UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A HISTÓRIA DIRIGIDA: CENSURA E FILMES HISTÓRICOS NO CINEMA
BRASILEIRO NO PÓS AI-5

Dário Sousa Nascimento Neto

São Cristóvão
Sergipe - Brasil
2021

DÁRIO SOUSA NASCIMENTO NETO

**A HISTÓRIA DIRIGIDA: CENSURA E FILMES HISTÓRICOS NO
CINEMA BRASILEIRO NO PÓS AI-5**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em História, na Área de Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof. Dra. Célia Costa Cardoso

**SÃO CRISTÓVÃO
SERGIPE - BRASIL**

2021

DÁRIO SOUSA NASCIMENTO NETO

**A HISTÓRIA DIRIGIDA: CENSURA E FILMES HISTÓRICOS NO
CINEMA BRASILEIRO NO PÓS AI-5**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em História, na Área de Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof. Dra. Célia Costa Cardoso

Aprovado em __/__/____.

Prof. Dra. Célia Costa Cardoso (UFS)
Orientadora e Presidente da Banca

Prof. Dr. Augusto da Silva (UFS)
Examinador Interno

Prof. Dr. Hamilcar da Silveira Dantas Júnior (UFS)
Examinador Externo

“E esse futuro não é o do cosmos, mas o do meu século, do meu país, da minha existência. De modo algum me devo propor preparar o mundo que me sucederá. Pertencço irredutivelmente à minha época.”

Franz Fanon, Pele Negra Máscaras Brancas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de destacar minha felicidade em alcançar essa conquista. Durante minha graduação em Direito, a pesquisa acadêmica não se apresentou como um interesse. Ao final da graduação, a partir das pesquisas desenvolvidas para o Trabalho de Conclusão de Curso e a boa resposta colhida dos professores que compunham a Banca, pude perceber que a vida acadêmica também poderia ser um caminho. O desejo de cursar o Mestrado surgiu, assim, em 2016, mas em razão das obrigações profissionais somente pude engatar este sonho em 2018, quando fui selecionado para o Programa de Pós-Graduação na UFS.

Neste meio tempo, a vontade cada vez maior de ser um professor me levou a cursar História pela Universidade Federal de Sergipe. Dentre as primeiras matérias cursadas, me encontrei com o tema da pesquisa em Temas de Brasil Contemporâneo, ministrada por minha futura orientadora, a professora Célia Costa Cardoso.

Nasci em 1992, ano marcado pelo processo de impeachment do primeiro presidente eleito diretamente pelo povo, após 21 anos de ditadura militar. O sonho da democracia, tão desejado por tantos naqueles anos de chumbo, começava para mim como um mau presságio. Durante minha formação escolar, ouvia queixas de professores e de colegas acerca da nossa apatia política. Nossas referências eram as Diretas Já nos anos 1980, em que por acaso tenho orgulho de dizer que minha orientadora fez parte, e, os Cara-Pintadas por ocasião do episódio envolvendo a deposição de Collor. Não tinha ainda no horizonte as turbulências políticas, sociais e econômicas que seriam detonadas a partir das manifestações de Junho de 2013, das quais fiz parte.

Desde sempre a temática da ditadura militar me chamava atenção, mais pela crueldade das torturas e mortes, do que pela visão geral dos efeitos tenebrosos do autoritarismo que tomou o país e que afetou não só aqueles que se mostraram contrários ao regime militar, mas condicionou indistintamente as mentes e os comportamentos através do medo e da desinformação. Com o passar do tempo, a arte produzida durante aquele período surgia para mim como um portal, que facilitava o acesso daquelas experiências do passado que me pareciam tão distantes, apesar da proximidade entre o ano do meu nascimento, 1992, e o fim da ditadura, 1985. Primeiro foi a música de Raul Seixas, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Jorge Ben, Nara Leão, Secos e Molhados, Novos Baianos e tantos outros.

Em seguida, com o cinema, o grito subversivo de Joaquim Pedro de Andrade, que como um pescador que captura o seu peixe através da isca, me prendeu na sua inconfidência apresentando um oceano de resistência, desvio e amor ao país. Outros pescadores o seguiram,

Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho, Luís Sérgio Person, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Hector Babenco, Rogério Sganzerla, Glauber Rocha, Jorge Bodanzky, Arnaldo Jabor, Domingos de Oliveira, Andréa Tonacci e Júlio Bressane. De modo que, meu primeiro agradecimento é para todos os artistas, que mesmo num cenário de terror, alertaram o seu público e procuraram ser uma voz dissonante e de denúncia.

Agradeço a minha família, Valdirene, minha mãe, Bárbara e Maria Luísa, minhas duas irmãs, pelo apoio incondicional ao meu projeto e por terem sido compreensivas durante este processo. O que busco para mim é pensando em vocês.

Como não poderia deixar de ser, gostaria de agradecer a Célia Costa Cardoso, minha orientadora, em primeiro lugar, por ter sido minha professora em Temas de Brasil Contemporâneo e ter suprido minha sede pelo assunto da forma mais ampla possível através do seu comprometimento e paixão pelo tema da ditadura militar. Em segundo lugar, já como seu orientando no Mestrado, por todas as sugestões, orientações, conversas, adiantamentos e carinho mútuo que foi desenvolvido nesse tempo. Muitas das vezes em que pensei em desistir, tive em Célia um porto seguro e calmo.

Aos professores Augusto da Silva e Hamilcar Silveira Dantas Junior que compuseram minha Banca de Qualificação pelas valiosas críticas, recomendações e sugestões de melhora para a pesquisa. Além da admiração construída durante minha formação acadêmica, nas aulas de Introdução à História e Teorias da História I, ministradas pelo professor Augusto e Cinema História, ministrada por Hamilcar, em que participei como ouvinte assíduo. Estendo os agradecimentos aos professores Edna Maria Matos Antonio, Carlos de Oliveira Malaquias e Frank Marcon pelas contribuições dadas à minha pesquisa através das matérias cursadas no Mestrado. Além dos professores Natália Abreu Damasceno, pelas consultorias nas mesas de bar e Francisco Alves dos Santos, que apesar das divergências políticas sempre se mostrou muito generoso e interessado no meu trabalho.

Gostaria de agradecer especialmente ao meu querido amigo Diogo Velasco, que me incentivou a tentar o processo de seleção e participou junto comigo das inquietações, angústias, ansiedades, incertezas, alegrias e realizações durante este projeto. Menciono outros amigos também fundamentais nesse processo: Karoline, Nathaly, Maiana, Marcel, Vanessa e Sélím.

RESUMO

O recurso ao filme histórico surgiu como uma possibilidade de maior liberdade criativa junto a Censura para os cineastas brasileiros a partir da edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. Se antes, a realização de filmes históricos se dava de forma espontânea no cinema nacional, com o AI-5 os governos militares alçaram a temática histórica a um lugar de privilégio da produção cinematográfica criando novos meios de obtenção de recursos na realização dos filmes. Tal fenômeno de dirigismo cultural do Cinema pelos governos militares é analisado, tendo em vista as disputas de versões do que viria a ser a História do Brasil entre estes dois polos. Com a História no Cinema brasileiro sendo instrumentalizada pela propaganda política governamental, a presente pesquisa utiliza 5 filmes lançados durante a década de 1970, quais sejam: *A Guerra dos Pelados* (1971, Sylvio Back); *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos); *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade); *Xica da Silva* (1976, Carlos Diegues) e *Anchieta, José do Brasil* (1978, Paulo César Saraceni). Através da conjugação das fontes fílmicas com as fontes documentais produzidas pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) a pesquisa buscou analisar as dissonâncias e concordâncias entre as representações fílmicas e o desejo de exaltação dos valores nacionais expresso pelos militares através da História na atuação da Censura. Assim, a metodologia de análise fílmica empregada é a do historiador Pierre Sorlin que elenca três etapas que deverão ser tomadas como base para a análise do conjunto de filmes, quais sejam, os Pontos de Fixação, a Estrutura dos Filmes e os Sistemas Relacionais. Os Pontos de Fixação escolhidos foram as representações da Igreja Católica, tendo em vista o seu papel hegemônico dentro da História do Brasil, além das representações dos corpos negros e indígenas, essenciais na compreensão dos processos pelos quais nosso país atravessou durante sua História, mas bastante marginalizados pela historiografia tradicional do período. A respeito da análise documental, os pressupostos delineados por Pierre Sorlin para a análise fílmica servem à pesquisa como norte, mas os documentos extrapolam tais representações, o que possibilitou a pesquisa ampliar o seu escopo acerca da verificação do *modus operandi* da Censura, bem como os mecanismos de desvios acionados pelos diretores para burlar as restrições da liberdade de expressão em tempos de ditadura militar.

