional caracterizou o exercício do poder pelo Estado durante o período ditatorial. Seus princípios foram formulados na ESG (Escola Superior de Guerra) afinados com as diretrizes de segurança nacional elaborados pelos Estados Unidos da América.

chefes do Serviço Nacional de Informação.⁵⁶ Dois dos objetos de estudo desses ideólogos são cruciais para compreender a censura: os escritos sobre moral e civismo e o conceito de guerra interna. O civismo pautava e propagava por diferentes canais, como a escola e os meios de comunicação, modelos de conduta, além de defender as instituições que, segundo a doutrina militar, integravam a Pátria, tais como Família, Escola, Justiça, Igrejas,⁵⁷ Forças Armadas. Com relação à guerra, pode-se aplicar ao caso brasileiro o conceito de guerra interna, total e permanente, pois a defesa do regime, a partir de 1964, implicou desrespeito às leis, criação de legislação arbitrária, uso da força, adoção da vigilância constante.

A censura era uma ação articulada com instâncias governamentais e setores da sociedade civil, baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado.

Os trabalhos da censura

No Brasil, a censura era feita sobre todo e qualquer filme, independentemente de sua origem, nacional ou estrangeiro, e do circuito ao qual se destinava, salas comerciais, cineclubes, embaixadas, canais de televisão. Dessa forma, podemos compreender a grandiosidade do fundo documental relativo à censura de filmes: mais de 35 mil processos. A apreciação de cada filme pelos censores visava à emissão de um selo de exibição para o cinema e outro distinto para a televisão. No

⁵⁶ Presidentes: Humberto Castelo Branco (1964-1967; diretor de estudos da ESG), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974; chefe do SNI), João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985; chefe do SNI). General Golbery do Couto e Silva foi um dos principais ideólogos do regime, trabalhou na ESG, foi o idealizador do SNI (Sistema Nacional de Informação) e ocupou cargos estratégicos durante o regime como o de ministro-chefe da Casa Civil dos presidentes Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo.

⁵⁷ Segundo José Murilo de Carvalho, “aspecto interessante e ainda não devidamente examinado é o da filiação religiosa dos militares do Exército. O velho exército imperial era totalmente católico. A influência positivista mudou radicalmente o panorama no período que vai da última década do Império até mais ou menos a terceira década da República, quando a quase totalidade dos oficiais que saem das Escolas Militares da Praia Vermelha e do Realengo são materialistas. Começa então reação de volta ao catolicismo, que já predomina ao fim da década de 1930” (CARVALHO, 2005, p. 201).

caso dos filmes nacionais, era necessário um terceiro selo para exportação e exibição no exterior.

Na orquestração organizada a partir do Estado, à censura coube controlar as imagens de conflitos étnicos, socioeconômicos e religiosos, expressas na observância recorrente de temas e figuras sobre os quais tende a incidir maior prevenção, a exemplo da aparição de clérigos e manifestações de crenças afro-brasileiras, relações privadas à época definidas como entre brancos e negros, quebra de hierarquia entre patrões e empregados, ricos e pobres.

A complexidade da censura pode ser entendida ainda em outras vertentes, caso a ser aqui analisado: a importância da história e suas representações pelo cinema. Para pensar a questão histórica, há que se considerar uma especificidade daqueles anos: a existência da Doutrina de Segurança Nacional e a sua operacionalização em diferentes esferas do poder.

Entre as preocupações que orientavam o trabalho dos censores, uma gerava profundo incômodo pela sua natureza: os filmes com enfoques históricos. Aqui duas categorias de filmes podem ser destacadas: os que situavam o enredo e a trama em tempos e contextos históricos do passado e aqueles que se referiam a acontecimentos consolidados pela historiografia.

Uma das chaves de leitura para compreender como os censores pautavam sua ação necessariamente passa pela propagação dos princípios da Doutrina de Segurança Nacional, a qual introduziu um novo vocabulário na política e nas Forças Armadas. Tradicionalmente, a guerra era concebida como uma forma de agressão externa combatida entre Estados, iniciada pela declaração de beligerância de um país a outro e que, por sua natureza, era limitada: seria a chamada guerra clássica ou convencional (ALVES, 1984, p. 37).

Mas os tempos então modernos traziam para dentro do País a subversão na forma de uma nova modalidade de guerra:

Guerra Insurrecional: conflito interno em que parte da população armada busca a deposição de um governo.

Guerra Revolucionária: conflito, normalmente interno, esti-

mulado ou auxiliado do exterior, inspirado geralmente em uma ideologia, e que visa à conquista do poder pelo controle progressivo da nação⁵⁸ (BRASIL, 1975).

Uma das principais ou a principal arma neste combate era a estratégia psicossocial. De um lado, os comunistas buscariam, segundo a ESG, solapar a ideia de autoridade e de unidade nacional; do outro, a Escola apregoava como válido o uso de todos os meios e de todas as instituições sociais (família, escola, igreja, sindicato, meios de comunicação) para combater esse inimigo interno. Dessa forma, o comunismo, mais do que uma ideologia inscrita em livros e textos de viés marxista, enraizava-se, segundo a Doutrina de Segurança Nacional, no comportamento dos sujeitos tornando-os pouco afeitos à perpetuação das instituições e manutenção dos papéis sociais.

Paralela a essas concepções, a censura controlava rigidamente toda e qualquer representação das referidas instituições sociais. Mas o que fazer em relação aos filmes baseados em fatos históricos e dos quais não é possível se furtar a sua representação?

Queimada (Inglaterra, 1969) apresenta a história de um mercenário inglês enviado a uma colônia portuguesa no Caribe com o intuito de provocar uma rebelião entre os escravos e assim favorecer os negócios da Inglaterra. *Sacco e Vanzetti* (Itália, 1971) enfoca o caso real do julgamento de dois imigrantes italianos acusados de assassinato em 1920 nos Estados Unidos. A motivação da acusação e da condenação, que os levou à execução em 1927, corroborava o conservadorismo norte-americano, baseando-se no fato de que eram estrangeiros e anarquistas. O resultado do julgamento provocou inúmeras reações contrárias, pois as provas confirmavam a tese da inocência de ambos.

O filme *Queimada*, como de praxe, foi avaliado por três censores em fevereiro de 1971, cada um julgando-o de maneira distinta: aprovação, interdição e aprovação com encaminhamento para consideração superior. Este último posicionamento era recorrente, principalmente em casos de enredos que enfocavam situações de guerra, guerrilha, conflitos

⁵⁸ BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1975. p. 91-92.

sociais, greves, organização sindical. A história de um povo dominado e subdesenvolvido que passa do domínio português para o inglês e que tem uma revolta liderada por um nativo levantava dois tipos de argumento: as qualidades do filme que teria “méritos inestimáveis” e a possibilidade de que o filme levantasse um paralelo com a situação brasileira. Domínio por outro país e subdesenvolvimento eram palavras oriundas do vocabulário das Ciências Sociais que, nas décadas de 1960 e 1970, tornaram-se correntes na imprensa, na crítica e no jargão político. Um dos censores, numa análise bem acurada e fundamentada do filme, lembra que seu diretor Gillo Pontecorvo já tinha tido um filme interdito, *A batalha de Argel* (Itália/França, 1966), em setembro de 1968, pois o filme sugeria a “prática de crimes contra a Segurança Nacional”.⁵⁹ O filme proibido ao público foi, no entanto, usado em vários cursos ministrados na Polícia Militar de diferentes cidades, Academia Nacional de Polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais.⁶⁰

No processo do filme apreendido para revisão em 20 de junho de 1973 por determinação do general Antônio Bandeira, então diretor do Departamento de Polícia Federal, consta uma carta enviada ao delegado Oresto Mannarin, chefe da Turma de Censura da Delegacia Regional da Guanabara. Nela seu autor retoma argumentos e apresenta novos elementos para avaliar a película. As técnicas filmicas empregadas no filme passaram a ser consideradas um problema, pois permitiam uma melhor dominação psicossocial:

A qualidade do filme e a notável interpretação dos atores, a linguagem simples e o seu espírito revolucionário, dão a este um conteúdo fácil de ser explorado, na doutrinação dos menos avi-

⁵⁹ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 566.

⁶⁰ O uso em cursos de filmes interditados era frequente. O comandante da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército solicitou em 14 de fevereiro de 1975, além de *Batalha de Argel*, os títulos *Z*, *Sacco e Vanzetti*, *Seara Vermelha*, *Che Guevara*, *Boinas Verdes*, *Operação França*. O filme de Pontecorvo só seria liberado em 1981 para maiores de 18 anos.

sados, o que realmente já vem ocorrendo. A sonoplastia perfeita, o colorido bem trabalhado e voltado para as técnicas da psicodinâmica das cores fortalece o argumento.⁶¹

Este é um ponto relevante, pois os censores consideravam os filmes plasticamente bem realizados e de linguagem naturalista mais danosos, porque seriam de mais fácil compreensão do que os que recorriam a alegorias e parábolas, como era o caso de *Terra em transe* (1967), do diretor brasileiro Glauber Rocha. Na fictícia Eldorado, o diretor representa as diferentes tendências políticas do país metaforizadas em seus personagens. O tom alegórico, sua linguagem e enredo, afastariam o público de saída tendo, portanto, um apelo e penetração menores.

Poucos meses depois, *Queimada* entra para a lista das interdições. Dos três censores, dois votam pela sua não liberação, mas ele só seria liberado em 9 de dezembro de 1979 em votação unânime do Conselho Superior de Censura.⁶²

O fato de a trama se referir ao período colonial, ou seja, a um tempo pretérito, indica que os chamados filmes históricos constituíam um problema específico. No caso em questão, temos uma obra romançada. O elemento histórico é fundamental ao desenvolvimento do enredo, pois a rebelião se encontra relacionada a uma determinada situação passível de ser localizada no tempo e no espaço, no caso colônias escravistas em pleno período de industrialização. Mas e no caso de filmes baseados em fatos verídicos, caso de *Sacco e Vanzetti*?

O parecer de 25 de outubro de 1972, assinado por dois censores, definiu sua classificação etária para maiores de 18 anos, sem cortes, em virtude das cenas de violência, e apontaram sua mensagem positiva “na medida em que pretende a união dos povos e a liberdade sem fronteiras”. Ressaltam que, por tratar de “fatos históricos irrefutáveis”, o filme deve ser liberado apesar de mostrar uma fase degradante da justiça norte-americana.

⁶¹ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 96.

⁶² Apesar de criado em 1968, só foi instituído onze anos depois (Decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979).

Após sua apreensão, em 1973, foi submetido à avaliação de três censores que deliberaram pela manutenção do certificado concedido. O distanciamento temporal cujas conotações políticas se ateriam ao período dos anos 1920 e ao sistema norte-americano, o fato de que os Estados Unidos teriam aperfeiçoado seu sistema de justiça e a ausência de referências marxistas justificariam sua liberação.

Provoca revolta apenas contra a injustiça clamorosa havida no julgamento [...] que se pode estender a outros da mesma natureza, mas nunca fazer um paralelo entre tal situação e a de nosso país, vivendo sob um regime pautado nos ideais de justiça social. Não há pregações marxistas, as existentes estão muito mais dentro do espírito do anarquismo e do radicalismo, esta, doutrina [...]

Trata-se de película valiosíssima como aula prática de direito, porém, bastante perigosa pelo espírito de revolta que provoca no espectador contra os órgãos da justiça nos EUA. Entretanto, considerando-se que o fato passou-se há mais de trinta anos e não havendo conotações com a realidade brasileira [...].⁶³

Os pareceres foram submetidos à consideração superior, e a decisão final foi na direção oposta: o filme permaneceu interdito até 1979, apesar da veracidade dos fatos, como ressaltado pelos censores. Mas é necessário levantar uma hipótese sobre sua interdição. Num momento em que as figuras de autoridade com seus sistemas e instituições eram colocadas acima dos cidadãos, pois responsáveis por sua salvaguarda, seria temeroso permitir a exposição de suas falhas e, principalmente, de erros deliberados. E, retomando o exposto no início deste tópico, a Doutrina de Segurança Nacional tinha como foco, pretensamente, tornar a nação una, indivisa e, principalmente, homogênea. O caso de Sacco e Vanzetti era uma história situável no tempo e no espaço, os Estados Unidos dos anos 1920, mas constituía igualmente uma reflexão sobre a intolerância com o diferente.

⁶³ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 407.

História(s) do tempo presente

Os movimentos políticos próximos ou do presente eram igualmente alvo de preocupações.

O filme do diretor Elio Petri, *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), foca a história de um operário padrão que, ao longo do filme, questiona seus valores e os da sociedade em que vive, a Itália dos anos 1970. A produção recebeu parecer pela interdição, mas acabou sendo liberado com cortes para maiores de 18 anos. Essa classificação baseou-se no julgamento de que a “vida familiar, irregular, contribui no contexto de suas decisões equivocadas”, no caso, apoiar a greve e o movimento dos trabalhadores. Assim, sua revolta, “quebra de hierarquia” e indisciplina repentinas são relacionadas ao “comunismo”, aos “estudantes profissionais” e a sua condição de homem separado que mantém relação com mãe solteira.⁶⁴ A avaliação do operário torna indissociáveis os perfis político e moral.

Ao mesmo tempo, a complexidade de *A classe operária vai ao paraíso* parecia gerar a possibilidade de uma interpretação dúbia. Um dos censores chega mesmo a considerar a mensagem confusa, pois o próprio personagem não consegue se decidir por um posicionamento político claro e suas transformações são muitas ao longo do filme. Há ainda a figura do “estudante profissional” que mantém uma relação tensa com os operários.⁶⁵ Isto seria bom ou mau de ser mostrado? Optou-se pela ausência de sua representação.

No filme *Desaparecido* (Missing, EUA, 1982), do diretor Constantin Costa-Gavras, o pai e a esposa de um jovem norte-americano desaparecido durante a ditadura chilena buscam por seu paradeiro. O filme foi avaliado por sete censores (o padrão eram três), que tinham em mente duas preocupações: evitar um possível paralelo da história do filme com a situação política brasileira e decidir o que

⁶⁴ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 508.

⁶⁵ O movimento estudantil constituiu um dos principais focos de repressão e controle pelo Estado.

fazer com as referências existentes nos diálogos a torturadores brasileiros. O filme termina por ser liberado com cortes para maiores de 18 anos, pois reconhecem que o golpe de Estado foi fartamente noticiado na imprensa, logo sendo de amplo conhecimento. Mas, concomitantemente, a falta de distância temporal ainda não levava os historiadores a pesquisar o tema, logo as referências ao Brasil seriam meras “suposições” segundo a apreciação dos censores. No entanto, estas foram cortadas.⁶⁶

Brasil em tela

A produção de filmes que tratassem de temas históricos e culturais do País recebeu fortes incentivos do Estado por meio de financiamentos. Mas mesmo essa produção não esteve livre de cortes e interdições, fossem ficções ou documentários.

O foco presente serão os filmes documentários em virtude do conceito de história por eles trabalhados e por ter sido aquele, os anos 1960, o momento de constituição de um cinema documentário brasileiro com uma proposta política e estética baseada na realidade do País. A existência de equipamentos mais leves, fáceis de manusear, baratos e o uso do som sincrônico permitiram ver paisagens e locais bem como ouvir pessoas ausentes do cinema nacional.