Palavras-chaves: História. Ditadura. Cinema. Censura.

ABSTRACT

The historical film has emerged as a possibility of greater creative freedom, by the Brazilian moviemakers, when we talk about the edition of the Institutional Act n.5 (AI-5), at December 13th in 1968. If before, the historical movies took place as a spontaneous form in the national cinema, with AI-5 the military governments took the historical theme to a privileged place in the movies production, creating new means of resources for film making. Such phenomenon of cultural guidance by the military government is analyzed regarding the different versions of what would become the Brazilian History between these two poles. With the History in Brazilian Movies being used by the political propaganda, the present research takes as objects 5 films from the 1970s: *A Guerra dos Pelados* (1971, Sylvio Back); *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos); *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade); *Xica da Silva* (1976, Carlos Diegues) e *Anchieta, José do Brasil* (1978, Paulo César Saraceni). By the sum of the film sources with the documents produced by the Public Entertainment and censorship department (DCDP), the research aimed to analyze the agreements and divergences among the film representations and the exaltation of the national pride desired by the militaries in the censorship. Thus, the methodology employed is from the historian Pierre Sorlin, who lists three steps that bases the analysis of a film group; the fixation points, the structure of the films and the relation systems. The fixation points chosen were the catholic church representations, regarding its hegemonic role in Brazilian History, and the black and native (indigenous) bodies representations, essential in the comprehension of the process by which the country passed through during its history, but very marginalized by the traditional historiography of the period. About the document analysis, the assumptions created by Pierre Sorlin for the film analysis serves to the research as a guide, but the documents extrapolated such representations, what made possible the research to amplify the goal about the verification of the *modus operandi* of the censorship, as well as the detours mechanisms activated by the moviemakers to deceive the expression freedom restrictions in military dictatorship times.

Keywords: History. Dictatorship. Movies. Censorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I - A HORA DOS INTELLECTUAIS: DITADURA, RESISTÊNCIA CULTURAL E CENSURA	21
1.1 - Cultura engajada e lutas sociais	21
1.2 - Censura: pilar básico da repressão	42
II - UNIÃO GOVERNO-POVO NO CINEMA: OS USOS (E VERSÕES) DA HISTÓRIA DO BRASIL NA DÉCADA DE 1970	53
2.1 - As celebrações do Sesquicentenário e seu simbolismo ufanista	53
2.2 - A Grande Vedete dos anos 1970: Filme histórico e a educação doutrinária	63
2.3 História-Nação	73
III - A HISTÓRIA NAS TELAS: RELAÇÕES ENTRE O CINEMA HISTÓRICO BRASILEIRO NOS ANOS 1970, O DIRIGISMO CULTURAL DO ESTADO E A CENSURA COMO ÁRBITRO.	83
3.1. A hora e a vez dos filmes históricos: Metodologia aplicada	83
3.1.2 Personagens e esquema narrativo	85
3.1.3 Pontos de Fixação: Zonas de Consenso e Zonas de Silêncios nas representações religiosas e raciais no Cinema Histórico Brasileiro	88
3.1.4 A Estrutura dos filmes	149
3.1.5 Sistemas Relacionais: Hierarquias, valores, redes de intercâmbio e influências ...	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	162

INTRODUÇÃO

A edição do Ato Institucional de nº 5, em 13 de dezembro de 1968, demarcou um período de cisão e revelação do regime militar. No primeiro momento, a ditadura militar se estabelecia como um regime de provável transição rápida, em que pese os arroubos totalitários já tivessem sido demonstrados desde o início do golpe civil-militar de 1964, como nas cassações de parlamentares, a censura estabelecida e a perseguição de adversários políticos.

Com o surgimento do AI-5, houve uma clara ruptura com qualquer ideia de transição democrática futura: direitos políticos foram suspensos, dando possibilidade do Presidente da República colocar o Congresso Nacional em recesso, somente retornando suas atividades quando convocados pelo Chefe do Executivo; ocorreu a suspensão da garantia de *habeas corpus* em casos de crimes políticos contra a segurança nacional, contra a ordem econômica e social e contra a economia popular; entre outras medidas.

O reflexo da edição do AI-5 reverberou em diversas frentes. No plano cultural, a juventude brasileira, em fins da década de 1960, travava um embate quanto aos costumes, influenciados pelo rock, pela cultura hippie e pela revolução sexual. Tudo isso dentro de um regime militar que tinha como característica a grande preocupação com comportamentos moralizantes, de respeito à família, indicando uma conduta paternalista que seria vista em outros setores, como na Censura.

Além disso, 1968 também é ano de novas experimentações, principalmente se levado em conta o movimento do antropofagismo cultural, resgatando as ideias da Semana de Arte Moderna de 1922, em que houve uma necessidade de confluir elementos estrangeiros e nacionais, o urbano e o rural, o arcaico e o moderno. Isso resultou no movimento do Tropicalismo (RIDENTI, 2002, p. 382), com o álbum “*Tropicália Panis et Circensis*” (1968) e a adaptação literária para os cinemas de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que alia temas do folclore com a identidade étnica e cultural do brasileiro numa explosão de cores e referências à cultura pop, bem como a questões políticas, o que criou um universo que condensava os tempos de ebulição da época.¹

¹ Não por acaso, ambos, o movimento do Tropicalismo quanto o diretor Joaquim Pedro de Andrade seriam atingidos por essa alteração de rumo que o AI-5 ensejou. Do primeiro, a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil com o posterior exílio em Londres, denota as mudanças conduzidas pelo novo ato institucional, já Joaquim Pedro de Andrade também fora detido no início de 1969 (BENTES, 1996, p. 54), experiência que iria retratar com sensibilidade em seu trabalho posterior, *Os Inconfidentes* (1972).

No campo do cinema, é justamente a partir da edição do AI-5, que a produção cinematográfica, já bastante aguerrida às temáticas sociais do Cinema Novo, passa a ter que utilizar outros mecanismos de expressão. Com a edição do AI-5, o cinema também se modifica. Segundo Fernão Ramos (1987, p. 373), “Personagens erram sem destino, aos berros, tateando o ar. Tanto no Cinema Novo como no que viria a ser posteriormente o Cinema Marginal, a visão da história e do país é a própria imagem do horror.”

Houve, assim, o abandono de uma abordagem direta de crítica ao regime militar, como se deu em *O Desafio* (1964), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, pelo uso de metáforas e alegorias para se dialogar com o público². Surgiu, como consequência, uma movimentação temática que aprofundou o recurso narrativo das obras fílmicas de adaptações literárias e reconstrução de personagens históricos, alinhando a produção cinematográfica nacional com os anseios do regime-militar por uma cultura ufanista que ressaltasse as riquezas do país (XAVIER, 2001, p. 90). Tal ponto de inflexão nas temáticas do cinema nacional no pós AI-5 guarda especial atenção ao objeto da presente pesquisa, tendo em vista o interesse pela análise da Censura a estas obras que se valeram do recuo para sinalizar o que ocorria no Brasil durante os anos de chumbo através do recurso histórico, mas também acerca das representações da História do Brasil construídas através desse cinema realizado por diretores vinculados a oposição do regime militar.

Este quadro demonstra as possibilidades de reflexão para o trabalho do historiador através da análise da produção fílmica de um determinado período, sobretudo, quando se observa as restrições à liberdade de expressão impostas pela Censura. Embora possua mais de um século de existência, e que sua presença possa ser relacionada a diversos setores, não só restritos ao setor cultural ou de entretenimento, o cinema durante boa parte do século XX não possuía o status de recurso científico, concedido pela História ao documento escrito.

A historiografia do século XX, sobretudo a desenvolvida na França, deixou como legado à História o questionamento e a consequente ampliação do conceito de fonte, antes restrito ao documento escrito. Segundo DOSSE (1994, p.22), a movimentação conduzida pelos historiadores franceses em cindir com o modelo cientificista, herança da Escola Rankeana e de grande influência na produção historiográfica do século XIX, ocorreu após a 1ª Guerra Mundial.

² Tal recorte não busca englobar toda a produção cinematográfica do período, sendo patente outras formas de manifestação culturais mais populares como a pornochanchada, os filmes dos Trapalhões e as comédias caipiras de Mazzaropi. A alteração a que se refere busca enquadrar a produção cinematográfica de artistas vinculados a ideais de esquerda e de insatisfação com o regime.

Confrontados com a falência da expectativa de progresso e evolução encarrilhados pelas novas tecnologias trazidas pela Ciência e a acumulação de bens advinda de um capitalismo já estruturado, os historiadores passaram a questionar o modelo historiográfico que serviu de maneira efetiva para o projeto de Estado-Nação. A partir dessa crise, que não se abate somente sobre a História, mas perpassou todos os campos, a compreensão da Europa como centro vai sendo redimensionada (Ibidem, p. 23-24). Neste cenário, o surgimento das novas ciências sociais, como a Psicologia, a Antropologia, a Linguística e, sobretudo, a Sociologia, desestabilizaram a hegemonia da História no campo acadêmico ao ampliar abordagens metodológicas e a compreensão de fontes de pesquisa.

O período do pós-guerra, para as Ciências Sociais, demarcou uma crise na hegemonia da História que, para manter sua posição de legitimidade perante as demais, passou a utilizar métodos e fontes dos demais campos científicos. A Revista dos *Annales*, criada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre, tinha como objetivo, em sua gênese, encerrar as barreiras entre as disciplinas. Realizando, assim, uma ciência social unificada encabeçada pela História (Ibidem, p. 49). Para tanto, a História partiu de um processo de afastamento da prática de uma “História relato”, em que o fazer do historiador tinha como norte o documento escrito, para se aproximar de uma “História total”, em que toda a matéria que ronda o humano passa a ser objeto da História. Uma História que é norteada através de um problema e não pela mera reprodução dos fatos tais quais se supõe ocorreram.

A partir dos anos 1960 e 1970, com a aproximação da História com o Estruturalismo, a Etnografia e a Antropologia, a atenção, até então dada aos aspectos econômicos, foi suplantada por elementos culturais (Ibidem, p. 167). Surgem, assim, um novo conjunto de ferramentas que diversificaram os métodos, fontes e objetos da História: como o cinema, a música, a indústria de consumo, a televisão, a mulher, o negro, a comunidade *queer*, etc.

Principal expoente da utilização do cinema como fonte para a História, o historiador Marc Ferro (1992, p. 79-80) defende em seu artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?* que o historiador precisa escolher seu conjunto de fontes e métodos de acordo com a missão da sua época. O autor compara o fazer do historiador ao de um soldado que troca suas armas e táticas de acordo com o combate. Ferro (1992, p. 13) defende que o poder do Cinema extrapola o mero entretenimento, sendo também um agente da História, ao passo que ao representar dado material através dos filmes, o Cinema doutrina e glorifica. No referido artigo, Ferro (1992, p. 87) compreende o filme como um produto, uma “imagem-objeto”. Tal compreensão é relevante pois torna objetiva a própria subjetividade intrínseca ao Cinema. Tomar o filme como uma

“imagem-objeto” pressupõe que o filme, como um produto cultural, não só representa uma determinada narrativa, mas também reflete o seu período de produção. Nas palavras do autor, o filme “testemunha” o passado. Por suas próprias particularidades, como fonte audiovisual, o filme, seja ele produzido pelo Estado ou não, traz ao historiador informações que escapam às intenções dos próprios realizadores do filme, ou que não são notadas pelo Estado em determinados períodos autoritários, como foi a experiência da ditadura militar no Brasil (MORETTIN, 2003, p. 14).

De tal modo, a análise do filme compreende não só os aspectos inerentes ao material audiovisual, mas também como essa “imagem-objeto” se articula dentro do contexto político, cultural, social e histórico de seu lançamento. Contudo, Ferro (1992, p. 117) traz uma ressalva a esta compreensão do filme como “testemunha”, que não nos é válida, ao indicar que falta aos filmes históricos esse poder de revelação, reflexão e testemunho do presente de sua produção. Entretanto, quando se observa os filmes históricos produzidos no Brasil durante a ditadura militar, é possível observar uma rearticulação dos cineastas de esquerda que, através da metáfora, relacionaram o Cinema com a realidade coetânea do país. Alcides Freire Ramos (2002, p. 26) amplia o conceito de “contra-análise da sociedade” proposto por Marc Ferro ao demonstrar a relevância dos filmes em contextos repressivos como se deu no Brasil durante o regime militar, em que a contestação direta se torna mais restritiva. O “testemunho” que os diretores do cinema brasileiro produziram durante os anos 1970 teve tanto poder de se relacionar com o presente, que mesmo fatos do passado se tornaram sensíveis ao escrutínio da Censura. O caso de *A Guerra dos Pelados* (1971), dirigido por Sylvio Back, é exemplar. Ao retratar o episódio do Contestado, o filme teve sua exibição para a televisão proibida sob a justificativa de que sua temática poderia insuflar os ânimos populares a favor da reforma agrária.

Instrumentalizados como fontes para a História, os filmes, segundo Caparrós Lera (2010, p. 3), podem ser divididos em duas vertentes: os de não ficção e os de ficção. Do primeiro grupo temos os documentários e cine-jornais. Do segundo grupo, os filmes de ficção são interpretados pelo autor, a partir de uma interpretação histórica. Para ele todos os filmes de ficção são históricos e podem ser agrupados em três grupos: filmes de reconstrução histórica, filmes de ficção histórica e filmes de reconstituição histórica. Os filmes de reconstrução histórica seriam aqueles que involuntariamente se inscrevem na História, seja por seu conteúdo social, artístico, político que reverbera e constitui um marco para o período em que se inscreve. Tais filmes testemunham hábitos, mentalidades e modos de viver do período em que foram

lançados. Desse quadro, poderíamos destacar filmes como *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), dirigido por Stanley Kubrick, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e mais recentemente, *Bacurau* (2019), de Kléber Mendonça Filho. Os filmes de ficção histórica seriam aqueles que se constituem no passado, mas seu apego aos fatos históricos não é levado a cabo, servindo mais como um cenário temporal para a narrativa, como ... *E o Vento Levou* (1940), dirigido por Victor Fleming. Por fim, teríamos os filmes de reconstituição histórica em que a interpretação da História, com mais ou menor rigor aos fatos históricos, constitui o foco central do filme. Tais filmes teriam o poder de, ao tratar do passado, representar como a contemporaneidade interpreta essa História. Fariam parte, portanto, de um processo ativo de construção de um saber histórico, ainda que pela crítica do período retratado (CAPARRÓS LERA, 2010, p. 16). Os filmes analisados nesta pesquisa se aproximam dessa vertente de filmes de reconstituição histórica, em que o presente atravessa as representações do passado, visando pluralizar a compreensão do público sobre a História.

Ainda que o “filme histórico” sempre deva ser apreendido como “representação” (NAPOLITANO, 2007, p. 67), é inegável suas possibilidades como ferramenta para se compreender o processo de formação de uma “comunidade de cultura histórica” (SMITH, 1997, p. 101), ao auxiliar o cidadão comum na construção do rol de referências acerca da História. A predominância de recursos extra-literários, como filmes, novelas e séries para a formação de uma “comunidade de cultura histórica” é amplamente reconhecida, sobretudo, quando se observa em nossa sociedade a aderência dos meios audiovisuais em comparação com os instrumentos formais de disseminação do conhecimento histórico, na escola, através dos livros didáticos, e na academia, com as produções de artigos, livros, revistas, simpósios, congressos, etc.

Em consequência disso, no que diz respeito a produção de filmes históricos, pode-se afirmar que foram travados embates discursivos quanto às representações da História brasileira. Sinalizando as disputas simbólicas entre os militares, que buscavam cristalizar, no imaginário do brasileiro, uma visão da História alavancada pelos grandes heróis e os diretores de cinema que se opunham ao regime militar, em que temas como as revoltas populares, o indígena, o escravo, ou seja, elementos de marginalidade, se contrapõem a uma historiografia heroicizante. Mesmo nos casos em que personagens históricos mais tradicionais, como Anchieta e Tiradentes, foram representados por esses cineastas de esquerda, as abordagens adotadas divergiam frontalmente de uma linguagem cinematográfica clássica e naturalista que pretendia

educar e representar os fatos tal como se supõe terem ocorridos, pluralizando o debate sobre tais figuras.

Neste sentido, a mudança de abordagens e temáticas que o cinema brasileiro foi obrigado a aderir com a edição do AI-5 e a impossibilidade de um discurso de contestação mais incisivo fazem parte de uma série de medidas de recuo que a produção cultural e artística passou a adotar com o recrudescimento do regime. Neste sentido, se torna válido questionar os níveis de efetividade de tais medidas como mecanismo de desvio da Censura, mas também de enfrentamento ao regime ditatorial.