A existência de uma linguagem cinematográfica a partir da qual os realizadores buscam subverter a lógica dos gêneros (documentário/ficção, drama/comédia, por exemplo) também definiu a escolha pelos filmes documentários. Os anos 1960 foram de extrema pesquisa e experimentação no cinema nacional, quando as barreiras entre a ficção e o documentário foram pensadas e deslocadas.

Um terceiro elemento ainda define a escolha: a repressão feita a uma produção documentária logo às primeiras horas do golpe. Dessa forma, cai por terra a ideia de que a produção ficcional era mais contro-

⁶⁶ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 68.

lada devido ao seu maior alcance. Creio que a questão deve ater-se aos objetivos específicos de controle para as diferentes produções.

Nesse percurso, a análise da ação censória durante a ditadura deve distanciar-se para o passado a fim de compreender a constituição de alguns de seus mecanismos de funcionamento.

Até 1988, quando a censura foi abolida, continuou sendo adotada como principal legislação para a atuação censória a Constituição de 1946, paradoxalmente elaborada após o fim do Estado Novo (1937-1945). Nos anos seguintes, uma série de leis foi incluída de forma a se ajustar às novas diretrizes dadas pelo governo, mas as leis de 1946 continuaram a ser a base de atuação dos censores como se pode inferir a partir das justificativas presentes nos pareceres e na publicação de 1971, *Censura Federal*, que reunia leis, decretos-leis, decretos e regulamentos relativos a essa atividade.

Às mudanças jurídicas, somou-se o aperfeiçoamento dos censores. Os pareceres passaram a ter maior qualidade textual. Os textos tornaram-se mais complexos, por vezes longos, apresentando detalhes sobre a filmografia de alguns diretores, adotando vocábulos próprios da crítica e da teoria cinematográficas. Muitos constroem documentos que apresentam argumentações e avaliações dos filmes em referência à cinematografia e ao momento social e histórico do Brasil (e, por vezes, mundial).

Os filmes nacionais poderiam ser submetidos a três certificados distintos: os de exibição no cinema e na televisão e o de exportação, cada um com a validade de cinco anos. Cabia ainda o pedido de revisão da classificação de um filme após sua classificação original, geralmente solicitada pelo diretor ou pelo produtor.

No caso do cinema nacional, neste momento, a atuação da censura ia além da ação de interditar, liberar, classificar ou cortar cenas. Desde meados dos anos de 1950, a cultura cinematográfica operou uma profunda modificação pautada pela ideia de que o cinema, no Brasil, deveria ter uma função política. Sua estética deveria se “descolar” da norte-americana e mesmo da europeia. O cinema deveria ter uma nova estética e fundamentar-se numa ética: o homem (e sua realidade) ausente das telas deveria ter imagem e voz, e o diretor assumir claramente

um ponto de vista sobre a sociedade. A sua escolha sobre o que e como filmar definia uma posição política.

Dessa forma, o cineasta, ao posicionar sua câmera perante o mundo, forjava uma forma própria de olhar, pensar, questionar e representar o País. Sua inserção na sociedade se dava pelo ato de filmar e transformar os elementos capturados pela câmera em dados sensíveis. Logo, censurar representava uma ação dirigida ao campo intelectual brasileiro.

Os cineastas pensavam seu tempo por meio de seus filmes. Estes, por sua vez, constituíam matéria de reflexão em páginas de publicações de referência para os pensadores brasileiros, caso da *Revista Civilização Brasileira* e da *Revista Brasiliense*. Estas tiveram suas páginas ocupadas por textos de homens de cinema como Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e Alex Viany, os três críticos de cinema e realizadores, ao mesmo tempo em que sociólogos reconhecidos nacionalmente, como Octavio Ianni e Roberto Schwarz, debateram sobre a produção nacional. Logo, podemos reconhecer nesses homens de cinema intelectuais de seu tempo.⁶⁷

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar.

A preocupação com o poder da imagem, por parte do Estado, pode ser avaliada a partir de um caso singular, mas cujo impacto repercutiu ao longo do tempo.

No dia 1º de abril de 1964, data do golpe de Estado, o exército empreendeu uma campanha pelo interior do estado de Pernambuco, mais precisamente no engenho Galileia, onde era rodado um filme sobre a trajetória do líder rural João Pedro Teixeira, assassinado no in-

⁶⁷ SIRINELLI, J. F. Os intelectuais. In: RÉMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 248.

terior da Paraíba em 1962. Dirigido pelo jovem Eduardo Coutinho, o filme era uma realização do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), que pretendia transformar o País por meio de produções teatrais, fílmicas, literárias. As filmagens eram realizadas com os camponeses locais, muitos dos quais atuantes no movimento das Ligas Camponesas, e Maria Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro. O exército estava atrás da equipe de filmagem e dos camponeses que atuavam em seus próprios papéis. A campanha logrou sucesso, alguns foram presos, e outros passaram anos na cadeia do Recife. Parte do material filmado e dos equipamentos foi apreendida; outra foi escondida pelos próprios moradores e camponeses.⁶⁸

A força repressiva dava mostras, em seus primeiros dias, de seu poder e alcance.

Thomaz Farkas e o novo cinema documentário

Viramundo, do jovem diretor Geraldo Sarno, integrou com mais três títulos o projeto de Thomaz Farkas de filmar e representar nas telas realidades sociais estereotipadas, como o futebol e o cangaço, ou pouco conhecidas dos próprios brasileiros, como o cotidiano das favelas em torno da preparação para os desfiles de carnaval e o fenômeno da migração para São Paulo. *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares e *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, foram os outros documentários do projeto exibidos inicialmente de forma isolada e depois reunidos num único longa-metragem intitulado *Brasil verdade*.

Esses foram os primeiros filmes feitos no País a utilizar o 16mm e o som sincrônico conjuntamente, equipamentos leves e modernos que formaram a base técnica do cinema-direto na Europa, Canadá e Estados

⁶⁸ Em 1981, Eduardo Coutinho retomou as filmagens, que duraram dois anos. Lançado em 1984, *Cabra marcado para morrer* conta a história da realização e da interrupção em 1964 do filme homônimo. A partir desse ponto, procura os participantes do filme e reconstrói suas trajetórias durante os anos da ditadura, centrando o filme na figura de Elizabeth Teixeira, cuja família fora desagregada com o golpe de Estado.

Unidos. Assim, pela primeira vez, migrantes pobres, moradores da favela, torcedores de futebol e ex-cangaceiros eram vistos e ouvidos em suas moradas. Esse elemento ético e estético, bem como sua qualidade, foi responsável pela positiva repercussão dos filmes à época. E, ainda hoje, constituem marcos na cinematografia nacional. Como todo filme exibido no País, as novas produções passaram pelo crivo da censura. Todos os certificados tinham validade de cinco anos e eram necessários para exibição no território nacional e para obter o direito de exportação. Entretanto, os processos estão incompletos, marca característica dos arquivos de regimes ditatoriais, o que não permite identificar a trajetória dos filmes pelos gabinetes dos censores (DE BAETS, 2008). Mas também não impede a reflexão sobre a ação censória.

Viramundo aborda a migração de camponeses empobrecidos para os grandes centros urbanos e os problemas enfrentados por essa população que irá compor a mão de obra das construtoras e fábricas, ambas em plena expansão na São Paulo dos anos 1960. *Memória do cangaço* questiona a imagem do cangaceiro consagrada pelos estudos, como um sujeito violento e pouco afeito à ordem, por meio do contraponto realizado por um policial que perseguiu e matou cangaceiros, que se tornara um poderoso proprietário de terras, e um ex-cangaceiro, homem pobre que perpetua sua condição de desvalido.

Segundo o parecer 5412/77 de 13 de dezembro de 1977, ambos transmitiriam

conceitos deformados sobre a cultura de nosso país, comprometedoras à área político-social, quando da exploração de recursos usados pela coletividade, que padece, em vista do descaso imposto por autoridades competentes.

Igualmente, a exposição de cenas, diálogos e situações aviltantes que apenas reforça a injusta imagem de país subdesenvolvido, agravada pelas personagens selecionadas, em alguns casos, os subalimentados, que, por consequências ambientais, tem que externar um nível cultural inferior.⁶⁹

⁶⁹ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 167.

O parecer encerra com a negativa de sua liberação para exportação, pois os filmes contrariavam os interesses do País, o que conduziu a seu enquadramento no artigo 37 do Decreto-Lei nº 20.493/46, que garantia a defesa de segurança nacional por meio do veto de filmes.

A face modernizadora e moderna do Brasil era questionada por um passado que se fazia presente. E o homem pobre – camponês, cançaceiro, pedreiro, operário – sem história, tornava-se, em sua presença, voz e imagem, um incômodo. O atraso, o subdesenvolvimento, o rural, “teimava” em voltar e assim chocava-se com as imagens de um país em progresso, urbano e industrializado propagadas pelo Estado.

As vozes e as imagens que se inscreviam pela primeira vez no *écran* representavam, ainda, uma ruptura na ordem e na unidade nacionais ao permitir “a estimulação ao extravasamento de sentimentos e paixões revoltantes, antes, impercebidos pelos homens do campo (mostrado por meio dos diálogos de protestos)”.

Posteriormente, eles seriam liberados. No entanto, o fundamental é compreender, por meio dos documentos, as preocupações do governo e da censura da época e as disputas em curso.

Os realizadores Geraldo Sarno, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Manuel Horácio Gimenez e o produtor Thomaz Farkas continuariam suas realizações nos anos seguintes. Inclusive abrindo nichos de trabalho em importantes centros universitários de pesquisa, caso do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), localizado na USP (Universidade de São Paulo), mas não sem percalços.

Farkas, que, em fins de 1968, passou a lecionar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), concluiria em 1972 sua tese de doutorado, *Método do cinema-documentário*, uma reflexão sobre o lugar do documentário na compreensão dos problemas brasileiros. Esta, no entanto, só seria defendida em 1977.

O fotógrafo e produtor teria o mesmo destino de inúmeros professores durante a ditadura: a prisão e o afastamento de suas atividades na universidade. Sua demissão, justificada por abandono do cargo à época de seu cárcere, foi inviabilizada pela solidariedade de colegas que se revezaram na condução de suas aulas. Esses acontecimentos se inserem no quadro de perseguições políticas realizado nas universi-

dades brasileiras que tiveram como alvo preferencial, no quadro docente, os militantes, os simpatizantes da esquerda e os que se opunham à ordem tradicional imperante no ensino universitário (MOTTA, 2014).

Os embates em torno dos usos da história mobilizaram o governo pelo seu controle não só nas práticas escolares, como se depreende das análises dos processos de censura. Intelectuais, entre eles historiadores, sociólogos, filósofos e cineastas, caso aqui estudado, identificaram nas representações imagéticas e nas indagações a um saber histórico consolidado, a possibilidade de inscrever os filmes e o cinema como um lugar privilegiado de questionamento e disputas.

O passado distante ou próximo, a história nacional ou estrangeira, o herói pátrio ou a massa indistinta, foram cuidadosamente pensados pelos cineastas e igualmente observados pelos censores que buscavam suprimir representações ou falas que pudessem provocar físsuras nas imagens de união e harmonia propagadas pelo Estado (DE BAETS, 2008).⁷⁰

⁷⁰ Abuses of history are frequently dangerous. They are common under dictatorships and in periods of gross human rights violations. DE BAETS, A. The abuse of history: demarcations, definitions and historical perspectives. In: HOEN, H.; KEMPERINK, M. (Ed.). *Vision in text and image: the cultural turn in the study of arts*. Leuven: Peeters, 2008. p. 159.

CINEMA E CENSURA NO BRASIL

Uma discussão conceitual para além da ditadura⁷¹

Meize Lucas

O tema central deste trabalho é a censura e, mais especificamente, a censura cinematográfica durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil. O imenso fundo documental, composto por mais de 35.000 processos, tem permitido pesquisas que estão, por vezes, em tensão em relação às memórias constituídas sobre o período. Neste estudo, será dado privilégio ao arquivo, pois a sua própria constituição constitui alvo de reflexão assim como o uso que as pesquisas recentes têm feito desses documentos.

O objetivo é analisar a especificidade da censura aos filmes, pois se entende que o estatuto da imagem cinematográfica e a escala de exibição no Brasil guardam particularidades em relação ao livro, ao teatro, à música, todos objetos de ação da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas). Se todas essas produções eram censuradas e avaliadas a partir de critérios comuns, cada uma tinha (e tem) suas próprias redes de circulação e produção. Mesmo em relação aos filmes, cabe assinalar que a censura de uma produção cinematográfica para apresentação no cinema e na televisão eram distintas em virtude do alcance dos diferentes meios de exibição.

⁷¹ Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio da CAPES e do CNPq por meio de bolsa de pós-doutoramento.

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 e, principalmente, as mudanças operadas nos documentos (em sua estrutura e na linguagem dos censores), ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, não se pôde deixar de analisar a forma como os censores seguiam tais chaves e criavam outras. Assim, não se trata de, por meio do documento, discutir os critérios de qualidade dos filmes, mas a grade a partir da qual estes foram interpretados, apreendidos, vistos e as ações daí decorrentes.

Busca-se romper com uma perspectiva dominante nos estudos sobre a censura, que tendem a considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico. Partindo dessa premissa, muitos estudos focam preferencialmente filmes considerados de qualidade artística segundo critérios da crítica nacional e estrangeira.⁷² 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* (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.⁷³

⁷² PINTO, L. E. S. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil – 1964 / 1988*. 2001. Tese (Doutorado) – Université Toulouse - Le Mirail, 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/cT1DeK>>. Acesso em: 13 out. 2014. SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac: Terceiro Nome, 1998.

⁷³ LEME, C. G. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Unesp, 2013.

O enredo do filme é semelhante ao de *Pra frente Brasil*, 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 a ele e outro personagem militante de 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.

Propõe-se também avaliar a censura como uma ação articulada com instâncias governamentais, setores da sociedade civil e baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado, mesmo reconhecendo a existência da censura desde períodos mais distantes. No entanto, uma preocupação é pensar se haveria uma especificidade da ação censória durante a ditadura, pois ela se inscreve em um novo arranjo institucional em acordo com as proposições e preocupações do momento.

Na escolha dos filmes para guiar nosso estudo, foram alinhadas algumas produções conhecidas e outras totalmente desconhecidas ou varridas da memória, pois o ponto de partida foram os processos e não os filmes em avaliação. Isto não significou desconsiderar a especificidade das obras que chegavam ao País já acompanhadas de pressões contrárias e favoráveis à sua exibição, caso de *Laranja mecânica* ou *O último tango em Paris*, por exemplo, ou de cineastas que tinham suas películas mais cuidadosamente apreciadas, caso de Jean-Luc Godard e Gillo Pontecorvo. Mas, ao considerá-los ao lado de filmes cuja ação censória fora livre de pressões públicas, foi possível compreender melhor o funcionamento da censura e como sua ação no tempo permitiu a construção de determinada visualidade em harmonia com as projeções realizadas pelo Estado para a sociedade.⁷⁴

Uma presença (in)cômoda

Durante o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), o País conviveu com a prática rotineira da censura aos meios de comu-

⁷⁴ Cerca de 250 processos compuseram esta pesquisa.

nicação e às produções culturais, incluindo o cinema, objeto pontual desta análise. Dizer isso é pouco ou quase nada, pois esclarece mal sobre as formas de censura e sua repercussão social. Além disso, em torno da própria palavra censura, existe uma discussão à qual não nos podemos furtar, dado o amplo espectro de significados a que ela remete.

É corrente escutar expressões como censura do capital para se referir aos limites impostos à produção cultural não só no Brasil como em outros países nos dias atuais. Parte das discussões em torno das produções direcionadas para a internet coloca este meio de circulação como elemento positivo para “driblar” as barreiras dos circuitos comerciais e dos agentes financiadores. Menciona-se igualmente a censura política em regimes democráticos que dificulta o financiamento de projetos dissonantes de empresas patrocinadoras ou dos que não estão em acordo com os editais públicos. No entanto, será que se está a falar do mesmo fenômeno?

Não se pode desconsiderar que toda obra, seja qual for seu período e lugar, necessariamente tem sua condição de existência (e de fruição) conformada pela sociedade e pelas regras próprias que regem os circuitos de produção, recepção e circulação.⁷⁵ Não existe esse criador “livre” e absolutamente autônomo, pois ele sempre age, atua, reage, negocia e se movimenta dentro dos condicionantes e dos possíveis de sua época, mesmo que este chegue a um caso extremo como o do pintor holandês Van Gogh ou do músico austríaco Wolfgang Amadeus Mozart.⁷⁶ Ao mesmo tempo, dentro desse campo de possibilidades, há interdições que rompem/bloqueiam a circulação de um texto ou de uma imagem dentro dos circuitos compartilhados e socialmente aceitos, o que configura censura. É o caso, na contemporaneidade, de um diretor de jornal que veta um artigo em virtude dos problemas pelos quais poderá ter de responder junto aos patrocinadores, ou ainda o caso

⁷⁵ Para a discussão, ver CHARTIER, R. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001; MENESES, U. B. de. *História e imagem: iconografia/iconologia e além*. In: VAINFAS, R.; CARDOSO, C. F. (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

⁷⁶ ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993; ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução de Michael Schröter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

do sacerdote, no período medieval, que recusa uma imagem encomendada pelo fato de ela não se adequar aos seus propósitos e aos da Igreja.

Mas não seria outra coisa pensar a censura quando esta se faz presente na sociedade com nome, espaço físico, funcionários, cargos, leis, jurisdição própria, ou seja, quando ela existe com determinada função, apresenta-se como tal e é de domínio do poder público? Nesse caso, estaria criada uma instância regulamentada e socialmente legítima (o que não quer dizer aceita e defendida por todos) e com a qual se estabeleceriam negociações, demandas, críticas e mesmo oposição em virtude da publicização de sua existência e de suas normas de funcionamento (ou ao menos de parte delas).

Uma cultura censória no Brasil?

No caso brasileiro, ao contrário do que se pode imaginar, a censura começa bem antes da ditadura (mesmo a do Estado Novo, que vigorou de 1937 a 1945) e se prolonga após seu término, quando foi extinta pela Constituição de 1988. Essas datas não coincidentes nos obrigam a retroceder a pesquisa e colocar duas ordens de questões.

A primeira diz respeito às características de que a censura se revestiu ao longo do tempo. 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, representou igualmente uma transformação nas formas de diversão e de ocupação do espaço. Impor uma ordem a esse espaço foi prioritário para o governo: “ficaria a cargo da polícia tratar da lisura das transações empresariais, além da moralidade do espetáculo”.⁷⁷ Dessa forma, somava-se ao ato censório a função administrativa, que perduraria pelas décadas posteriores.⁷⁸

⁷⁷ KUSHNIR, B. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 86. 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.

⁷⁸ Para uma discussão sobre a censura no Brasil desde o período colonial até a ditadura

No caso específico do cinema, alvo da censura policial e da Igreja católica desde muito cedo, já em 1932, foi estabelecida a nacionalização do serviço de censura cinematográfica.⁷⁹ 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”. Nesse 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 Estado,⁸⁰ permaneceu atrelado à esfera policial. O Decreto-Lei nº 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.

Dois anos após o golpe militar, em 1966, o serviço ficou centralizado em Brasília e se sobrepôs às censuras estaduais que existiam paralelamente à nacional. E, em 1972, foi criada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), também subordinada à Polícia Federal e cujos funcionários eram membros da polícia.⁸¹ 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

(1964-1985), ver CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Fapesp, 2002.

⁷⁹ Decreto nº 21.240 de 24 de abril de 1932.

⁸⁰ 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.

⁸¹ Sob esta rubrica, encontram-se os documentos sobre censura depositados no Arquivo Nacional de Brasília.

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 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 a revista 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 o 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.⁸²

José Murilo de Carvalho, em sua obra *Forças armadas e política no Brasil*,⁸³ 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

⁸² LIMA, F. G. *Os cinemas católicos: moral e decência na cidade de Fortaleza (1913-1930)*. 2012. 198 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012; ALMEIDA, C. A. A igreja católica e o cinema: vozes de Petrópolis, a tela e o jornal A União entre 1907 e 1921. In: CAPELATO, M. H. et al. *História e cinema*. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 315-332.

⁸³ CARVALHO, J. M. *Forças armadas e política no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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 Constituição.⁸⁴ 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.

A questão não é menor tendo em vista a discussão sobre a existência do racismo no Brasil, o que era efetivamente negado pelo governo, e a liberdade de práticas religiosas que vinha a reboque dessa questão. No processo do filme *O ocaso de uma estrela* (Lady sings the blues, EUA, 1972), drama biográfico sobre a vida e a carreira da cantora negra de jazz norte-americana Billie Holiday, apreciado por cinco técnicos e não por três, como era habitual, foi ressaltada enfaticamente em todos os pareceres a questão do problema racial existente nos EUA, em contraste com o Brasil.⁸⁵ A insistência na temática como um dos motivos para sua não liberação (mesmo com quatro votos pela não liberação, a película acabou sendo liberada) aponta que esta era uma preocupação posta para os censores.

Se tomarmos a ficha censória⁸⁶ utilizada durante os primeiros anos da década de 1970, entre os itens a serem avaliados, encontramos: “Análise – c) Contém cenas ou diálogos de sexo, violência física, crimes, vícios, costumes, raças, religiões, política, Segurança Nacional, palavras de baixo calão”. No que se refere especialmente à religião e

⁸⁴ Para bem exercermos 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 – o serviço militar*. Rio de Janeiro: MEC, 1967. p. 21.

⁸⁵ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 297.

⁸⁶ Até meados dos anos 1970, os censores deveriam avaliar o filme segundo os parâmetros estabelecidos em fichas. Estas sofreram alterações até que, por fim, foram abandonadas. No entanto, os parâmetros mantêm-se em grande parte como se pode inferir da leitura dos processos.

raça, o censor deveria identificar certos posicionamento do filme. Tais parâmetros apontam para as questões sensíveis postas ao olhar dos censores e que deveriam constituir alvo de vigilância. Apesar de o catolicismo constituir o objeto subjacente das referências à religião, as demais práticas deveriam ser resguardadas com o fim de evitar qualquer tipo de conflito. Além do que esse procedimento manteria a aparência de que o Estado seguia resguardando os preceitos laicos instituídos desde a Constituição de 1891.⁸⁷

A segunda ordem de questões refere-se à ditadura. Esta continuou adotando como principal legislação para a atuação censória a Constituição de 1946, paradoxalmente elaborada após o fim do Estado Novo (1937-1945). Uma série de leis foi incluída de forma a se ajustar às novas diretrizes dadas pelo governo (e novas formas de comunicação), mas as leis de 1946 continuaram a ser a base de atuação dos censores como se pode inferir a partir das justificativas presentes nos pareceres e na publicação de 1971, *Censura Federal*, que reunia leis, decretos-leis, decretos e regulamentos relativos a essa atividade.

Os parâmetros adotados para liberar, interditar e cortar cenas, assim como os funcionários que exerciam a função de censores, eram anteriores ao golpe de 1964. No entanto, em 1966, o governo decidiu centralizar a censura na capital do País, Brasília, em seguida, passou a exigir formação universitária para o ingresso no serviço de censura (com ênfase nas ciências humanas) e deu início a cursos de capacitação realizados nas dependências do Departamento de Polícia Federal. E, em 1972, foi instalada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Conjuntamente às mudanças de organização, a estrutura da censura acompanhou a modernização burocrática do Estado.⁸⁸ Mas, para

⁸⁷ A manutenção da Constituição e do funcionamento de algumas instituições, caso do Judiciário, é ressaltada como um traço peculiar do regime ditatorial no Brasil. MOTTA, R. P. de S. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014; REIS, D. A., RIDENTI, M., MOTTA, R. P. de S. (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

⁸⁸ STEPHANOU, A. A. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos*

além da modernização, é fundamental compreender que o “projeto global de repressão e controle supunha não apenas a espionagem e a polícia política, mas também a censura, a propaganda política e o julgamento sumário de pretensos corruptos”.⁸⁹

Dessa maneira, a censura se inscreve em uma nova orquestração. E ela, que antes se limitava às diversões públicas, passou a incluir novos objetos, caso primordial da imprensa e da emergente televisão. O interdito e seu par, o proposto (ou seja, o que era liberado sem restrições), tornaram-se assunto de outras instâncias além da DCDP, caso do Ministério da Justiça e do Ministério das Relações Exteriores. Questões a respeito de como lidar com produções oriundas de países comunistas, com a participação do Brasil em festivais de cinema no exterior ou com a representação fílmica de guerrilhas, ultrapassavam o âmbito exclusivo daquela divisão.⁹⁰

Modernização e tradição

O anedotário recobre em boa parte a memória sobre a censura e seus agentes. Ficaram famosos os casos de apreensão de livros com capas vermelhas ou sobre cubismo tratados como obras sobre marxismo e Cuba. Em outra vertente, também seguindo em parte a mesma lógica de pensamento, o censor seria alguém destituído de inteligência e de senso artístico, haja vista a discrepância entre seu juízo e o dos críticos nacionais e estrangeiros.⁹¹

No entanto, a leitura dos processos de censura fornece outro panorama, apesar da existência de textos que beiram a total ignorância sobre arte ou que revelam pruridos e moralismos próprios àqueles dias.

(1964-1988). 2004. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

⁸⁹ FICO, C. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 82.

⁹⁰ No fundo SNI, localizado no Arquivo Nacional de Brasília, existem documentos trocados e enviados a outros Ministérios.

⁹¹ Caso do livro de SILVA, D. da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. Barueri: Manole, 2010.

Os pareceres dados aos filmes logo nos primeiros anos do novo governo pouco diferem daqueles de períodos anteriores e se caracterizam por certa “superficialidade” que cabe aqui esclarecer. De maneira geral, três vetores orientavam a avaliação dos filmes: a qualidade técnico-artística, daí as inúmeras referências à atuação dos atores e atrizes, fotografia, direção, movimentos de câmera, roteiro; a mensagem, pois se entendia que o filme teria uma função a cumprir, o que originou as classificações “positiva”, “negativa” ou “sem mensagem”; a adequação ao sistema de classificação etária (livre, 10, 14 ou 18 anos), classificação esta remanescente da Constituição de 1946. Ainda segundo esta Carta, cada certificado que todo filme deveria receber para exibição no cinema ou na televisão teria a validade de cinco anos.

No entanto, nos anos que se seguem, os pareceres revelam diferenças. Primeiro, uma maior qualidade textual. Os textos tornam-se mais complexos, por vezes longos, apresentam detalhes sobre a filmografia de alguns diretores, adotam vocábulos próprios da crítica e da teoria cinematográficas. Muitos sequer utilizam os formulários da censura e, dessa forma, constroem documentos que apresentam argumentações e avaliações do filme em referência à cinematografia e ao momento social e histórico do Brasil (e, por vezes, mundial). Segundo, as razões da interdição são mais claras. Tal interpretação decorre do fato de que se identifica maior convergência entre as avaliações dos censores, mesmo que os pareceres sejam distintos (liberação/não liberação, classificação etária). Ou seja, o que olham e a forma como olham torna-se mais uniforme mesmo que, por vezes, os julgamentos fossem distintos. Retomando o tema dos conflitos raciais, por exemplo, no processo do filme *A noite em que o sol brilhou* (Watermelon man, EUA, 1970),⁹² cujo roteiro enfoca um homem branco de classe média norte-americana que, um dia, acorda negro e sofre preconceito por parte de seus amigos, vizinhos, esposa, família e companheiros de trabalho, todos os pareceres se referem à questão da raça e da miscigenação. O

⁹² Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 25.

filme, liberado para o cinema em 1974 com a classificação etária máxima, foi proibido para a televisão.⁹³ Independentemente do posicionamento dos censores, cada um se refere à questão da miscigenação no Brasil como algo resolvido, e o filme acaba sendo vetado:

Embora para maiores de 18 anos o filme provoca impacto na gente brasileira, onde a miscigenação – “melting pot” vem se processando normalmente, para orgulho nosso e exemplo para os demais povos; – Convém evitar qualquer laivo de discriminação – seja racial, religioso, econômico, social etc.; – Trata-se, por fim, de assunto de natureza social – assunto este de particular interesse das autoridades.⁹⁴

[...] não tenho dúvida em indicar sua liberação para a tv no horário de 23 horas [...] mesmo porque trata-se de filme norte-americano e onde as restrições seriam total, já que no Brasil não temos – felizmente – este problema.⁹⁵

A segunda constatação é concernente ao pensamento que, em parte, direcionou as ações do Estado. Imprescindível analisar a Doutrina da Segurança Nacional e a atuação da ESG (Escola Superior de Guerra), criada em 1949 com assistência técnica norte-americana e francesa, que vai “receptionar e teorizar a Doutrina de Segurança Nacional, fornecendo o conteúdo doutrinário e ideológico para a conquista e manutenção do poder em 1964”.⁹⁶ Além dos militares, público alvo primeiro e primordial da escola, segmentos civis, notadamente profissionais liberais, empresários, magistrados, sindicalistas, professores universitários

⁹³ A liberação só ocorreu em agosto de 1981. Há casos mais extremos nesse sentido. O *conformista* (II conformista, ITA, 1971) de Bernardo Bertolucci só seria liberado para televisão em 1988 e com cortes.

⁹⁴ Parecer 22874/74 (05/12/74). Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 25.

⁹⁵ Parecer 22875/74: Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 25.

⁹⁶ BORGES, N. A Doutrina de segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. (Org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 13-42.

rios e dirigentes de órgãos públicos, seguiram seus cursos que visavam a treinar pessoas de alto nível para ocupar as funções de direção e planejamento da segurança nacional.

Intelectuais que ocuparam cargos estratégicos ou que propuseram projetos fundamentais adotados pelo Estado foram formados nesta escola ou nela atuaram,⁹⁷ caso de alguns presidentes da República e de chefes do Serviço Nacional de Informação.⁹⁸ Dois dos objetos de estudo desses ideólogos (não só os que atuaram na ESG) são cruciais para compreender a censura: os escritos sobre moral e civismo e a ideia de guerra interna. O civismo pautava e propagava por diferentes canais, como a escola e os meios de comunicação, modelos de conduta, além de defender as instituições que, segundo a doutrina militar, integravam a Pátria, tais como Família, Escola, Justiça, Igrejas e Forças Armadas. Com relação à guerra, pode-se aplicar ao caso brasileiro o conceito de guerra interna, total e permanente, pois a defesa do regime implicou o desrespeito às leis, criação de legislação arbitrária, uso da força, adoção da vigilância constante.