Neste aspecto, é emblemático o que se deu com *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, no qual a elaboração do roteiro teve como resgate os Autos da Devassa, além de trabalhos literários dos próprios poetas inconfidentes (Alvarenga Peixoto, Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga) e o livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1977). Tal método de construção criou obstáculos à atividade censora, pois era nítida a convergência entre a realidade retratada da Inconfidência Mineira e a do Brasil em 1972, na qual intelectuais, clérigos e militares, inconformados com o regime vigente, confabulavam maneiras de atacar o “*status quo*”. Porém, de acordo com cada caso, fatores extra fílmicos poderiam justificar uma maior permissividade ou proibição em relação a liberação de um filme no circuito comercial. No caso do filme sobre Tiradentes, a coincidência do seu lançamento no ano das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, na qual o inconfidente ocupava um lugar de destaque na festividade fez com que os censores contemporizassem o teor subversivo da obra. Já com *Anchieta, José do Brasil* (1978), de Paulo César Saraceni, o processo de beatificação do jesuíta e o financiamento da Embrafilme para a produção de filme histórico, em que Saraceni foi o único contemplado, sinalizam a baixa resistência enfrentada pelo filme junto à Censura. Situações como estas demonstram quão complexa, e, talvez, contraditória, fossem as relações entre os cineastas e os censores.

Tal cenário de contradições entre a produção cultural e o dirigismo cultural do Estado através da promoção de filmes históricos, justifica a análise das obras que tomaram o mecanismo do recuo e que se utilizaram da metáfora e da alegoria como forma de contestação, mas também de convergência com os anseios do regime militar. Isso se torna ponto fulcral para examinar as complexas dinâmicas apresentadas entre cineastas e Estado pela liberdade de expressão nos anos de chumbo no pós 1968.

Tomando licença a conceituação dada por Malerba (2006, p. 17) de que “a fonte geradora da historiografia é a necessária retificação das versões do passado histórico operada a

cada geração”, o interesse pela Censura, justamente no processo de cisão que repercute na edição do AI-5, se justifica nesse intento para lançar luz sob determinados períodos da História sob um viés específico que, por suas particularidades, tem o condão de esclarecer a Censura como mecanismo de sustentação do regime militar.

Analisar as restrições impostas pelos censores a certas obras fílmicas do gênero histórico que surgiram no decorrer da década de 1970 auxilia na compreensão sobre qual “comunidade de cultura histórica” (SMITH, 1997, p. 101) era visada pelos governos militares nesse dirigismo cultural do Estado no cinema nacional. Ou seja, quais símbolos, tradições e valores eram disseminados e cultuados através da História numa intenção de unir a coletividade em uma identidade nacional comum. Além disso, surge a necessidade de analisar quais “Brasis” foram representados nas telas de cinema e o ruído que se apresenta entre a expectativa dos governos militares e as versões da História do Brasil produzidas pelos cineastas.

Para tal empreitada, além dos próprios filmes, a pesquisa toma, como base, as fontes documentais disponibilizadas pelo Arquivo Nacional, nas quais estão contemplados pareceres, relatórios, certificados de censura, recursos, correspondências de civis ao Departamento de Censura de Diversões Públicas, entre outros. Com a intenção de trazer, de perto, mais pontos de vista que auxiliassem a materializar a experiência do período, buscou-se também matérias veiculadas pela imprensa escrita da época.

Em relação a análise fílmica, a pesquisa optou pela metodologia do historiador francês Pierre Sorlin (1985), em seu livro *Sociologia del Cine*. Sua análise fílmica tem como foco a aplicação em grupos de filmes, que fazem parte de uma mesma geração cinematográfica e que, de certa forma, dialogavam entre si, seja através de uma linguagem comum, uma temática específica ou uma visão de mundo que norteia essa produção fílmica alvo da análise (SORLIN, 1985, p. 129). A escolha dos filmes analisados se detém na produção de filmes históricos que recusaram endossar a História oficial. A pesquisa tem como objetos de análise, os filmes: *A Guerra dos Pelados* (1971), de Sylvio Back; *Como era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade; *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues e *Anchieta, José do Brasil* (1978), de Paulo César Saraceni. Obviamente, este conjunto não engloba todos os filmes históricos produzidos no cinema brasileiro no período seguinte à edição do AI-5. Contudo, contempla um período cronológico abrangente, que possibilita a verificação de como a Censura se modificou durante os governos militares. Como se observa, a seleção dos filmes privilegiou os cineastas relacionados ao movimento do Cinema Novo. Dentro desse enquadramento, a única voz dissonante é a do

diretor Sylvio Back³ que lança seu primeiro longa-metragem, *Lance Maior*, em 1968, num período de reformulação do movimento cinemanovista, mas que, com a exceção de seu filme de estreia, dedicou sua filmografia a produção de filmes históricos, seja de ficção como em *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia, Gretchen* (1976), seja com documentários como *Revolução de 30* (1980) e *República Guarani* (1981).

O recorte temático abre a possibilidade de, ao verificar essas “imagens-objeto” produzidas durante os anos 1970, analisar quais representações foram construídas pelo cinema nacional acerca da História do Brasil durante um período de aguda repressão política. Investigar como os diretores se posicionavam dentro de uma lógica repressiva que os impelia a buscar a temática histórica visando, talvez, uma maior liberdade artística. Observar, de que maneira, tais representações históricas construídas no Cinema nacional se aliavam ao relato oficial da História ou os contradiziam. Além das formas de comunicação entre o passado representado através do Cinema e o presente vivenciado durante os governos militares.

Realizada a seleção dos filmes analisados, Pierre Sorlin indica como uma das estratégias iniciais do historiador ao tratar com o material fílmico a sua decupagem. Esse procedimento consiste na “quebra” do filme, na compartimentação do todo através dos “planos”. Para Sorlin, “plano” é compreendido como uma sequência de pontos de vista tomados em continuidade, a partir do momento em que, a câmera inaugura a cena para o espectador e a interrompe para uma próxima sequência (SORLIN, 1985, p. 130). Somente através da decupagem é possível romper com uma análise que pressupõe ao filme uma lógica de causa e efeito. É através dela que o historiador irá fixar-se acerca da construção fílmica em toda a sua complexidade. Afinal, um filme é repleto de elementos que não se dispõem ao acaso, mas fazem parte do rol de escolhas do diretor. Se tomarmos como parâmetro os elementos visuais, a seleção dos atores, o figurino, a iluminação, o ambiente cênico, as movimentações de câmera, são dispositivos que informam e traduzem não só as escolhas cênicas e artísticas, mas também as posições políticas e ideológicas do filme. Já os recursos sonoros, desde o conteúdo da fala, a trilha sonora, a narração, os silêncios, também fazem parte do arcabouço fílmico pelo qual o historiador deverá se ater em sua análise.

³ Apesar de formalmente não ser enquadrado como um diretor cinemanovista, válido ressaltar a menção que Glauber Rocha faz em seu livro *Revolução do Cinema Novo* (1981), na qual se refere à Sylvio Back como o “Cacique do Sul” e que seu cinema feito no Paraná “representa a consciência do Cinema Novo” (1981, p. 461). Além disto, o próprio Glauber Rocha em seu manifesto *Estética da Fome* (1965) realiza a defesa de que havendo um cinema de contestação às condições de miserabilidade e de marginalização do povo existe o germe do Cinema Novo independente de diferenças regionais, nacionais ou geracionais, o que certamente foi desenvolvido por Back em sua filmografia.

Como se observa, a análise fílmica pressupõe a verificação e comparação de uma série de elementos. Contudo, Pierre Sorlin (1985, p. 131) alerta para a impossibilidade humana de captar completamente todos os recursos cinematográficos que dispõe um filme, sejam sonoros ou visuais. De modo que, uma análise fílmica que se pretende total é utópica. Para o autor, ainda que a decupagem tenha como objetivo esquadriñar o filme, esse trabalho sempre se trata de um exercício aproximativo (SORLIN, 1985, p. 133). Portanto, se faz necessário ao historiador que pretende analisar um conjunto de filmes lançar previamente sobre eles uma ou mais perguntas que irão nortear e filtrar o radar de sua observação. Nesse caso, a “pergunta” lançada perante os filmes para Pierre Sorlin é chamada de “Ponto de Fixação”. Em relação ao conjunto de filmes históricos analisados, destacamos como “Pontos de Fixação” dois elementos fundadores da História do Brasil, quais sejam, as representações da Igreja Católica e a presença do corpo indígena e negro. Tal recorte é justificado quando se observa a importância da religiosidade na formação política, social e cultural do Brasil, podendo o mesmo ser dito acerca da contribuição indígena e negra. Verificar as representações que foram construídas pelo cinema histórico brasileiro durante a década de 1970 acerca da Igreja Católica é também tomar como perspectiva uma instituição historicamente hegemônica nas decisões de poder. Em contraponto, observar as representações construídas referentes a figura do corpo não-branco na História do Brasil nos possibilita realizar um exercício inverso ao analisar as representações de grupos sociais tidos como marginais pela História Oficial.