A 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

⁹⁷ Carlos Fico questiona a importância atribuída por diversos estudos à influência da Doutrina de Segurança Nacional durante a ditadura. Creio, no entanto, que não se pode desconsiderar esses dois elementos pontuais – civismo e guerra total – para pensar a censura, visto que são temas recorrentes nos documentos oficiais. Pode-se mesmo identificar que eles pautam alguns dos discursos e ações do Estado.

⁹⁸ Presidentes: Humberto Castelo Branco (1964-1967; diretor de estudos da ESG), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974; chefe do SNI), João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985; chefe do SNI). O general Golbery do Couto e Silva foi um dos principais ideólogos do regime, trabalhou na ESG, foi o idealizador do SNI (Sistema Nacional de Informação) e ocupou cargos estratégicos durante o regime como o de ministro-chefe da Casa Civil dos presidentes Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo.

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.

A partir da segunda instância – a cultura – discursos e símbolos de unidade e coesão foram construídos como contraponto aos potenciais elementos de desagregação. Afinal, não havia lugar para comportamentos ímpares ou singulares que se distanciassem do modelo familiar e dos papéis masculino/feminino. Deles resultaram modelos de conduta na vida ordinária que buscaram dar o cimento necessário à afirmação, respaldo e consolidação da Nação e de seu Estado dirigente.

A Estratégia Psicossocial diz respeito, tal como é definida no manual, segundo os objetivos da Política de Segurança Nacional, às instituições da sociedade civil: a família, escolas e universidades, os meios de comunicação de massa, sindicatos, a Igreja, empresa privada etc. Caberá à Grande Estratégia planejar estratégias específicas para enfrentar óbices, antagonismos e pressões advindos de cada uma dessas áreas.⁹⁹

A propaganda e a educação, esta última principalmente direcionada pelos princípios da Comissão de Moral e Civismo, atuaram por meio de ações e produtos (como livros e projetos educacionais) de forma a dar sustentação ao projeto de poder da ditadura militar implantada no Brasil, baseada na Doutrina de Segurança Nacional. Assim, modelos, valores e ideais eram disseminados de forma a pautar a conduta dos cidadãos, fossem homens ou mulheres, adultos, jovens ou crianças. Em seu conteúdo, o projeto de poder retomava antigos fantasmas, reapresentados como elementos de desagregação da sociedade brasileira.¹⁰⁰

Neste ponto, a questão moral aparece como uma discussão incontornável. Muitos estudos consideram política e moral esferas dis-

⁹⁹ ALVES, M. H. M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 45.

¹⁰⁰ MOTTA, R. P. S. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002.

tintas e, por vezes, autônomas. As interdições de cunho moral são assim vistas como expressão de ignorância, ações destituídas de caráter político ou meio de constranger o outro. No entanto, observa-se que moral e política compõem um mesmo movimento de construção do inimigo 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.

Beatriz Kushnir pondera que 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.¹⁰¹

Assim, o ato de avaliar, proibir, classificar, cortar era considerado pelo próprio Estado como ato político. A análise de um documento, no caso o processo de censura de um filme, permite observar a complexidade da composição desse movimento.

No processo do filme *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), história de um operário padrão que, ao longo do filme, questiona seus valores e os da sociedade em que vive – no caso, a Itália dos anos 1970 – teve quatro pareceres. Em um deles, o censor opta pela liberação com cortes para 18 anos com base no julgamento de que a “vida familiar, irregular, contribui no contexto de suas decisões equivocadas”,¹⁰² que seriam apoiar a greve e o movimento dos trabalhadores. Assim, sua revolta, “quebra de hierarquia” e indisciplina repentinas são relacionadas ao “comunismo”, aos “estudantes profissionais” e à condição de homem separado que mantém relação com mãe solteira. A avaliação do operário torna indissociáveis os perfis político e moral.

¹⁰¹ KUSHNIR, B. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 105.

¹⁰² Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 508.

Em manual já citado, *Expressão de civismo – o serviço militar*, lê-se que a “segurança da Pátria democrática e a segurança da família se entrosam e se completam”.¹⁰³ Dessa forma, a indistinção assegura a permuta entre os termos e a adoção de uma mesma linha de ação e pensamento.

Censores – uma comunidade de espectadores

Neste ponto, vemo-nos obrigados a discutir a figura do censor. Dizer que a censura tem um elemento subjetivo é óbvio e em nada ajuda a equacionar a questão. É possível identificar os censores por meio dos pareceres e mesmo traçar seus perfis, no entanto proponho que se deve deslocar o olhar dos sujeitos para as grades de leitura postas por eles em ação. Interditar uma cena de nudez ou de uso de entorpecentes era uma exigência da lei, independente dos pruridos morais do censor, assim como proceder a uma avaliação cuidadosa de filmes que contivessem cenas de violência e de guerra. Para além das leis censórias (regulamentadas e de amplo conhecimento), devemos considerar os censores como constituintes de determinada comunidade de espectadores cujos objetivos são distintos, por exemplo, daqueles presentes no trabalho da crítica especializada, dos realizadores, dos cinéfilos. Ou seja, compartilham uma mesma cultura – no duplo sentido que lhe confere Roger Chartier:¹⁰⁴ o dos objetos, ações e produções definidos como culturais pela sociedade e os modos de vida – com setores da sociedade. E, se estamos a falar da propagação de valores e modelos no tecido social por meio da educação cívica, os censores foram alvos e agentes desse movimento.

Deve-se ter clareza de que o objetivo do censor não é a apreciação artística, mas sim interditar determinadas representações ou classificá-las. E o interdito tem como seu par o proposto. Se precisamos pensar no que é cortado ou simplesmente proibido, não se pode deixar de analisar o que era liberado e por quê. Outro elemento a ser considerado é que todo e qualquer filme deveria passar pelo crivo da censura

¹⁰³ EXPRESSÃO de civismo – o serviço militar. Rio de Janeiro: MEC, 1967. p. 19.

¹⁰⁴ CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Tradução de Mary del Priori. Brasília: UnB, 1994.

antes de ser liberado para o cinema, para a televisão ou ainda para o exterior, no caso das produções nacionais.

Yellow submarine,¹⁰⁵ produção britânica de 1968, com os Beatles, foi classificado como livre nas três vezes em que o certificado foi solicitado. O “conteúdo simbólico”, o tom “irreal” da história e a mensagem de amor foram algumas das justificativas usadas pelos censores, que ressaltaram ainda a complexidade da mensagem e das imagens do filme, as quais não seriam compreendidas pelo público brasileiro. Este era um argumento recorrente nos pareceres: o da baixa capacidade do espectador em elaborar leituras e interpretações de mensagens e elementos cinematográficos complexos. Assim, o filme atingiu a faixa etária das crianças, a que não era originalmente destinado.

Os filmes eram geralmente submetidos a três censores. No entanto, muitas foram as produções avaliadas por mais técnicos: filmes de ampla e discutida repercussão internacional, que abordavam temas considerados sensíveis (questões religiosas, homossexualidade, conflitos étnicos), políticos e de determinados diretores, caso de Glauber Rocha e Jean-Luc Godard. Essa variedade indica que a recepção a alguns filmes já se mostrava um problema de partida.

Casos clássicos de filmes de ampla repercussão internacional são *Laranja mecânica* (Inglaterra, 1971) e *O último tango em Paris* (França, 1972), que deram origem a longos processos. No que tange ao filme britânico, o processo começado em 1977, seis anos após seu lançamento em outros países, tem início com uma longa carta da Warner, distribuidora do título, em que ressalta o valor artístico da obra, o sucesso de público e crítica, o trabalho do diretor Stanley Kubrick e os países em que o filme foi exibido. Além disso, a empresa anexou cerca de trinta certificados de liberação do filme em diversos países do mundo, alguns pareceres e uma lista em que resume a faixa etária de liberação por país. Trata-se de táticas que se desenvolvem a partir das

¹⁰⁵ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 163.

grades de ação da censura.¹⁰⁶ Da mesma maneira, pode ser lida a explicação sobre a presença da violência e do sexo na película. Segundo o estúdio, *Laranja mecânica* seria um filme “antierótico”, pois ele não provocaria excitação. Seis pareceristas assinam um mesmo documento em que o filme é liberado para maiores de 18 anos com cortes da cena da curra, da violência à mulher do escritor, das imagens do símbolo fálico.¹⁰⁷ Nele ressaltam as qualidades estéticas e cinematográficas do filme, bem como pontuam que ele não realiza uma apologia à violência. Em 1981, a Warner solicita nova revisão do certificado e a retirada das “bolinhas pretas” que foram inseridas pela censura para cobrir seios e genitálias e que teriam tornado a cena “ridícula”. O filme foi liberado integralmente e sem as “bolinhas” em 1981.

No filme *Desaparecido* (Missing, EUA, 1982), do diretor Constantin Costa-Gavras, o pai e a esposa de um jovem norte-americano desaparecido durante a ditadura chilena buscam por seu paradeiro. O filme foi avaliado por sete censores (o padrão eram três), que tinham em mente duas preocupações: evitar um possível paralelo da história do filme com a situação política brasileira e decidir o que fazer com as referências existentes nos diálogos a torturadores brasileiros. O filme termina por ser liberado para maiores de 18 anos com cortes, pois reconhecem que o golpe de Estado foi fartamente noticiado na imprensa, logo sendo de amplo conhecimento. Mas, concomitantemente, a falta de distância temporal ainda não levava os historiadores a pesquisar o tema, logo as referências ao Brasil seriam meras “suposições”. No entanto, estas foram cortadas.¹⁰⁸

Glauber Rocha e Jean-Luc Godard eram diretores que mereciam especial atenção. *O desprezo* (Le mépris, EUA, 1963), do diretor franco-suíço, conteria inúmeras “mensagens subliminares”, todas devidamente listadas por um dos censores. No entanto, igualmente interes-

¹⁰⁶ CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1990.

¹⁰⁷ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 91.

¹⁰⁸ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 68.

sante é perceber o efeito desses diretores sobre a compreensão de outros filmes. *Fome de amor* (Brasil, 1968), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, aproximar-se-ia, segundo um dos censores, de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em virtude da propaganda subliminar e dos simbolismos difíceis de serem captados pelo espectador comum. Simultaneamente, faz-se referência à campanha que envolveu o filme de Glauber e que acabou por lhe dar ampla repercussão. Situação semelhante poderia ocorrer com o filme de Nelson Pereira, pois a imprensa já noticiara sua interdição, mesmo antes de ele ser avaliado. Tal movimento na imprensa pode ser compreendido como uma forma de pressionar as autoridades, que, no entanto, buscaram neutralizá-la por meio da liberação do filme. Cita-se ainda uma reunião ocorrida com o general Juvênio Façanha sobre as questões políticas do filme. Em outro parecer, são ressaltadas as qualidades do filme, mas o que atrai neste texto são as observações sobre o público e sobre a imagem da censura perante a sociedade. A complexidade do filme não seria entendida pela grande maioria dos espectadores. Logo, fica reconhecido que há uma diversidade de públicos e que alguns filmes já se dirigiam para certas comunidades de espectadores,¹⁰⁹ demonstrando assim alguns dos limites do alcance da censura. De acordo com o censor, a interdição traria publicidade e atrairia mais público após a liberação do filme, o que sempre acontecia, segundo suas palavras.¹¹⁰ A interdição para menores de 18 anos os protegeria do contato com cenas de nudez de Leila Diniz (o nome da atriz é citado, coisa não vista em nenhum outro parecer até o momento) e com cenas de relações amorosas muito “avançadas”. Isto “sem falar da campanha de descrédito que teremos evitado”.¹¹¹

¹⁰⁹ Este exemplo ressalta o comentário feito no início do texto sobre a produção de Ody Fraga. Para entender a censura, é preciso compreender que os censores trabalhavam com diversas concepções de público ao mesmo tempo e de circuitos de exibição.

¹¹⁰ Esse aspecto da dinâmica entre imprensa e censura ocorria também em relação às outras produções culturais, caso do teatro, analisado por Miriam Hermeto em artigo que aborda peças teatrais de Chico Buarque de Holanda. HERMETO, M. A dramaturgia buarqueana e a censura dos anos 1970: dois movimentos de uma trajetória que se fez entre estratégias e táticas. In: ABREU, L. A. de; MOTTA, R. P. S. (Org.). *Autoritarismo e cultura política*. Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013. p. 65-90.

¹¹¹ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação

Outro meio de pressionar a liberação de filmes nacionais pela censura era inscrevê-los em festivais nacionais e no exterior. Em ambos os casos, os filmes só poderiam ser exibidos após a emissão dos certificados. As cartas de aceitação nos festivais e de convite, principalmente aqueles vindos do exterior, eram anexadas aos processos para tentar garantir sua liberação. Ou seja, a qualidade artística e sua exibição em outros circuitos, que não os comerciais, eram empregados como formas de pressão num momento de expansão da produção nacional e de poder da Embrafilme como produtora. A curto prazo, o funcionamento dessa prática foi eficaz. No entanto, com o uso recorrente do procedimento, a censura tendeu a ampliar os cuidados e a vigilância em relação aos festivais.¹¹²

Censores, realizadores e distribuidores, mesmo em constante tensão, teceram campos de negociação, pressão e resistência. Nessa conversa, cujas relações de força eram desiguais, outros atores também atuaram. Bilhetes encontrados soltos em meio aos processos, páginas que faltam, referências pouco claras e pareceres em desacordo com a decisão final em liberar ou interditar um filme constituem indícios de que homens de poder interferiam nos processos. Mas este é assunto para outro artigo. No entanto, impossível desconsiderar sua atuação na análise dos processos.

Uma história sem epílogo

Um dos problemas recorrentes nos textos jornalísticos era o baixíssimo número de filmes livres a serem exibidos nas salas comerciais. Distribuidores, exibidores, diretores, produtores, reclamavam constantemente dos prejuízos financeiros (e, por vezes, artísticos) do alto número de filmes liberados para maiores de 18 anos. Os brasileiros podiam ainda se queixar das dificuldades de exibir seus filmes na televisão. No entanto, não é a queixa que nos chama atenção. Mas sim pensar

Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 629.

¹¹² Caso de *Prata Palomares* (1972).

como horas e horas de telas de televisão e de salas de cinema foram preenchidas, ao longo dos anos, pelo que foi permitido ver.

Ao longo tempo, corresponde um desmesurado arquivo (35.916 processos de censura cinematográfica). Outrora instrumento do trabalho cotidiano do Estado, hoje os processos constituem um amplo fundo documental para o trabalho pontual do historiador, pois guiado por necessidades outras. Adotando a perspectiva da historiadora francesa Arlette Farge, podemos entender que, pela sua própria natureza, seu crescimento se deu de maneira orgânica e automática, pois resultava de uma ação banal, rotineira de empregados que seguiam leis e prescrições do Estado. Cada processo resultava da necessidade de uma ação censória – posta como algo necessário, legítimo e integrante da sociedade – e de ações burocráticas, tais como fiscalização de cobrança de taxas e impostos, organização de informações sobre os filmes. Assim o arquivo, constituído, em sua forma atual, após algumas mudanças e reorganizações advindas de demandas arquivística, social e política, passou a existir como algo passível da manipulação pelo historiador. Para ele, o arquivo compõe um lugar em que a sociedade aparece com base em determinadas chaves de leitura a partir do documento como construção discursiva e da escrita do censor.¹¹³

Nesses escritos, em sua forma e textualidade, lê-se uma cultura censória que extrapola os limites temporais da ditadura (ou das ditaduras), a começar pela legislação elaborada em pleno período democrático, ou ainda antes, quando diversão e polícia tornam-se próximas e se entende que a fruição estética deve ter um tutor, no caso, o Estado.

Mas o que pesquisar? Ao se debruçar sobre o arquivo, o primeiro impulso é o de se deter sobre filmes polêmicos, incensados pela crítica e pela historiografia, proibidos. Mas os filmes exibidos nas tardes de sábado na televisão e exibidos em matinês nas salas de cinema seguiam a mesma trajetória dos demais. O recorte tem algo de preciso e também de aleatório para poder pensar o que se repete, o que é dessemelhante e mesmo o singular.

¹¹³ FARGE, A. *O sabor do arquivo*. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

Se a dúvida recai sobre quais filmes analisar, o mesmo problema se coloca para a forma como se analisa. Perder-se é fácil, assim como fácil é a saída pelo colecionismo: o acúmulo de casos por vezes únicos, engraçados, absurdos e mesmo bizarros (impossível não lembrar o susto e riso ao me deparar com uma série de fotogramas de um cavalo cobrindo uma égua cortados de uma película) pode render boas histórias, mas não conduz à construção de nenhuma hipótese de trabalho e, principalmente, à compreensão de um fenômeno cujas raízes são longas e profundas na cultura brasileira.

O afastamento da discussão conceitual acarreta ainda outro prejuízo: desconsiderar que censurar não é uma ação unicamente de interdição, mas igualmente de classificação, hierarquização e, principalmente, de proposição. Seu alcance na sociedade brasileira está em fase de análise. Ainda há muito a pensar sobre a presença/ausência de determinadas representações nas telas dos cinemas e das televisões.

UM PALIMPSESTO DE IMAGENS Dizeres sobre a ditadura no cinema

Jailson Pereira da Silva

Sobre cinema e documento histórico

Enquanto o cinema não tiver cheiro, não se podem, verdadeiramente, fazer filmes de guerra.

Acreditamos que não existem dúvidas de que a epígrafe acima é inspirada, tendo mesmo um tom poético. Nós a encontramos numa das muitas produções filmicas sobre a Primeira Guerra Mundial. Pedimos desculpas pela impossibilidade de creditar a autoria precisa. Acontece que a memória falha na mesma proporção em que a filmografia sobre aquele tema cresce. Há na epígrafe alguma validade. Possivelmente, para um combatente da infantaria que esteve no *front*, por exemplo, a superfície plana da tela do cinema pode provocar um efeito de distanciamento que abre um vácuo entre o que se vê e o que se viveu.

No entanto, apesar de, à primeira vista, a epígrafe nos parecer muito adequada e inspirada, para um historiador preocupado com os labirintos e abismos que pontuam a relação entre o documento e a história, ela é, ao mesmo tempo que bela e poética, artilosa, cheia de astúcias. Isso porque pode sugerir que há um distanciamento, uma sepa-

ração entre a História e sua representação, entre a realidade vivida e a (re)apresentada. Da mesma maneira, pode insinuar que é possível preencher esse vazio, bastando para isso que permaneçamos aprimorando os sentidos, superando as mutilações que todo documento histórico traz. Assim, pode-se chegar à conclusão de que, quando os documentos visuais, filmes, particularmente, tiverem cheiro e textura – além de cor, som, movimento, profundidade – chegaremos ao momento em que a realidade poderá, fidedignamente, ser reproduzida.

É bem verdade que o processo de desenvolvimento tecnológico tem permitido uma infinita explosão de diferentes tipos de materiais visuais e, conseqüentemente, de novos documentos para que o historiador execute o seu ofício. Nesse movimento, planos comunicacionais diversos inserem-se na mecânica da significação das fontes históricas, graças ao fato de que, como nos alertam Meunier e Peraya (2008, p. 225),

[...] multiplicaram as possibilidades de combinação entre os modos de comunicação. Os diferentes tipos de mensagens cinematográficas (filmes de ficção ou documentários, filmes didáticos, etc.), televisuais (informações, revistas, jogos, etc.), ou outros (cartazes, imagens publicitárias, histórias em quadrinhos, etc.) apresentam disposições particulares de modos de comunicação. Em cada mensagem, as palavras, as imagens, os gestos e os sons combinam-se de modo singular para produzir efeitos imediatos e a longo prazo nos destinatários.

Nada disso, no entanto, garante que chegaremos ao momento em que os registros históricos darão conta da própria História. Pensar assim é supor que haverá um tempo no qual as fontes falarão por si. É acreditar que produziremos, via documentos, uma sociedade mimética de si mesma. Uma sociedade cuja história, para ser desvelada, necessita apenas que entremos em contato com os seus registros. Mas nenhum documento é uma caixa mágica e transparente através da qual se vislumbra a sociedade que o produziu. Pensar assim seria supervalorizar as fontes. Seguir esse caminho pode nos levar, de volta, a um encontro com preceitos positivistas, que pareciam valorizar mais o documento do que a própria História.

Se aceitarmos, por um lado, que na contemporaneidade se produzem mais registros históricos do que em qualquer outro tempo anterior e que esses mesmos registros, graças ao avanço da tecnologia, tornam-se cada vez mais complexos, não podemos esquecer, em contrapartida, que, no fim, é por meio do esforço criativo, metódico, imaginativo, daqueles que lidam com o tempo, que a historicidade vem à tona, que os sentidos da existência vão, aos poucos, condensando-se.

A informática, a estatística, a arquivística, permitem formas mais precisas de agrupamentos de dados históricos. Essa capacidade de armazenamento de informações foi (é) fundamental para a *história quantitativa* e a *história serial*. Essa precisão e cientificidade na elaboração e guarda desses dados não significa, necessariamente, que a própria história esteja caminhando para uma retomada da objetividade das suas conclusões. Em geral, o que se percebe, no campo da historiografia, é bem o contrário. Cada vez mais se afirma a transitoriedade e os limites das formulações interpretativas da História. Isso porque, como nos ensinou Georges Duby (1989, p. 8), em entrevista a Raymond Bellour,

[...] a verdade, porém, é que continuamos a utilizar esse material, de melhor qualidade, da mesma forma que os nossos antecessores, ao serviço das nossas paixões e da ideologia que nos domina, e que o discurso histórico continua a ser uma forma de criação, no qual a sensibilidade e a arte de escrever desempenham um papel necessário. A elaboração do material é sempre feita de uma forma subjetiva.

Podemos agora afirmar que sim, que se fazem filmes sobre guerra, apesar das mutilações, das ausências, que eles encerram. Assim como não se pode supor que um mapa seja igual ao território que representa, não se pode esperar que um vestígio histórico, qualquer vestígio histórico, dê conta dos temas de sua referência. A menos que o mapa seja do tamanho do território (o que o tornaria inútil e desnecessário), ele será sempre marcado por omissões, simplificações, lacunas, fraturas, distorções. Algo semelhante ocorre com os documentos históricos. Estão cheios de espaços vazios, e estes lhes são inerentes. Cabe ao historiador, enfim, não se portar inocentemente diante de suas fontes.

Quando Marc Ferro (1992, p. 79) questionou “seria o filme um documento indesejável para o historiador?”, ele chamava a atenção para o fato de que a linguagem do cinema “revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, de interpretação incerta”. Mas o historiador francês sabia que esses argumentos não eram suficientes para explicar o distanciamento que historiadores, seus contemporâneos, mantinham em relação ao cinema. Passadas mais de três décadas desde que Ferro lançou seu questionamento, os estudos voltados para a relação história-cinema ocupam destacado espaço entre as fontes visuais trabalhadas pelos historiadores.

Mas, como o historiador olha para cinema, para o filme? Do mesmo modo como atua diante de qualquer outro documento: questionando-o. Em outras palavras, mais do que as respostas que o filme traz, é preciso descobrir que questões ele provoca. Assim, pode-se afirmar que, ao lado da indagação “Do que o filme trata?”, arregimentam-se outras problemáticas, como “de que maneira o filme trata, como ele torna visível tal história?”; “como ele reconstrói aspectos da história dentro de uma narrativa cinematográfica?”; “quais são as adaptações?”; “como e por que o filme incorpora esse recurso (adaptação) na estruturação da narrativa?”.

Segundo Napolitano (2005, p. 237), em se tratando de uma produção fílmica,

é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou às reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme.

Quem sabe possamos entender com mais profundidade os movimentos que resultam em *adaptações*, *omissões*, *falsificações* que pontuam os filmes se soubermos um pouco da história do filme em si; se conhecermos algo sobre a historicidade da fonte com a qual traba-

lhamos. Isto pode ser fundamental, dependendo do modo como vamos encaixar e produzir as relações entre as fontes e os objetos.

Conhecer, por exemplo, os sujeitos individuais e coletivos que estão fora do alcance das câmeras, mas que são protagonistas, com suas ideias, gostos e concepções de mundo, no enredo de fabricação do filme, pode nos auxiliar na compreensão dos aspectos e dilemas políticos e ideológicos que o filme apresenta.

Em se tratando, por exemplo, de produções que abordam momentos históricos nos quais os conflitos político-ideológicos estão mais acirrados, conhecer esses sujeitos, suas versões e experiências pessoais no período retratado pode abrir novas possibilidades analíticas, que ajudam a entender os porquês das perspectivas interpretativas exibidas.

Isso porque o filme não se separa do tempo de sua produção. A análise de uma obra cinematográfica, sobretudo daquelas que abordam temas da História, portanto, pode confluir para uma encruzilhada de temporalidades múltiplas, cujas arestas podem ser: a) o tempo retratado no filme; b) o tempo no qual o filme foi produzido; c) o tempo no qual o historiador faz a sua análise a partir do filme.

Então, quando se está trabalhando com um filme sobre a Ditadura no Brasil entre 1964-85, por exemplo, interessa não apenas o tempo retratado (que pode ser a década de 1960, 70, 80), mas o tempo no qual o filme é realizado (que pode ser durante a Ditadura ou após a Abertura, por exemplo) e também o tempo no qual o historiador se debruça sobre o tema (que pode, por exemplo, ser anos 1990, 2000 ou 2010).

Sobre cinema e história do Brasil: a Ditadura vai ao cinema

Não por acaso usamos o exemplo da Ditadura civil-militar 1964-85, para exemplificar a problemática das diferentes temporalidades que podem se cruzar na análise de um filme. De fato, aquele tem sido um dos mais retratados períodos da nossa História pelo cinema. Levando-se em consideração apenas o que foi realizado a partir dos anos 1990, quando da “Retomada” do cinema nacional, uma pesquisa rápida pelos registros de órgãos como a Agência Nacional de Cinema (ANCINE)

resulta, sem esforços, em mais de 20 títulos que dialogam direta ou indiretamente com os anos ditatoriais.

Por meio de documentários, adaptações de livros de memória, narrativas de eventos particulares, cinebiografias, enredos policialescos, ficções ambientadas no período 1960-80, ou mesmo comédias, o cinema brasileiro vai, aos poucos, construindo um vigoroso *corpus* de documentos sobre aquele tempo, trazendo à tona depoimentos, versões, conflitos de interpretações que nos ajudam a saber um pouco mais sobre nós mesmos, contribuindo para o encontro do País com sua memória e sua história.

Nem todas as produções fizeram sucesso ou entraram no circuito do cinema comercial. Alguns filmes estão em formato inadequado para a grande tela, outros são curtas-metragens, e há aqueles que, por questões orçamentárias, tiveram que ser adaptados para a TV.

O quadro abaixo intenta apenas ilustrar o fôlego desse movimento de produções filmicas que retornam ao Brasil das décadas de 1960-80, seja como cenário espaço-temporal das narrativas, seja como ponto central dos enredos.

	FILME	ANO
1	Lamarca	1994
2	O que é isso, companheiro?	1997
3	Ação entre amigos	1998
4	Barra 68, sem perder a ternura	2000
5	A terceira morte de Joaquim Bolívar	2000
6	Casseta e Planeta – A taça do mundo é nossa	2003
7	Cartas da mãe	2003
8	Tempos de Resistência	2004
9	Cabra cega	2004
10	Araguaya – A conspiração do silêncio	2004
11	Vlado- trinta anos depois	2005
12	O quintal dos guerrilheiros	2005
13	Zuzu Angel	2006
14	Resistir	2006
15	O ano em que meus pais saíram de férias	2006
16	Meus amigos chineses	2006
17	Três irmãos de sangue	2006

(continuação do quadro)

	FILME	ANO
18	Caparaó	2007
19	Hércules 56	2007
20	Batismo de sangue	2007
21	Doce de coco	2009
22	400 contra 1 – uma história do comando vermelho	2010

A lista, facilmente, poderia ser ampliada. Ela não se estende, por exemplo, até os filmes que foram lançados depois do ano de 2010. Também não invade outros canais de divulgação, como o Porta Curtas (www.portacurtas.org.br), que vem ampliando constantemente seu acervo e se consolidando como eficiente espaço de divulgação da produção audiovisual brasileira, produzida em equipamentos e suportes variados; ou mesmo o *youtube*, que também pode funcionar para a divulgação de produções, notadamente as independentes.

Além disso, nossa lista poderia ser estendida em retrospecto. Basta notar que, obviamente, existem filmes que dialogam com o cenário da Ditadura e que foram realizados antes de 1994. É claro que já existia uma tradição filmica brasileira que se dedicou à análise da realidade histórico-social do País. Leon Hirszman e Glauber Rocha, para citar apenas dois, são membros dessa tradição. Mas seus filmes são contemporâneos da Ditadura, imaginados por seus criadores num cenário político e histórico bem distinto daquele que pontuava, por exemplo, a criação de *Lamarca*, de Sérgio Rezende, primeiro a figurar na lista acima. *Lamarca* nasce nos primeiros sopros do clima da *Retomada*, como ficou conhecido o período no qual o cinema brasileiro reinicia suas produções, após a extinção da Embrafilme, no governo de Fernando Collor de Melo.

Ao analisar o filme de Rezende, Oriocchio (2003, p.112) nos informa sobre as singularidades que pontuavam o Brasil, no momento das filmagens:

Lamarca é de 1994, início da *Retomada*, portanto. Vivia-se período estimulante. Apesar de a política em geral despertar pouco interesse, houvera uma revivescência momentânea com a crise do governo Collor, a ida dos caras-pintadas à rua e o movimento

cívico pela renúncia do presidente. Pensou-se, de maneira equivocada, que a nação, ou parte significativa dela, voltaria a manifestar interesse pela esfera pública. Com a queda de Collor e a posse do vice, Itamar Franco, tudo voltou ao “normal” e a ordem pública foi entregue de novo aos “especialistas”. No entanto, por algum tempo, reviveu-se ainda que de forma atenuada, aquele clima coletivista e febril dos *sixties*.