Após a seleção dos filmes e a intersecção dos pontos de fixação no conjunto das fontes fílmicas, a metodologia de Pierre Sorlin indica que o historiador deve se atentar para a estrutura dos filmes. Se os “pontos de fixação” tem como foco o conteúdo dos filmes, analisar a estrutura fílmica possibilita ao historiador trabalhar com as questões de forma. Ou seja, ao observar quais tipos de convenções fílmicas o filme adere ou diverge, em termos de gênero (Drama, comédia, terror, documentário, etc), de composição fílmica (Como o tempo da narrativa na vida dos personagens, o uso de recursos visuais e sonoros para atingir determinado efeito, etc) e, também, como se dá a reação do público àquele formato/estrutura fílmica determinado, de acordo com o repertório cinematográfico da época, são informações importantes para o historiador.

Por fim, Pierre Sorlin informa como última etapa para a realização da análise fílmica a observação dos “Sistemas Relacionais” que o filme autoriza. Quais hierarquias sociais são tratadas no filme tanto no plano individual como de grupo, que tipo de conclusões esses sistemas relacionais permitem ao pesquisador supor em relação universo que o filme retrata

para seus personagens e, como de acordo com a abordagem trazida pelo filme esse sistema relacional dialoga com o público que assiste a fita. Tal procedimento conjugado com as duas etapas anteriores permite ao historiador compreender o papel das representações fílmicas fixadas dentro do organismo social trazido pela narrativa do filme.

Em relação às fontes escritas, a pesquisa teve como base de fontes documentais, inicialmente, o portal Memória Cine Br coordenado por Leonor Souza Pinto, doutora em Cinema pela *Université de Toulouse*. O site, que estava no ar desde de 2005⁴, fornecia acesso público aos documentos produzidos pela Censura e também material da imprensa. Entretanto, durante o decorrer da pesquisa, em 2019⁵, o site, que contava em seus arquivos com documentos referentes a mais de 400 filmes, saiu do ar em razão da ausência de patrocínio para a sua manutenção. Diante da limitação de acesso ao conteúdo do portal nos comunicamos com o Arquivo Nacional pleiteando o envio da documentação produzida pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas em relação aos filmes analisados. O Arquivo Nacional nos enviou um acervo de mais de 400 páginas, englobando pareceres, matérias jornalísticas, correspondências civis, certificados de liberação e documentos de circulação interna do DCDP.

Assim, a pesquisa tem como enfoque examinar os pontos de atenção da Censura, sobretudo, após a edição do AI-5, com o conjunto de filmes históricos analisados e suas representações da História. Nesse sentido, é acertada a prescrição de Fernão Ramos (1987, p. 401) de que “é nessa realidade de contornos ainda obscuros para os criadores da época, com transformações nas formas de produção da arte e nos comportamentos cotidianos, que veremos o cinema acertar contas com seu passado”. Deste jogo de disputas discursivas, que se estabelece entre cineastas e o Estado, se amplificaram as complexas relações empreendidas entre os dois segmentos no intuito de, ao se submeterem a um anseio do regime quanto a temáticas de exaltação da cultura e história brasileiras, se desviar do foco da Censura e poder dialogar com o público.

Sendo assim, a presente dissertação se subdivide em três capítulos. No primeiro, denominado “A Hora dos Intelectuais: Ditadura, Resistência Cultural e Censura”, a intenção é traçar um panorama historiográfico das alterações políticas, sociais e, sobretudo, culturais que ocorreram a partir do golpe de 1964. Ao mesmo passo, no capítulo aprofundamos a natureza repressora, conservadora, moralista e paternalista da Censura, sua estrutura e funcionamento.

⁴ Folha de São Paulo. “Arquivos da censura militar ganham site”, 05.dez.2005. Ver em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0512200508.htm>>. Acesso em 18/09/2020.

⁵ Folha de São Paulo. “Site sobre censura ao cinema brasileiro sai do ar por falta de recursos”. 27.jul.2019. Ver em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/07/site-sobre-censura-no-cinema-brasileiro-sai-do-ar-por-falta-de-recursos.shtml>>. Acesso em 18/09/2020.

De modo a deixar claro ao leitor o ponto de virada que representou a edição do AI-5 não só em termos políticos, mas em sua repercussão para a cultura, principalmente no campo do cinema com a impossibilidade de uma contestação mais direta e incisiva aos governos militares.

No segundo capítulo, denominado “União Governo-Povo no Cinema: Os usos (e versões) da História do Brasil na década de 70”, a pesquisa se debruça acerca dos efeitos da edição do AI-5 para o Cinema, com enfoque para dois fenômenos que simbolizaram a “virada histórica” pela qual os cineastas foram coagidos a aderir diante do recrudescimento da Censura. O primeiro deles, se observa na instrumentalização das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil no ano de 1972 e como o evento se tornou um elemento da propaganda governamental. Analisar como os governos militares se valeram da História como legitimadora do regime ao exaltar uma unidade nacional que visava diluir os conflitos sociais existentes tanto no passado, quanto no presente. E, em segundo, o processo de direcionamento da Cultura para a produção de filmes históricos pelos governos militares, através de declarações como a do Ministro da Educação Jarbas Passarinho à revista *Filme Cultura*, a criação de financiamentos e recursos especiais para filmes históricos, ou, a calorosa recepção dada pelo Presidente Médici, por ocasião do lançamento de *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, que se mostrou, ainda que involuntariamente, a melhor versão da História para os militares, tornando-se um paradigma para os filmes históricos produzidos durante a década de 1970. Neste ponto, o capítulo discute as lutas simbólicas acerca do que constituiria a História do Brasil para os governos militares em contraponto às representações históricas construídas através do cinema brasileiro durante a década de 1970. Para tanto, a pesquisa se atém aos usos de símbolos, rituais e valores de exaltação nacionalista durante o período, buscando compreender qual “comunidade de cultura histórica” (SMITH, 1997, p. 101) era visada pelos militares.

No terceiro e último capítulo denominado “A História nas Telas: Relações entre o cinema histórico brasileiro nos anos 70, o dirigismo cultural do Estado e a Censura como árbitro”, passamos a tratar das fontes fílmicas e documentais analisando, caso a caso, como se dava na prática essa dinâmica entre cineastas e a Censura quantos aos filmes históricos. Para tanto, observamos a incidência de certas recorrências no trabalho dos censores, como na limitação de determinados temas, caso da reforma agrária e da luta de classes e, curiosamente, uma hierarquização dos corpos mostrados pelo cinema em termos de nudez, numa lógica que naturalizou corpos pretos e indígenas, enquanto que condenava a nudez de personagens brancos.

I - A HORA DOS INTELLECTUAIS: DITADURA, RESISTÊNCIA CULTURAL E CENSURA

1.1 - Cultura engajada e lutas sociais

Quase dois meses após a instauração do golpe civil-militar que apeou do poder João Goulart, presidente democraticamente eleito, o *Correio da Manhã* publicava, na edição de 23 de maio de 1964, a crônica *A Hora dos Intelectuais*⁶, de autoria de Carlos Heitor Cony. Nela, o jornalista, um opositor ao governo Jango, instava o grupo dos intelectuais a se posicionarem naquela que parecia ser a única frente possível de resistência e contestação ao novo regime que se instalara.

A chamada “Operação Limpeza” foi marcada pelas prisões, perseguições, cassações e demissões em massa coordenadas contra os “inimigos” da Revolução. Neste período, logo em seguida ao golpe de 1964, os impulsos anticomunistas que deram vazão ao golpe se materializaram em forma de repressão. Inicialmente, os militares que tomaram o poder se articularam visando os envolvidos diretos no governo deposto, e, em seguida, de maneira insidiosa, partiram contra qualquer um que fosse suspeito de simpatia ou conivência com o comunismo. Cony iniciava sua crônica assim: “Acredito que é chegada a hora de os intelectuais tomarem posição em face do regime opressor que se instalou no país. Digo isso como um alerta e um estímulo aos que têm sobre os ombros a responsabilidade de serem a consciência da sociedade.” (CONY, 2018, p. 95). Desse período, o episódio envolvendo Gregório Bezerra, sexagenário, antigo integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que foi amarrado pelo pescoço e arrastado pelas ruas de Recife, foi emblemático da roda de perseguições acionadas logo em seguida ao golpe militar (FICO, 2007, p. 170). Contudo, não só indivíduos foram perseguidos, mas também organizações que possuíam contato com as lutas populares, como sindicatos, as Ligas Camponesas⁷ e a UNE, que teve sua sede incendiada já no dia 1º de abril de 1964 (GORENDER, 1987, p. 70).

⁶ A Hora dos Intelectuais, *Correio da Manhã*, 23 de maio de 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1964_A21819.pdf>. Acesso em: 31.jan.2021.