Mas a incidência do heroico *Lamarca* no campo dos debates públicos foi ínfima, como, aliás, constata o próprio Oriocchio. Independentemente de sucessos ou fracassos de público e/ou crítica, no entanto, o que interessa ao historiador é, antes do mais, perceber como a Ditadura tem sido abordada por esses filmes que explodem a partir dos anos 1990. É buscar articular os diferentes tempos que neles se encontram. É perceber as particularidades contextuais que ajudam a problematizar o filme e entender as histórias do tempo de sua criação.

Sobre as (des)continuidades da narrativa: “O que é isso, companheiro?” e “Hércules 56”

Uma década transcorreu entre os lançamentos de *O que é isso, companheiro?* e de *Hércules 56*. Mas o tempo histórico abordado nessas duas produções guarda uma íntima relação de contiguidade. Tanto *O que é isso...* quanto *Hércules...* giram em torno do sequestro do embaixador norte-americano, Charles Burke Elbrick, ocorrido no começo de setembro de 1969. A história já é bem conhecida: para libertar companheiros presos e submetidos aos desmandos da Ditadura, grupos de resistência articulam a captura do diplomata, pretendendo usá-lo como moeda de troca. No fim, uma lista de 15 presos políticos foi apresentada ao governo. Os prisioneiros foram libertados no México, e o embaixador foi entregue, conforme havia sido combinado.

Quarta maior bilheteria dentre os 16 filmes nacionais lançados em 1997, *O que é isso...*, dirigido por Bruno Barreto, atingiu a marca de 321.000 mil espectadores, segundo dados oficiais.

Protagonizado por um núcleo de conhecidos atores do meio televisivo e, sendo, segundo Oriocchio (2003, p. 113), “concebido como um espe-

táculo cinematográfico e para disputar o Oscar”, sua bilheteria, acreditamos, não deve ser atribuída, apenas à participação desses atores globais ou à sua estruturação narrativa, adequada às regras que interferem na criação de um produto de entretenimento. Em 1997, três anos depois do lançamento de *Lamarca*, os produtores já estavam mais hábeis para lidar com a ausência da Embrafilme. Isso contribuiu para que o filme de Bruno Barreto *O que é isso...* tivesse uma exposição maior e mais eficiente do que *Lamarca*.

Por outro lado, o filme de Barreto surgia com uma história bem mais conhecida do que a de *Lamarca*. Enquanto “o capitão da guerrilha” tombara na luta, Fernando Gabeira (1979), autor do livro de memórias *O que é isso, companheiro?*, que servira de base para o enredo do filme homônimo e uma das figuras centrais da trama real que resultou no sequestro do embaixador Elbrick – estava vivo e atuante no cenário político institucional do País.

Além disso, em 1997, os jovens caras-pintadas que foram às ruas no começo da década, já estavam um pouco mais maduros, e o material de divulgação de *O que é isso...* enfatizava o protagonismo da juventude nas ações contestadoras do regime ditatorial. Ao mesmo tempo, os anos da Ditadura eram um tema presente no imaginário de um país que começava a se acostumar com a ideia de discutir, abertamente, as suas agruras. Tudo isso, enfim, contribuiu para que o filme de Barreto entrasse em cartaz num clima de relativo *frisson*.

O diretor afirmou que seu objetivo era fazer um filme que se distanciasse das questões político-ideológicas do momento retratado e se dedicasse mais aos traumas e conflitos humanos e existenciais dos personagens, que, de forma simplificada, são arquetipicamente representados.

Para alguns autores, o resultado dessas escolhas colocou o cineasta diante de um problema sem solução, afinal, ao retratar aquele período (particularmente, da luta armada que o caracteriza), é praticamente impossível encontrar uma distância segura, a partir da qual se possa lançar mão de interpretações isentas de questões políticas.

Oriocchio (2003, p. 112-14) acredita que o caminho escolhido por Bruno Barreto deixou o filme solto, descolado, carente de elementos contextuais que esclarecessem o cenário histórico onde a trama do sequestro ocorreu. Segundo ele, sem ancorar sua narrativa à sua realidade referencial,

Companheiro apresenta visão bastante problemática da guerrilha urbana na complexa situação política do Brasil no final dos anos 1960 [...] lê a oposição armada ao regime como se fosse apenas uma grande aventura. [...] *Companheiro* consegue a proeza de esterilizar uma situação política em sua essência. Um espectador que se informasse apenas pelo filme dificilmente saberia dos motivos que levaram aqueles jovens a arriscar a pele em ações armadas contra um inimigo infinitamente mais poderoso e organizado. Falta contexto, falta linguagem adequada. Falta enfim, a política.

A despeito das críticas, no entanto, muitos são os autores que percebem que *O que é isso...* tem méritos como obra cinematográfica e que o diretor tem o direito de não querer ensinar história com sua obra. O que se questiona é que, ao tentar ser isento, ao buscar o distanciamento dos debates pela memória, o filme acaba tomando uma direção ideológica. O seu diretor, certamente, sabia que não há esconderijo seguro aos olhos da História, por mais tortuosos e obscuros que sejam os labirintos.

Não são apenas dez anos que separam *O que é isso...* e *Hércules 56*, nem é suficiente para esclarecer as (des)continuidades entre ambos dizer que se trata de um drama e de um documentário, respectivamente. Entre as duas produções cinematográficas que orbitam em torno do sequestro do embaixador norte-americano, existem, também, mais de uma dezena de filmes sobre a Ditadura. Isso se torna relevante na medida que confirma o interesse de setores do campo artístico brasileiro, particularmente do cinematográfico, em transformar os tempos da Ditadura em objeto de análise.

Hércules... foi dirigido por Sílvio Da-Rin e chegou às telas no mesmo ano em que outras produções cinematográficas abordavam os anos ditatoriais (ver lista acima). O título do filme faz referência ao nome-número do avião que levou os militantes libertados em troca do embaixador para o México.¹¹⁴ À primeira visada mais superficial, o

¹¹⁴ Historicamente, configurou-se a tese de que os militantes libertos foram levados até o México num avião Hércules das Forças Aérea Brasileira. Recentemente, outra versão afirma que não se tratava de um Hércules, mas de outro modelo de aeronave. Essa,

filme pode ser interpretado como uma continuidade de *O que é isso...* Afinal, o filme de Da-Rin, baseado em vasta pesquisa pelos acervos de imagens da época, exhibe quem eram e por que estavam presos os militantes que entram na lista que foi trocada pelo embaixador. Desvelamos o que aconteceu a esses militantes, em diferentes momentos de suas vidas. Descobrimos, também, quem eram os idealizadores do sequestro do embaixador. Enfim, uma série de indagações que podem ser suscitadas pela ausência de História em *O que é isso...* possivelmente encontram respostas em *Hércules 56*.

Mas, ao contrário do que se possa supor à primeira vista, o fato do filme de Da-Rin apresentar possibilidades de respostas às problematizações históricas indica que o autor/diretor não pretendia continuar *O que é isso, companheiro?*. *Hércules 56* responde, quer responder, às indagações que ele mesmo levanta. E não são indagações do Da-Rin, apenas. São, antes, questões que se direcionam sagitalmente à história do Brasil durante os anos ditatoriais. Em *O que é isso...*, a ausência da História gerou um vazio de problematizações.

Mas, paradoxalmente, esse mesmo vazio presente no filme foi um dos elementos que mais chamou a atenção da crítica e do público que a ele assistiu. Independentemente do sucesso de *O que é isso...*, os debates que se seguiram à aparição do filme deixaram a impressão de que aqueles que o questionaram eram, em sua maioria, os mesmos que já conheciam aspectos da história a qual ele se referia. Já conheciam a história e, possivelmente, já tinham uma opinião formada sobre ela.

Hércules 56, por sua vez, tal qual o *Angelus Novus* de Klee na famosa interpretação de Benjamin, tem o rosto voltado para o passado, sem estar, contudo, preso a ele. O filme não procura uma coesão do passado, uma leitura linear, lisa, estirada, idealizada. Nele, deseja-se antes exhibir estrias e suturas que marcam a História, apontar conflitos, tomar posição, assumir trincheiras. *Hércules...* não se esconde da

no entanto, é certamente uma questão de somenos importância para o andamento das pesquisas sobre a importância histórica do voo que levou os presos políticos trocados pelo embaixador norte-americano para o México.

História. Não se esconde na história. Seu diretor sabe que não há esconderijo seguro, a salvo dos olhos de Clío.

O filme olha para o passado, mas se dirige à História, por isso não se furta à exposição de desvios e desencontros. Numa das cenas, os depoentes-personagens discutem. Agora como no passado. É claro que não querem reavivar as dissidências que marcavam os diferentes grupos de esquerda que atuavam no Brasil ditatorial. O que eles querem, ainda, é o direito de ser construtor na narrativa, de ser sujeito da História. Eles discordam, remontam as cenas, duelam pela fala, buscam um tom narrativo que agrade a todos ou ouvidos. Mas as memórias nem sempre se encaixam harmonicamente e, às vezes, pode-se ouvir os ruídos provocados pela violência do processo de homogeneização dos acontecimentos.

Nem todas as memórias se reencontram em *Hércules*. Os grupos de militantes que protagonizam o sequestro e o seu desdobramento permanecem separados. As duas faces da moeda não se veem. De um lado estão os remanescentes do grupo que articulou e executou o sequestro; do outro os remanescentes dos 15 presos que foram trocados pelo embaixador. Os depoimentos são montados sem linearidade temporal. Mesclam-se imagens da atuação dos militantes nos anos 1960 com fragmentos das suas narrativas no presente. Alternam-se falas dos idealizadores do sequestro com falas dos que foram libertados. Insinuam-se discordâncias que sobrevivem aos dias e que marcaram a luta da Esquerda brasileira naqueles tempos. As vozes se misturam, os pensamentos afloram. Mas parece que Silvio Da-Rin também deixa claro o que pensa. O melhor do filme é que ele deixa que todos pensemos...

Pode parecer que “*Hércules...*” risca — mas não anula, nem pretende anular — a história do sequestro que havia sido escrita por “*O que é isso...*”, como se o texto primeiro fosse raspado e um outro ocupasse seu lugar. Mas esse efeito de palimpsesto não deve satisfazer os historiadores porque, por si só, essa impressão é incapaz de manter aceso o nosso “desejo de história”. Ali, no espaço de 10 anos que separa os dois filmes, vemos não apenas o evento do sequestro, mas indícios, sutis filigranas, do que cada um daqueles tempos contextuais (1997-2007) pensava sobre os acontecimentos de 1969.

Ao historiador, cabe trazer filigrana à (contra)luz do tempo.

**DIZERES SOBRE MÚSICA E POLÍTICA
NO BRASIL PÓS-64**
**O jardim da política e a arte em
tempos de liberdade**

Jailson Pereira da Silva

Tom Zé: Esse (en)cantador que se diz e seduz

Nesses novos tempos, em que se discutem continuamente os percursos históricos que pontuam a construção das nossas subjetividades, tornou-se comum, quase um charme, dizer-se — antes de tudo — quem e de onde se fala. Cada vez mais, confirma-se que a operação historiográfica assim o aconselha. Afinal, no mundo de sujeitos fractais, com identidades fugidias, parece ser de bom tom apresentar aos interlocutores uma baliza, um ponto referencial a partir do qual se estabeleça a plataforma — ainda que flutuante e insegura — do diálogo. Fazer isso é quase uma obrigação imposta àqueles que se debruçam sobre o conhecimento e a ciência. Gradativamente, estamos aprendendo e aceitando que é preciso deixar claro o local a partir do qual construímos as nossas leituras de vida e interpretações de mundo. Exige-se que assumamos o óbvio da nossa parcialidade.

Pois bem. Se é assim, eu esclareço de partida: falo aqui como um simpatizante. Um fã, se preferirem. E, se retirarem da palavra um pouco

do aspecto pejorativo que a acompanha, *tiete*. Mas não é sempre assim, sobretudo em se tratando de trabalhos que exigem aproximação permanente com as fontes? Não seria por demais estranho se resolvêssemos estudar um tema ou um objeto — o cinema de Bergman, por exemplo — partindo do princípio de que não nutrimos por ele qualquer simpatia? Seja como for, falamos como um não especialista. Nem em Tom Zé, nem em música. Sigo uma trilha traçada por José Murilo de Carvalho (2004), ao escrever sobre *O Brasil de Noel a Gabriel*, para quem a música, em si, encerra certo mistério, mas a sua interpretação, quando articulada à pesquisa histórica não é um desafio intransponível.

É, portanto, como um admirador da obra performática e musical de Tom Zé que com ela dialogo. Mas um admirador *en passant*. Sem clausuras nem idealizações. Tom é inquieto demais para ficar parado num pedestal. Ele não serve. Nem pra estátua, nem para crucifixo. Vejo/ouço, na obra de Tom Zé, uma possibilidade de teatralizar, de expandir, por meio de alegorias e combinações, as possibilidades de diálogo. Para nós, Tom Zé expõe a potência e a necessidade do ruído na comunicação. Esse ruído, entendido como um incômodo, transmuta-se em provocação e desafio. Ele detona forças interpretativas que percebem e questionam a arrumação histórica dos nossos modelos de captação e significação do mundo. Apontam para a já famosa noção tomzeniana de *acordo tácito* (ZÉ, 2003) que pretende explicitar e questionar as formas como (de)codificamos o mundo.

O que nos interessa é refletir, a partir de um cd de Tom Zé, acerca das relações entre o historiador e suas fontes. É pensar como uma canção ecoa, não no espaço, onde se propagam e reverberam as ondas sonoras, mas no tempo, esse *locus* onde as coisas ganham sentido, nem sempre em círculos concêntricos. Assim, é possível concluir que as coisas que percebemos na obra de Tom Zé não estejam, de fato, lá. São as possibilidades de sentido entre o que se sabe e o que se percebe que permitem a aproximação e a construção de leituras variadas dos produtos culturais com os quais tomamos contato que permitem os dizeres que os sujeitos anunciam.

Tom Zé para nós é um (en)cantador que se diz e seduz. Ele conhece sua posição articulada, urdida, ao longo de décadas, mas não de forma uníssona e sem variações. Ao contrário, ele sabe que joga com

forças históricas, quando, por exemplo, transporta suas letras e melodias de um lado para outro no/do seu portal espaciotemporal. É isso o que ele faz, como pretendemos mostrar nas páginas seguintes, com algumas das canções que compõem o seu *No Jardim da Política*, disco que resulta de um show realizado em São Paulo, no ano de 1984.