⁷ Na ocasião o Centro Popular de Cultura que já havia realizado o longa *5x Favela*, partia para sua segunda empreitada cinematográfica sob a direção de Eduardo Coutinho, com o filme *Cabra Marcado para Morrer*. Esse filme buscava restituir a vida e a luta de João Pedro Teixeira, líder camponês, assassinado na Paraíba em 1962. No elenco do filme, fazendo o papel de si própria, estava Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro. Com o golpe, as filmagens foram interrompidas, dando seguimento a uma roda de fugas que afastou Elizabeth do convívio dos seus amigos e familiares, se refugiando por quase 20 anos no interior do sertão nordestino. Já nos anos 1980, o diretor Eduardo Coutinho retoma o projeto ao buscar os personagens que participavam do filme inicial.

O mesmo Heitor Cony, uma semana após o golpe civil-militar, em 7 de abril de 1964, publicava no mesmo jornal a crônica *O Sangue e a Palhaçada*⁸, no qual repudiava o cenário de expurgos que havia se instaurado desde a madrugada de 31 de março quando deram início às movimentações do golpe. Crítico do governo deposto, o jornalista se colocava como um dos primeiros expoentes da grande imprensa a se posicionar contrário aos desmandos conduzidos pelo novo regime:

Não preciso da generosidade, da complacência ou da omissão de quem quer que seja. Não pedirei licença na praça da República ou na rua da Relação⁹ para pensar. Nem muito menos me orientarei pelos pronunciamentos dos líderes civis ou incivis do movimento vitorioso. Acredito que posso me dar ao luxo de pensar com a própria cabeça. (CONY, 2018, p. 25)

Como se percebe, ainda que, a historiografia que se deteve sobre o período da ditadura militar, tenha consolidado uma visão de que o regime, em seu início, teve um caráter mais ameno em relação ao endurecimento que marcou a edição do AI-5, fato é que o terror psicológico e suas medidas práticas já vinham sendo implantadas desde o golpe.

Em 9 de abril de 1964, o primeiro dos Atos Institucionais editados pelo regime trazia em suas considerações à Nação as razões pelas quais as Forças Armadas se sentiam investidas de poder para ignorar a Constituição e derrubar um presidente democraticamente eleito. A Junta Militar composta por Arthur da Costa e Silva (Exército), Francisco de Assis Correia de Melo (Aeronáutica) e Augusto Hamann Rademaker Grunewald (Marinha), destacava o caráter revolucionário do golpe militar, segundo suas considerações: “A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação¹⁰”. Tal construção retórica guardava respaldo na Doutrina de Segurança Nacional incorporada à Escola Superior de Guerra (ESG), no pós Segunda Guerra Mundial, sob um forte teor anticomunista¹¹. Segundo Joseph Comblin (1978, p. 28), para os adeptos da Doutrina de Segurança Nacional, a Nação se unifica em torno de um

⁸ *O Sangue e a Palhaçada*, Correio da Manhã, 7 de abril de 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1964_21781.pdf>. Acesso em 31.jan.2021.

⁹ O Ministério da Guerra ficava na Praça da República e o DOPS na Rua da Relação.

¹⁰ Para ter acesso ao Ato Institucional nº 1 buscar: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm>. Acesso em 15.jan.2021.

¹¹ Carlos Fico (2014, p. 24), em *O Golpe de 64: momentos decisivos*, defende que apesar da Doutrina de Segurança Nacional ter sido inserida na Escola Superior de Guerra nos anos 1940, o anticomunismo das Forças Armadas o antecede pelo menos uma década, tendo na “Intentona Comunista” (1935), durante o Governo Vargas, uma evidência.

desejo comum. Ela é a simplificação do homem e seus conflitos sociais, “a Nação será, portanto, o poder para impor aos outros seus projetos”.

É sob o domínio da Doutrina de Segurança Nacional no pós 1964, que os militares conduzem uma mudança no comportamento institucional das Forças Armadas visto até então. Passando de meros interventores que logo após a calmaria restituíam o poder à sociedade civil, os militares assumiram o papel de agentes políticos de fato, ao afastarem os civis do ambiente político (BORGES, 2003, p. 16). Nilson Borges (2003, p. 18), em *Doutrina da Segurança Nacional e os governos militares*, informa que na formação dos militares havia uma ênfase maior na política do que em seus aspectos profissionais, o que criou na categoria uma compreensão de que eles possuíam uma identificação maior com os interesses nacionais e que lhes atribuiria um papel de moderação em crises institucionais. Isso de fato ocorreu algumas vezes durante o século XX. Tal fenômeno seria um “padrão moderador das Forças Armadas”.

Ao regime fundado sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional se atribui uma *vocação revolucionária* destinada a modificar o *status quo*. A nova autoridade se considera autodotada, tendo em vista sua condição *revolucionária*, dona de um poder suficiente para eliminar os fatores adversos que perturbem a ordem, e para adotar medidas visando a assegurar e consolidar o movimento *revolucionário* e impor seus objetivos. (Ibidem, p. 27)

O auto reconhecimento de poder e seu caráter revolucionário são marcantes nos motivos expostos pela Junta Militar por ocasião da edição do Ato Institucional nº 1. Nele restava inscrito que “a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma”, além de que os Chefes da revolução, com o inequívoco apoio da Nação, “representam o Povo e em seu nome exercem o Poder Constituinte, de que o Povo é o único titular”. É claro que houve o apoio de uma parcela considerável da sociedade civil, bem representado nas Marchas da Família com Deus Pela Liberdade, que se antecederam ao golpe e o sucederam em grandiosas manifestações civis pelo país. Do mesmo modo, se deu com o apoio de boa parte da imprensa, bem representada nos clássicos editoriais do *Correio da Manhã*, *Basta*¹² (31 de março de 1964) e *Fora*¹³ (1º de abril de 1964). O último prego do caixão do período democrático, iniciado em 1946, era pregado pelo AI-1, ao demarcar em suas justificações o desprestígio do Legislativo perante o novo Poder Constituinte auto instituído: “Fica assim, bem claro que a revolução não procura legitimar-se através do Congresso. Este é que recebe deste Ato Institucional, resultante

¹² Para ter acesso ao editorial “*Basta*” do jornal *Correio da Manhã* buscar em: <https://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/basta_cm.pdf>. Acesso em 15.jan.2021.

¹³ Para ter acesso ao editorial “*Fora*” do jornal *Correio da Manhã* buscar em: <https://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/fora_cm.pdf>. Acesso em 15.jan.2021.

do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções, a sua legitimação”, numa lógica nitidamente canhestra e pouco afeita a disfarçar os impulsos autoritários da nova ordem estabelecida.

Dentre as medidas impostas pelo Ato Institucional nº 1, houve a suspensão de eleições diretas para Presidente e Vice-Presidente da República, devendo sua eleição se dar através do voto indireto por meio do Congresso Nacional (art. 2º); além do aumento/inchaço significativo das atribuições do Poder Executivo em detrimento do Poder Legislativo (arts. 3º, 4º, 5º, 6º), como a possibilidade de decretar estado de sítio sem a autorização do Congresso Nacional; bem como a suspensão de garantias constitucionais de vitaliciedade e estabilidade (art. 7º) e a instauração de Inquérito Policial Militar para a investigação de crimes contra o Estado (art. 8º), que compunham o arcabouço legal para a chamada Operação Limpeza.

Em 11 de junho de 1964, os números dos atingidos pelo regime militar demonstravam a sede persecutória que varreu o país. Segundo o projeto *Brasil Nunca Mais* (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 61):

(...) o balanço inicial foi de 378 atingidos: 3 ex-presidentes (JK, Jango e Jânio); seis governadores de Estado; dois senadores; 63 deputados federais e mais de 3 centenas de deputados estaduais e vereadores. Foram reformados compulsoriamente 77 oficiais do Exército, 14 da Marinha e 31 da Aeronáutica. Aproximadamente dez mil funcionários públicos foram demitidos e abriram-se cinco mil investigações, atingindo mais de 40 mil pessoas. Castelo Branco criou a Comissão Geral de Investigações (CGI) para coordenar as atividades dos inquéritos policiais militares, que começavam a ser instaurados em todo o país. Foi implantado, em junho, o Serviço Nacional de Informações (SNI), cujo poder misterioso cresceria sem interrupção nos anos seguintes.

Portanto, se observa que o apelo de Carlos Heitor Cony, quase dois meses após a instauração da ditadura no Brasil, para que os intelectuais se movimentassem contra a escalada de terror dos militares não era de modo algum precipitado. A referida crônica, *A Hora dos Intelectuais*, se encerrava de maneira drástica demonstrando a tônica do período. De acordo com o jornalista: “Os intelectuais brasileiros precisam, urgente e inadiavelmente, mostrar um pouco mais de coragem e de vergonha. Se os intelectuais não se dispuserem a lutar agora - talvez muito em breve não tenham mais o que defender” (CONY, 2018, p. 95).

Conforme vislumbrado pelo AI-1, os autoproclamados revolucionários confundiam seus interesses com os da Nação. Mais que isso, os “revolucionários” se sentiam os legítimos representantes do Povo (“representam o Povo e em seu nome exercem o Poder Constituinte, de que o Povo é o único titular”), ainda que tenham desarticulado e enfraquecido as instituições democráticas desde o Congresso Nacional aos sindicatos de operários, as Ligas Camponesas, a

UNE, etc. De tal forma, aqueles que se encontravam num campo ideológico e político oposto aos dos militares não só não representavam os desejos da Nação, como também eram adversários do Povo. Se constrói assim a figura do “inimigo interno”, elemento fundamental na Doutrina de Segurança Nacional para a manutenção de um cenário de crise permanente que legitima o uso constante de medidas autoritárias e repressivas.

De acordo com Borges (2003, p. 28), “A guerra interna ou a eliminação do inimigo interno passa a ser uma estratégia imposta pelos imperativos da segurança nacional.”. Tal cenário de tensão permanente justifica o aparelhamento do Estado de aparatos repressivos que visam conter a ameaça interna. Assim, são instrumentalizados a força do Estado através da polícia política, da tortura, da censura, dos órgãos de informações e da propaganda, constituindo uma verdadeira guerra psicológica¹⁴ contra um inimigo interno, o comunismo.

Nesse rol de “inimigos”, a cultura brasileira durante os anos 1960 e 1970 esteve impregnada de valores políticos que visavam atingir o grande público, através dela, desalienar o povo para a conscientização das mazelas enfrentadas no país, desempenhando um processo antagônico ao desejo de Nação representado pelos militares. Qualquer uma das áreas da cultura de grande massa que sejam visualizadas durante o período apontam para um comportamento de resistência revolucionária, seja no teatro, no cinema ou na música. Segundo Ridenti (2005, p. 87), “Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências”. Como exemplo dessa cultura de resistência, o espetáculo *Opinião*, produzido pelo Grupo Opinião e dirigido por Augusto Boal, que estreou em dezembro de 1964, dialogava com o debate de incertezas que o regime militar impôs ao país. O *Opinião* congregava intelectuais de esquerda, dissidentes do antigo CPC (Centro Popular de Cultura), e da UNE. No elenco em sua formação inicial estavam Zé Keti, João do Vale e Nara Leão. O trio condensava a diversidade étnica, cultural, regional e social do povo brasileiro. A composição homônima *Opinião* cantada por Nara “Podem me prender, podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião.”, que dava abertura ao espetáculo, já demonstrava o papel de resistência encampado pela cultura de massa e alvo do apelo de Carlos Heitor Cony na crônica *A Hora dos Intelectuais*. .

Contudo, é necessário pontuar que esse sentido revolucionário tomado pela cultura não se iniciou com o golpe, mas o antecede. No plano interno, o processo democrático, iniciado em

¹⁴ Carlos Fico (2007) no artigo *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*, se posiciona de forma contrária a uma interpretação desses órgãos acionados pelos regimes militares, como se fossem parte de uma estrutura única que tinha os mesmos objetivos, os chamados “porões da ditadura”. O autor traça através da análise compartimentada de cada um desses pilares, demonstrando as divergências internas de cada órgão e as complementaridades e adversidades entre órgãos em seus objetivos e métodos de atuação.

1946, lançou o país num aprofundamento de seu processo de industrialização, sobretudo, no governo de Vargas e de Juscelino Kubitschek, incentivando as migrações do interior do país para os grandes centros urbanos. Tal quadro acentuou as críticas ao modelo oligárquico, passando a buscar um sentido modernizador na intelectualidade, através da produção de obras e projetos que procuraram destrinchar as causas do problema nacional. A criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) no governo JK é um exemplo desse esforço da intelectualidade junto ao governo em destrinchar profundamente o “problema brasileiro”. O órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura contava em seus quadros com intelectuais de nome como Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré e Hélio Jaguaribe. Esse processo de rearticulação e busca dos problemas nacionais também se espalhou no plano da cultura. Ademais, o cenário externo com seus processos revolucionários bem destacados nas independências das colônias africanas¹⁵ e asiáticas e, nas Américas, com a Revolução Cubana, davam um horizonte de expectativas em boa parte da intelectualidade brasileira de que haveria em pouco tempo alterações na conjuntura política, social e econômica do país. (RIDENTI, 2005, p. 85)

Assim, a cultura engajada, ainda na década de 1950 e início dos anos 1960, já se articulava de forma política alçando determinados segmentos da sociedade à condição de legítimos representantes da nacionalidade e do problema nacional. No contexto urbano, as representações criadas pelo cinema e pelo teatro dão um novo enfoque à condição das populações periféricas. Em 1955, a estreia do filme *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos causou forte comoção tanto política quanto artística. No espectro político, a celeuma envolvendo a interdição do filme pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes¹⁶, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, após o filme ter inicialmente sua estreia liberada com classificação etária para 10 anos. A proibição do filme impulsionou uma forte campanha de jornalistas e intelectuais em sua defesa. Em suas colocações Cortes dizia que “as várias histórias que compõem o referido filme apresentam tipos de delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta em certo ponto é até enaltecida” (SIMÕES, 1999, p. 46). O filme, na verdade, influenciado pelas inovações trazidas pelo neorealismo italiano, acompanhava um grupo de

¹⁵ O livro de Franz Fanon *Os Condenados da Terra*, em que retratava os conflitos resultantes da Guerra Argélia, obteve uma grande absorção na intelectualidade de esquerda, sendo bastante assimilados seus ensinamentos no Cinema Novo, como nas produções de Glauber Rocha e seu manifesto *Estética da Fome* e em *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues.

¹⁶ Uma das colocações feitas por Cortes para interditar a exibição de *Rio, 40 graus* entrou para o anedotário da Censura no país, ao indicar que o filme fazia propaganda negativa do Rio de Janeiro, tendo em vista que a cidade raramente alcançava a temperatura de 40°C. (SIMÕES, 1999, p. 47)

cinco vendedores de amendoins, num domingo na cidade do Rio de Janeiro. Transitando por vários pontos turísticos da cidade, os garotos negros se deparavam com situações de preconceito e marginalização.

Tal construção fílmica se relacionava aos debates realizados no campo cinematográfico no início da década acerca da identidade nacional do Cinema brasileiro¹⁷, que deveria se ater a nossos temas e problemáticas, afastando-se de uma mera emulação dos padrões hollywoodianos representados pela Companhia Vera Cruz, ou as chanchadas populares da Atlântida tidas como alienantes. Nelson Pereira dos Santos, que antes da sua estreia na direção de *Rio, 40 graus*, havia trabalhado como assistente de produção em *O Saci* (1951), dirigido por Rodolfo Nanni, e *Agulha no Palheiro* (1952), dirigido por Alex Vianny, se aproximou de um grupo de cineastas que circundavam o PCB e defenderam uma política e legislação cinematográfica nacionalista (RAMOS, 2018, p. 18). Cacá Diegues, um adolescente à época, contou em sua autobiografia o impacto que a exibição do filme lhe causou: “*Rio, 40 graus* me dava a sensação de que o cinema brasileiro podia estar na vanguarda do cinema mundial e, ao mesmo tempo, ajudar a mudar o país miserável e injusto em que vivíamos.” (DIEGUES, 2014, p. 64). Já Glauber Rocha (2003, p. 105), em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, se refere a *Rio, 40 graus* como o “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado”, mais que isso, segundo Rocha (Ibid, p. 106), Nelson Pereira dos Santos com seu *Rio, 40 graus*, o despertou violentamente do ceticismo e lhe trouxe o desejo de ser diretor de cinema. É justamente por tais méritos relacionados a uma representação do povo dentro da sua própria realidade, com o predomínio de externas, a utilização de não atores, o desprendimento a uma linguagem cinematográfica clássica, privilegiada bastante pelas companhias de Cinema que atuavam até então, que *Rio, 40 graus* e seu diretor Nelson Pereira dos Santos foram reverenciados pela geração cinemanovista surgida no início dos anos 1960, como um paradigma para o cinema brasileiro.