Curso intensivo de boas maneiras: ser artista e intelectual no Brasil da Ditadura

Curso intensivo de boas maneiras é uma canção lançada no emblemático ano de 1968. O disco inteiro é uma “Grande Liquidação”, um “Parque Industrial” que apresenta, de forma intensa, acelerada e desorganizada, recortes fugidios, fragmentados, bricolados e sobrepostos da vida cotidiana na sociedade moderna. Relançado nos anos 1990, sobre o disco, afirma a também músico e escritor Carlos Rennó (1996):

Não há uma só música que não seja caracteristicamente crítica. Nem “São Paulo, meu amor” – ode? – escapa a isso. A veia satírica de Tom Zé investe implacavelmente contra vários alvos. Eis alguns deles: o capitalismo na imagem do homem de negócios (em “não buzine que eu estou paquerando”). A burguesia, ridicularizada em sua moral, seus hábitos e aspirações, na figura do chefe de família (“Glória”). A sociedade de consumo e as imagens-símbolo, publicitárias, do consumismo (“Catecismo, creme dental e eu” e “Parque Industrial”). As convenções sociais e comportamentais (“Curso intensivo de boas maneiras”), bem como as linguísticas (“sabor de burrice”) [...] ¹¹⁵

No “Curso intensivo...”, Tom Zé apresenta um receituário hilário-irônico para que um sujeito comum aprenda, com Marcelino, *boas maneiras para se comportar*, ou seja, para que um cidadão qualquer deixe de fazer e passar vergonha nos ambientes e situações mais requintados. Nas aulas tomzenianas, a primeira lição seria *deixar de ser pobre que é muito feio*.

¹¹⁵ RENNÓ, C. In: ZÉ, Tom. *Grande liquidação*. São Paulo: Sony Music, 1996. (Encarte).

O tal Marcelino citado na canção era Marcelino Dias de Carvalho, “o mais famoso cronista social da época”, como se vê no encarte que acompanha o disco. As orientações sobre boas normas comportamentais continuam, e Tom Zé, numa outra lição, ensina que é preciso *andar alinhado e não frequentar, assim, qualquer meio*. A canção é uma antena que capta, distorcendo e aprofundando os sinais do tempo. Se suas ondas atravessam o ar, cortando os espaços, seus significados atravessam o tempo, dando novas cores aos dias.

No hiato de mais ou menos 30 anos que separa as duas edições do disco, claro, muita coisa aconteceu. Observando as transformações a partir do universo tomzeniano, percebemos que ele já havia ultrapassado a fase de relativo ostracismo que marcara sua carreira, sobretudo entre o final dos anos 1970 e os anos 1980. Tom Zé opta por trazer à tona seu disco de estreia porque sabe que esse hiato não desatualizou a obra. Tom Zé, como sempre, quer captar o tempo, fazer-se sujeito da vida e aproveitar a chance, dada pelo seu ressurgimento,¹¹⁶ para colocar novamente em cena suas ideias, e mostrar, para aqueles que, porventura, não sabiam que elas eram imensamente inventivas e contestadoras, desde os anos 1960.

De volta “às boas maneiras...”, de lição em lição, cabe questionar se Tom Zé quer mesmo nos ensinar a ser bem-comportados. De lição em lição, pensamos, Tom Zé nos convida para pensarmos a Revolução. Ou a Revolução,¹¹⁷ mais exatamente, como gosta de pensar Jomard

¹¹⁶ Tom Zé refere-se às suas mortes e renascimentos para tratar dos momentos em que esteve esquecido e trata, com particular atenção, da “descoberta” da sua obra por David Byrne, nos anos 1990. Sobre isso, ver: *Tropicalista lenta luta* (referência completa ao final do livro).

¹¹⁷ Fazer uma “revolução” (lição revolucionária?) seria um dos pressupostos apontados por Jomard Muniz de Brito para ultrapassar os maniqueísmos que se instauram nas disputas entre Direita e Esquerda. Para saber mais sobre Jomard Muniz e sobre a noção de *Revolução*, ver CASTELO BRANCO, E. de A.; SILVA, R. S. Recinfernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de Jomard Muniz de Brito. In: CASTELO BRANCO, E. de A. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. Ver também: SILVA, J. P. da. O palhaço degolado: esgrimas de Jomard Muniz de Brito em torno da noção de povo brasileiro. In: CASTELO BRANCO, E. de A.; MONTEIRO, J. H. (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da História*. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq; Teresina: EDUFPI, 2012.

Muniz de Brito, outro artintelectual (ele detestaria o neologismo) atento à incontornável necessidade de deglutir, nem sempre com a *finesse* de guardanapos e talheres, o mundo ao nosso redor.

Entre o andar alinhado e o ser alienado, há mais do que uma coincidência de fonemas. Tom Zé sabia que há tempos uma cisão aflige o intelectual: o dilema do engajamento; visto, por uns, como uma necessidade da qual não se pode desviar e, por outros, como um gesto traidor porque, em si, anula a liberdade que faz do intelectual uma autoridade, que lhe garante ser um lugar de enunciação, capaz de analisar a realidade de um ponto de vista seguro.

Para uns, portanto, o engajamento seria um enlace, um comprometimento com um projeto societal. Sem ele, o intelectual seria pouco mais do que um covarde. Enquanto isso, outros argumentavam que mais do que um compromisso, o engajamento poderia se tornar uma amarra, limitando a liberdade.

O dilema não é novo, certamente. Mas em momentos de exceção, como o vivido pelo Brasil pós-1964, ele emerge com maior intensidade e, com suas ondas, desloca uma energia que deseja empurrar para uma margem ou outra, sem distinções claras, artistas e intelectuais. Cobralhes posturas, depoimentos, textos, imagens, palavras. Enfim, em nome das circunstâncias, diante da realidade, o dilema quer alertar a *intelligentsia* da sua impossibilidade de se esquivar da História.

Esse Brasil pós-1964, no entanto, não comporta uma singularidade. Do ponto de vista da sequencialidade temporal, por exemplo, os momentos 1964-68, 1968-1979, 1979-1985, guardam particularidades conjunturais que precisam ser compreendidas antes de apanharmos uma visão totalizante do período, apontando uma homogeneidade plasmada e sem rugas, como se a história fosse um simples contínuo evolutivo, no qual os descompassos e as dissonâncias são figuras ausentes.

De modo semelhante, se pensarmos para além da sequencialidade, podemos perceber que, no que concerne ao simultâneo, outra dimensão incontornável para o entendimento da História, o Brasil não estava descolado do que acontecia no mundo e na América Latina, particularmente. Uma lógica de captura dos mecanismos de encaixe/desencaixe, portanto, precisa ser acionada para que se possa construir um

entendimento daqueles 21 anos ditatoriais, para que possamos superar o dilema *engajado x alienado*.

Isso, a superação do dilema, já estava sendo proposta por intelectuais e artistas dentro e fora do Brasil, desde antes do Golpe e, com mais força, na década de 1970. Naquele momento, particularmente, parecia que, de certo modo, o intelectual, engajado ou não, colocava-se como um porta-voz não apenas de si, mas também do outro, do povo, da sociedade, como se tivesse, de fato, um saber, como se conhecesse uma alquimia, capaz de solucionar os problemas do mundo.

Ao mesmo tempo, as ideias de pensadores como Michel Foucault, aos poucos, adentravam o Brasil e questionavam o lugar tradicional do intelectual. Anotando os riscos do papel do intelectual, o pensador francês, numa famosa entrevista com Gilles Deleuze, dissera em 1972 que:

o papel do intelectual não é mais o de se posicionar ‘um pouco à frente e um pouco ao lado’ para dizer a verdade muda de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder ali onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento disso: na ordem do ‘saber’, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do ‘discurso’ (FOUCAULT, 1989, p. 71).

Foucault, portanto, convidava os intelectuais a enfrentar o dilema a partir de um outro ângulo, superando os aplanamentos que ele propunha. Superar o dilema, entretanto, não é o mesmo que ultrapassá-lo. Significa, por seu turno, compreender as simplificações e as armadilhas que ele encerra.

No cenário artístico brasileiro, no campo musical, particularmente, um pouco desse papel de denunciador das zonas sombreadas que o dilema continha foi assumido por Tom Zé. Em diversos momentos, o artista optou pela ironia como uma estratégia discursiva que expunha sonhos e frustrações, limites e clausuras, de muitos compositores brasileiros quando estes se colocavam diante da realidade do País nos anos 1970. Em 1973, por exemplo, ele dissera que *todo compositor brasileiro é um complexado* que sofre do *Complexo de épico* ao desejar transformar sua música numa lição/didática da libertação e consciência. Diz Tom Zé:

Todo compositor brasileiro é um complexado.
Por que então esta mania danada,
esta preocupação
de falar tão sério
de parecer tão sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
de brincar tão sério
de amar tão sério?
Ai, meu Deus do céu,
vai ser sério assim no inferno!
[...]
E por que então esta vontade
de parecer herói
ou professor universitário
(aquela tal classe que, ou passa a aprender com os alunos
– que dizer, com a rua – ou não vai sobreviver)?¹¹⁸

Tom Zé notara que era preciso estabelecer outro jogo, outra forma de arrumação do artista na sociedade para superar uma dicotomia asfíxiante. Anos mais tarde, sua crítica à clausura dos intelectuais ainda se desdobraria em letras mais diretas, e não menos bem-humoradas, como no caso de *classe operária*, canção que compunha o repertório do show *No Jardim da Política*, de 1984, e que discutiremos logo mais abaixo. Por ora vale observar que Tom Zé (con)funde nossa sensibilidade, denunciando limites e possibilidades de tempos múltiplos, marcados por censuras e cesuras outras, situadas muito além dos ditames do Ato Institucional número 5.

¹¹⁸ ZÉ, T. Intérprete: Tom Zé. Complexo de épico. In: *Todos os olhos*. Rio de Janeiro: Remasterizado no Magic Master, 2000. (LP original lançado pela Continental em 1973).

Detestar o massivo, ser capturado por ele ou como o acordo tácito existe

Tom Zé utilizou a expressão *acordo tácito* para explicar que existe um contrato entre a emissão e a recepção dentro da linguagem. Um pacto não explícito que estabelece caminhos de endereçamento e lógicas de estruturação da própria arte. Esticar demais as cordas que sustentam esse acordo pode destruir a própria possibilidade de comunicação porque ameaça lançar o artista num universo de significação cifrado em demasia. O artista criativo, nessa lógica, precisa romper o acordo, mas manter a comunicação.

Essa lógica suplanta ideologias imediatas, arrasta em seu ordenamento direita e esquerda porque a ela não interessa, apenas, dizer *para onde* ou *o que* seguir, mas antes como o sentido e a direção são estruturados.

Essa lógica é uma espécie de *mainstream* sensorial que se liga aos fios de nossa forma de apreensão do mundo. É, sobretudo, por meio dela que experimentamos os produtos culturais como o cinema e a música.

Ela pode nos ajudar a entender porque somos enlaçados por algumas melodias e estilos musicais (como o *sertanejo* e *forró estilizado*, por exemplo) embora afirmemos, constantemente, que as rejeitamos. O fato é que, gostemos ou não, em espaços e situações diversas, há um contato diário com aquelas canções que se infiltram no nosso cotidiano, (re)produzindo sons que reverberam em nossos corpos para muito além do tempo de sua simples execução; ou seja, a canção se encerra, e nós ainda continuamos a reproduzi-la em nossas cabeças.

Uma possível explicação desse magnetismo que esses estilos exercem sobre todos extrapola o simples fato de ele ser fruto do mercado e dos interesses da mídia. É claro que essa realidade não pode e não deve ser esquecida e descartada, sob pena de inocentarmos estruturas de dominação vinculadas a um projeto societal pautado pelos valores do *establishment*.

Pensamos, no entanto, que um importante dispositivo nesse processo de internalização daquelas canções massivas é que elas traba-

lham com uma estrutura audionarrativa que nós (in)conscientemente conhecemos. Por isso, *achamos*, facilmente, o percurso sensorial que elas movimentam. Assim, é fácil decodificar o que vem após cada sequência melódica porque esses percursos já estão internalizados em nossas subjetividades, já estão sedimentados em nossas vivências. Por isso, diante daquelas canções, muitas vezes, precisamos relembrar mais do que memorizar. Desse modo, com as sonoridades previamente alocadas em nossas memórias, é preciso apenas reavivá-las, trazê-las à superfície e, ao mesmo tempo, fixar as letras das canções, com palavras e temas cujas variações também estão seccionadas num restrito campo de possibilidades.

Continuando, assim como podemos dizer que aprendemos a ler e escrever numa determinada gramática das palavras (entendida não como normatização dos dizeres e das escritas, mas como estruturação das relações entre os códigos da linguagem), pode-se afirmar que aprendemos a ler imagens (percorrer visualmente os ícones) dentro de uma gramática visual e ouvimos numa gramática dos sons. É comum que os capítulos dessas gramáticas estejam invisíveis e impalpáveis, embora estejam sempre no *background* das nossas sensibilidades.

É graças a esse fato que aquelas melodias colam rapidamente em nossos ouvidos. Elas assim o fazem porque acionam, lembram, lições sonoras apreendidas em nossas experiências e solidificadas em nossas memórias desde muito tempo. Mexem com aquilo que é contíguo às estruturas narrativas às quais pertencemos. Como desaprender lições — que, de tão repetidas pela cultura, entranham-se em camadas mais profundas de nossa pele e já se confundem com a natureza — é um exercício árduo (tentemos, por exemplo, nos imaginar desaprendendo a ler), esses saberes explodem facilmente no nosso corpo-memória assim que esses circuitos, gerados pela nossa historicidade, são acionados.

Enredados nessas estruturas, somos bólides suspensos por forças potenciais com percursos pendulares previamente traçados, com pouca possibilidade de romper as amarras que ligam nossa sensibilidade de ouvintes à nossa experiência auditiva. Como são estáticos os arranjos estéticos que organizam essas produções, não há surpresas

nem desafios. Possivelmente é por isso que a interpretação, a captura e localização dessas produções massivas num espectro da nossa memória são praticamente imediatas.

O que se repete, portanto, não é uma música (no sentido de canção) e sim uma forma de organização das sonoridades, um aspecto pertencente à gramática dos sons que a cultura nos legou. Uma forma que se tornou familiar graças à sua permanência. Permanência entendida não como mera recorrência de palavras e acordes; mas, antes como estruturação da nossa sensibilidade auditiva, como uma referência à *memorialidade* dos nossos ouvidos. Seduzidos por um canto de sereia repetitivo, nem percebemos as armadilhas que ameaçam a todos nós acostumados à arte do previsível, do circular, do recorrente.

Independente dessas repetições e das sensações de alegria ou desconforto que aqueles estilos musicais — aquelas canções — provocam, acreditamos que não podemos, simplesmente, tapar os ouvidos a tudo isso, a esse turbilhão de sensações que é a experiência de ouvir essas canções. Diante disso, Tom Zé sabia que pouco adiantava dizer que não se gosta da música *brega*, por exemplo. Ela estava dentro do acordo tácito. Ela comunicava.

Tom Zé sabia do acordo e de sua força. Ele precisava redefinir suas cláusulas e, de forma carnavalesca,¹¹⁹ impor seu modelo próprio de interlocução com a história, usando outra forma de dar visi/dizibilidade às suas canções.

O Jardim: da política à poli-ética?

No cd *No Jardim da Política*, lançado em 1998, Tom Zé entoava um canto de abertura conclamando todos os ouvintes: *vamos passear nesse antigo documento!*. Esse disco surgiu a partir da retomada do material um tanto esquecido, resultado de um show feito décadas antes. O texto do encarte, assinado pelo próprio Tom Zé, indica os dilemas históricos e o cenário no qual o show foi gestado:

¹¹⁹ Para uma aproximação entre a ação de Tom Zé e o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin, ver Nery, 2014, p. 32.

Quando este show estreou no Lira Paulista, numa quarta-feira, a Censura Federal, órgão da Divisão de Diversões Públicas, adotado pelos artistas engajados, estava em plena vigência. Quando fizemos a gravação, na última récita do sábado, terminando a curta temporada, a cuja já havia sido extinta.¹²⁰

Mas, afinal, por qual tempo Tom Zé nos convoca a passear pelo *Jardim da Política*, guiado pelo seu documento? Ou, dito de outro modo, quanto tempos estão ali? Como eles se entrecruzam e se articulam? Em primeiro lugar, percebemos que há um marco temporal explícito: 1984, ano do show, como se deduz do trecho do encarte citado acima.

Nas passagens sonoras que fazem a abertura/introdução do cd, escutamos a voz de Tom Zé, em conversa/canção, anunciar o que ocorria no Brasil: *Socorro, a censura acabou! Tanta coisa pra fazer e a gente não sabe fazer nada*. Tom Zé retoma aqui um tema que se apresentara no auge da Ditadura, acerca da criatividade dos artistas, que, diante da censura, eram obrigados a se mostrar mais inventivos em seu ofício, mais metafóricos e poéticos, sob pena de não conseguirem fazer suas obras passarem pelo olho censório. Continuando o trecho do encarte, vemos como Tom Zé (1998) descreve aquele momento:

“A censura acabou!” foi uma repetida manchete na imprensa. Restituída a liberdade de Clio, Calíope, Terpsicore, Erato e das outras todas musas filhas de Mnemosine, na fase histórica chamada de “abertura” esperava-se ver o país regurgitando arte. Foi uma decepção.

Em tom de achincalhe, Tom Zé comentava que, sem a censura, parecia que não sabíamos mais fazer arte. Essa temática foi tocada também por outros artistas, como Glauber Rocha, para quem a metáfora era mais do que simples estratégia, um mero recurso heurístico, de fuga da censura.¹²¹

¹²⁰ ZÉ, Tom. *No jardim da política*. São Paulo: Palavra Cantada Produções Musicais, 1998 (Encarte).

¹²¹ Para Glauber, o discurso metafórico vinha à tona como um caminho explicativo que

A questão também foi abordada por Augusto Boal, que, ainda nos anos 1970, de forma bem-humorada, escreveu uma crônica intitulada “acabou a censura”. Nela, a redação do jornal fica eufórica com o retorno da liberdade, mas repórteres e editores sentem uma imensa dificuldade em escrever sem as amarras com as quais haviam convivido anos a fio.¹²²

Glauber, Boal e Tom Zé apresentam posturas nem sempre simétricas diante da relação censura-liberdade. Seja como for, eles denunciam que se fez necessário um intervalo entre as transformações pós-1984 e sua acomodação. Dito de outro modo, assim como o início da censura havia imposto novas regras para a palavra e a imagem — o que obrigou os artistas a recorrerem a novos recursos estilísticos —, o seu encerramento exigia a reorganização dos modos de dizer e mostrar. Levaria um tempo para se reaprender a produzir em tempos de liberdade.

Não podemos concluir se, em 1998, quando o cd *no jardim da política* foi lançado, já havíamos aprendido a lidar com a liberdade. Como historiador, o que importa é problematizar, por meio de filigranas sonoras, um sopro do tempo, o momento no qual Tom Zé traz o disco à tona *com uma leve cor de documento*, como ele mesmo diz o já citado encarte.

O intervalo de 1984 a 1998 é anunciado de partida. O disco, portanto, emerge num momento singular da carreira do artista, quando ele já retornara ao caminho do reconhecimento, depois de anos de ostracismo, quando, segundo ele mesmo, quase abandonara a carreira artística.

aprofundava as possibilidades de leitura e explicitação do mundo e da História. Para ele, o discurso metafórico não é utilizado apenas como uma estratégia de fuga da censura. Tal recurso é válido porque, toda vez que se metaforiza uma realidade, uma situação, encontra-se um “símbolo-signo”, um núcleo explicativo que aprofundava as possibilidades de compreensão do enredo. (SILVA, J. P. da. O filme no mar do tempo: ensaio de interpretação de Barrovento 50 anos depois. In: MEDEIROS, A. da S.; RIOS, K. S.; LUCAS, M. R. de L. *Imaginário de cultura*. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural/ Instituto Frei Tito de Alencar, 2011. p. 324-334.

¹²² Na crônica, o editor fica em dúvida se pode colocar a palavra *povo* na manchete de seu jornal. Decide por assim fazê-lo, mas ainda continua a achar que tal palavra soa por demais subversiva. (BOAL, A. *Crônicas de nuestra América*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977).

Mas não é apenas o intervalo 1984-98 que aparece no *jardim tomzeniano*. O disco encerra 12 canções de cunho eminentemente político, e nele Tom Zé retoma composições dos anos 1960, presentes no seu primeiro álbum o LP TOM ZÉ – Grande Liquidação, de 1968. Assim o artista faz articulação temporal, tornando-se um *bricoleur* si mesmo, atualizando os temas que se expandem no tempo.

Tom Zé é um mestre em mexer e mesclar tempos. Não apenas os musicais, os rítmicos, mas também os históricos. É comum encontrarmos letras de canções que se repetem na obra tomzeniana, mas que se reencaixam em outras realidades temporais disfarçadas em novas organizações harmônicas, melódicas ou rítmicas. Do mesmo modo, também ocorre de o compositor baiano transportar suas melodias para um encontro com outras letras.

São exemplos desse processo *Glória* e *Sabor de burrice*, ambas do disco de estreia, lançado em 1968. *Glória* reaparece – quase irreconhecível, apesar das poucas alterações na letra – usando uma espécie de segundo nome *Dólar*, no disco *No jardim da política*, que, como dissemos, foi lançado em 1998. *Sabor...*, por sua vez, retornou à cena também nos anos 1990, no álbum *Com defeito de fabricação*. Nesse caso, no entanto, a melodia, harmonia e ritmo permanecem próximos à gravação original, mas os arranjos são *atualizados*, a letra sofre poucas alterações, e a canção vira o nosso *Defeito13: burrice*.

Esse jogo entre temas e tempos tem a capacidade de mostrar permanências e mudanças que marcam a história dos anos 1960-1990. Se as músicas evocadas se mostram atuais (e não atualizadas, apenas), é porque as dinâmicas históricas ainda conseguem realinhar os códigos de linguagem, traduzir-lhes os sentidos históricos. Elas articulam-se às estratégias que construíram as nossas subjetividades.

Como compositor, Tom Zé costuma apresentar-se como um afeiçoado pelo ritmo, mais do que pela melodia e pela harmonia, portanto. Um amante do tempo, o que determina o andamento da música. Seu *Jardim da política* pode ser encarado como um palimpsesto porque nele tempos múltiplos se apresentam. Cabe ao historiador perceber as marcas desse tempo e, quem sabe, decifrá-lo.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, M. H. M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

ALMEIDA, C. A. A Igreja católica e o cinema: vozes de Petrópolis, a tela e o jornal A União entre 1907 e 1921. In: CAPELATO, M. H. et al. *História e cinema*. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 315-332.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACZKO, B. A imaginação social. In: Leach, E. et al. *Anthropos homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

BOAL, A. *Crônicas de nuestra América*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

BORGES, N. A doutrina de segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 13-42.

BOSI, A. O tempo e os tempos. In: ABENSOUR, M. et al. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a taxa cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. *Diário Oficial da*

União, Brasília, 5 abr. 1932. Disponível em: <<http://migre.me/vcqNK>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

BRASIL. Decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura. *Diário Oficial da União*, Brasília, 14 set. 1979. Disponível em: <<http://migre.me/vcqSp>>. Acesso em: 5 maio 2014.

BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Complementos da doutrina*. Rio de Janeiro, 1981.

BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Doutrina básica*. Rio de Janeiro 1979.

BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1975.

BRASIL. Escola Superior de Guerra. *Manual básico*. Rio de Janeiro, 1986.

BRASIL. Escola Superior de Guerra. Relatório do Grupo do Tema 25. *Campo psicossocial – A família*, 1975.

BRASIL. Parecer n. 3/69, de 4 de fevereiro de 1969, do Conselho Federal de Educação. *Torna obrigatório o ensino da disciplina Educação Moral e Cívica*, 1969.

CAPDEVILA, L. Résistance civile et jeux de genre. *Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, t. 108, n. 2, 2001.

CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Fapesp, 2002.

CARVALHO, J. M. de. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARVALHO, J. M. de. O Brasil de Noel a Gabriel. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004. v. 2.

CASTELO BRANCO, E. de A.; SILVA, R. S. Recinfernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de Jomard Muniz de Brito.

In: CASTELO BRANCO, E. de A. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1990.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Tradução de Mary del Priori. Brasília: UnB, 1994.

CHARTIER, R. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

DE BAETS, A. The abuse of history: demarcations, definitions and historical perspectives. In: HOEN, H.; KEMPERINK, M. (Ed.). *Vision in text and image: the cultural turn in the study of arts*. Leuven: Peeters, 2008. p. 159-173.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

DUARTE, A. R. F. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005.

DUBY, G. O historiador hoje. In: DUBY, G. et. al. *História e nova história*. 2. ed. Lisboa: Teorema, 1989.

ECO, U. *Construir o inimigo: e outros escritos ocasionais*. Lisboa: Gradiva, 2011. 316 p.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução de Michael Schröter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

EXPRESSÃO *de civismo* – o serviço militar. Rio de Janeiro: MEC, 1967.

FARGE, A. *O sabor do arquivo*. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, C. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FICO, C. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N.

O Brasil republicano: o tempo da ditadura. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003.

FICO, C. Prezada censura: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, jul./dez. 2002.

FIGUEIRA, S. A. (Org.). *Uma nova família? O moderno e o arcaico na família de classe média brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.*

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder, saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.*

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1977.*

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.*

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro? Rio de Janeiro: Codecri, 1979. 190 p.*

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. de (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.*

HERMETO, M. A dramaturgia buarqueana e a censura dos anos 1970: dois movimentos de uma trajetória que se fez entre estratégias e táticas. In: ABREU, L. A. de; MOTTA, R. P. de Sá (Org.). *Autoritarismo e cultura política. Porto Alegre: FGV/Edipucrs, 2013, p. 65-90.*

INTER MIRIFICA. *Decreto sobre os meios de comunicação social. São Paulo: Vozes, 1965.*

KOCH, A. M. *Ocidente cristão em Golbery do Couto e Silva. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em Mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 1999.*

KUSHNIR, B. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição. São Paulo: Boitempo, 2004.*

LEME, C. G. *Ditadura em imagem e som. São Paulo: Unesp, 2013.*

LIMA, F. G. *Os cinemas católicos: moral e decência na cidade de Fortaleza (1913-1930). 2012. 198 f. Dissertação (Mestrado em História)*

– Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

LOPES, M. A. *Moral e civismo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MENESES, U. B. de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: VAINFAS, R.; CARDOSO, C. F. (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MEUNIER, J.-P.; PERAYA, D. *Introdução às teorias da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2008.

MOTTA, R. P. de S. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

MOTTA, R. P. de S. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002.

NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NERY, E. S. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. 274 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. Disponível em: <<http://migre.me/vagtm>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

NERY, E. S. Nos jardins da política da imprensa cantada de Tom Zé. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013. Natal. *Anais...* Natal: Anpuh, 2013. Disponível em: <<http://migre.me/vag1b>>. Acesso em: 7 jun. 2014.

OLIVEIRA, E. R. de. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976.

ORIOCCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PADRÓS, E. S. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, C. et al. (Org.).

Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

PINTO, L. E. S. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil – 1964 / 1988*. 2001. Tese (Doutorado) – Université Toulouse - Le Mirail, 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/cT1DeK>>. Acesso em: 13 out. 2014.

REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. de S. (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

REIS, D. A. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (Org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

RENNÓ, C. In: ZÉ, T. *Grande liquidação*. São Paulo: Sony Music, 1996. (Encarte).

REZENDE, M. J. de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: Eduel, 2001.

RUNIA, E. *Moved by past: discontinuity and historical mutation*. New York: Columbia University Press, 2014.

RÜSEN, J. *Reconstrução do passado*. Brasília: UnB, 2010.

SCHAMA, S. *Landscape and memory*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife, 1991. (mimeo).

SILVA, D. da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. 2. ed. rev. Barueri: Manole, 2010.

SILVA, J. P. da. O filme no mar do tempo: ensaio de interpretação de Barravento 50 anos depois. In: MEDEIROS, A. da S.; RIOS, K. S.; LUCAS, M. R. de L. *Imaginário de cultura*. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural/Instituto Frei Tito de Alencar, 2011. p. 324-334.

SILVA, J. P. da. O palhaço degolado: esgrimas de Jomard Muniz de Brito em torno da noção de povo brasileiro. In: CASTELO BRANCO,

E. de A.; MONTEIRO, J. H. (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da História*. São Paulo: Intermeios; Teresina: EDUFPI, 2012.

SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac: Terceiro Nome, 1998.

SIRINELLI, J. F. Os intelectuais. In: RÉMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

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

DISCOGRAFIA

ZÉ, T. *Grande liquidação*. São Paulo: Sony Music, 1996.

ZÉ, T. Intérprete: Tom Zé. Complexo de épico. In: *Todos os olhos*. Rio de Janeiro: Remasterizado no Magic Master, 2000. (LP original lançado pela Continental em 1973).

ZÉ, T. *No jardim da política*. São Paulo: Palavra Cantada Produções Musicais, 1998. (Encarte).

ZÉ, T. *Tropicalista, lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

OS AUTORES

ANA RITA FONTELES DUARTE

Ana Rita Fonteles Duarte é historiadora e professora efetiva do Departamento de História da UFC. Fez doutorado em História na Universidade Federal de Santa Catarina. É autora de *Jogos da Memória – o Movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979)*, Edição Inesp/UFC, e de *Carmen da Silva, o feminismo na imprensa brasileira*, Edições Nudoc.

JAILSON PEREIRA DA SILVA

Professor da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em História, lidera o Grupo de Pesquisa “História e Documentos: reflexões sobre fontes Históricas”. Pesquisa, primordialmente, as relações entre os historiadores e suas fontes e história da propaganda e da publicidade, décadas de 1960 a 1980. Publicou, pela EDUFPE, *Um Brasil em pilulas de 1 minuto: História e cotidiano em publicidades das décadas de 1960-80*.

MEIZE REGINA DE LUCENA LUCAS

Meize Regina de Lucena Lucas é historiadora e trabalha no Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Fez Doutorado em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autora dos livros *Imagens do moderno – o olhar de Jacques Tati e Caravana Farkas – itinerários do documentário brasileiro*, ambos publicados pela Annablume, e de *Por uma escrita da história do cinema*, lançado pela Imprensa Universitária da UFC.

Visite nosso site:
www.imprensa.ufc.br



Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará – UFC
Av. da Universidade, 2932 – fundos – Benfica
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
CEP: 60020-181 – Fortaleza – Ceará
imprensa.ufc@pradm.ufc.br

A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.



ISBN 978-85-7485-287-4