Com a transição política decorrente da sucessão presidencial, o coronel Cortes deixa o comando do Departamento Federal de Segurança Pública e o filme tem sua reestrela em março de 1956. O burburinho causado pela interdição ajudou a promover o filme, que mesmo não tendo sido um grande sucesso de bilheteria, possibilitou a Nelson Pereira dos Santos dirigir seu projeto seguinte, *Rio, Zona Norte* (1957). Nele, acompanhamos a trajetória de Espírito (Grande Otelo), sambista, morador do morro, que é constantemente tapeado pelos brancos do asfalto

¹⁷ Em 1952, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos defendia no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, na tese apresentada “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”, a necessidade do cinema produzido no Brasil se voltar para a realidade nacional. (RAMOS, 2018, p. 17)

que gravaram suas canções e não lhes davam o devido crédito, quando não lhe pagam o valor devido pelas composições. Assim, se observa, que em seus primeiros filmes, Nelson Pereira dos Santos trouxe a população carente a uma condição de protagonista, respeitando seus dilemas e dialogando com a identidade nacional.

Na dramaturgia, o Teatro de Arena surgiu em 1953 em São Paulo. Em seus trabalhos iniciais, os espetáculos produzidos privilegiavam textos de autores clássicos como Tennessee Williams e Stafford Dickens, mas a partir de 1958, influenciado pelo teatro político de Bertold Brecht, o grupo parte para a conscientização das massas. O espetáculo *Eles não usam black-tie*¹⁸, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri, foi um marco do Teatro de Arena ao representar um drama com enfoque nos operários e na luta sindical. Na história, um líder sindical se vê em conflito com seu filho, também operário, que não se afilia às crenças políticas do pai.

Glauber Rocha, o nome síntese do Cinema Novo, em entrevista a *Revista Civilização Brasileira*¹⁹, em 1965, destacou a influência do cinema de Nelson Pereira dos Santos, nos anos 1950, de Alex Viany, com *Agulha no Palheiro* (1952), e o Teatro de Arena, como antecessores do movimento. Há, portanto, uma convergência política e cultural em fins dos anos 1950, que possibilitou o surgimento do Cinema Novo. No plano político, as discussões acerca do problema nacional estão atreladas à política desenvolvimentista, sobretudo de Juscelino Kubitschek, com a abertura ao capital externo, a construção de Brasília, abertura de rodovias e o intenso processo de migração rural para as cidades, incrementando significativamente o crescimento populacional das grandes metrópoles. No plano cultural, o Rio de Janeiro, ponto de encontro desses cineastas, é movimentado pelo surgimento da bossa nova, da arquitetura modernista e do neoconcretismo (RAMOS, 2018, p. 30). Se as posições nacionalistas foram tema recorrente nos debates culturais do período, o Cinema Novo “passa de uma forma mais amena de entender a questão do atraso econômico para uma forma mais radical, que cobra ações urgentes na esfera política” (XAVIER, 2001, p. 28). Pelo seu ponto de inflexão em relação a produção cinematográfica que vigorava até o momento, ressalvada algumas exceções a este modelo, os cineastas cinemanovistas propunham um cinema que em seus métodos partia de uma agenda ambígua. Ao mesmo tempo que visavam a conscientização do povo, sua linguagem

¹⁸ A peça foi posteriormente adaptada em 1981, com direção de Leon Hirszman, contando no elenco com Gianfrancesco Guarnieri, Fernanda Montenegro, Carlos Alberto Riccelli e Milton Gonçalves. O filme por sua proximidade temporal serviu como reflexo das greves sindicais realizadas no ABCD paulista no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, tendo entre as figuras de liderança do movimento Luís Inácio Lula da Silva.

¹⁹ Revista Civilização Brasileira, Cinema novo: Origens, ambições e perspectivas: Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, ed. 1, 1965, pp. 185-196.

cinematográfica de ruptura afastava as camadas populares, sendo um produto refinado para círculos específicos da sociedade, ou seja, pregavam para os já convertidos.

Neste aspecto, é interessante pontuar que, apesar da convergência de crítica à realidade nacional e a necessidade da Cultura servir a um propósito revolucionário, os variados grupos artísticos de esquerda não eram unânimes em suas visões de mundo e nas maneiras pelas quais se buscava a conscientização do povo. Enquanto isso, o Cinema Novo despontava como um produto diferenciado, que dialogava com as inovações trazidas pelo cinema internacional com o neorealismo italiano e a Nouvelle Vague o que dificultavam sua absorção pelo grande público. O CPC propunha uma cultura de base com enfoque em espetáculos de rua, nas portas das fábricas e percorrendo o interior do país, através do projeto *UNE Volante*. Os filmes produzidos pelo grupo durante o período de 1962 a 1964 apontam para isso, os já citados *Cinco Vezes Favela* (1962), o interrompido projeto de *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1981) e também *Maioria Absoluta* (1964), direção de Leon Hirszman. Sobre este último, o documentário trata da questão do analfabetismo no país. Inicialmente, transitando pelas praias cariocas e pelas casas da classe média buscando a opinião das pessoas sobre o “problema nacional”, Hirszman colhe depoimentos que transitam da plena alienação, ao preconceito (“É um povo muito indolente”) e a pura eugenia (“Seriam necessários importar 20 mil alemães, ingleses, americanos...”). Em seguida, o documentário apresenta os migrantes nordestinos escanteados na cidade e parte para os rincões do país. Ao final, em uma tomada aérea da capital Brasília, a narração em off de Ferreira Gullar crava: “Dos 40 milhões de brasileiros analfabetos, 25 milhões maiores de 18 anos estão proibidos de votar. No entanto, eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida e seus filhos. E o país, o que lhes dá?”.

As divergências estéticas e de ações políticas entre o grupo do Cinema Novo e do CPC criaram certas rugas. Pelo menos dois filmes produzidos pelo Cinema Novo receberam avaliação negativa do CPC quais foram: *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni e o *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. Sem o teor político de exaltação popular que carregava os ideais da esquerda e marcou em sua maioria os filmes produzidos pelo Cinema Novo, *Porto* e o *Padre* foram acusados de serem produtos alienados e puro luxo das elites intelectuais do país. O debate seria reavivado no fim da década de 1970 com a polêmica em torno das *patrulhas ideológicas*, termo cunhado por Cacá Diegues para se referir às críticas recebidas por parte de certa intelectualidade de esquerda em relação a seu filme *Xica da Silva*.

Aos poucos, a distância entre o CPC e o Cinema Novo foi se alargando, a mútua solidariedade já não era mais automática. No cinema Bruni Copacabana, na rua Barata Ribeiro, na estreia do minimalista e delicado *Porto das Caixas*, filme de Paulo César Saraceni, um grupo identificado como de cepecistas começou a vaiar, falar alto e criar tumulto durante sua projeção, perturbando a recepção do primeiro longa-metragem do realizador. Na semana em que *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, foi lançado em circuito comercial, cruzei, num bar do Arpoador, o então popular Mau Cheiro, na esquina da rua Rainha Elisabeth, com um grupo liderado por Vianinha que satirizava o filme com trejeitos e falsetes. Tomei-lhes satisfações e a discussão exacerbada só não chegou às vias de fato por intervenção de Thereza Aragão, mulher de Ferreira Gullar. (DIEGUES, 2014, p. 119)

Em que pese as arengas estéticas e políticas entre os dois grupos, é fato que os integrantes de ambos os grupos se frequentavam entre si. Leon Hirszman, o cineasta mais ligado à direção do CPC, era inegavelmente cinemanovista e recebeu forte apoio da classe cinematográfica quando seu *São Bernardo* (1972), adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos, ficou parado por diversos meses na Censura. Oduvaldo Viana Filho, apesar das críticas ao *Porto das Caixas*, participou do filme desabafo seguinte de Paulo César Saraceni, *O Desafio* (1965), bem como elementos culturais do período como o espetáculo *Opinião* eram revisitados pelo Cinema Novo. Apesar das divergências, havia a congregação entre polos opostos e diversificados da cultura, seja advinda do teatro, da música, do cinema, ou da literatura, o interesse maior era de se alinhar contra o inimigo comum, o atraso, a miséria, o autoritarismo, chagas persistentes do Brasil.

A gênese do Cinema Novo congrega um grande grupo de diretores que tomou para si a responsabilidade de revolucionar a linguagem cinematográfica realizada pelo cinema brasileiro até então, atrelado a um forte teor político de conscientização das massas. Contudo, a crítica não se detinha somente contra os governos e a sua ausência de políticas efetivas, mas também questionava as práticas culturais relacionadas ao povo que eram tematizadas e problematizadas como ferramenta de alienação: as crenças religiosas, desde o candomblé, como ocorre em *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, que acompanha um grupo de pescadores na praia de Itapuã em Salvador/BA, ao neopentecostalismo em *Viramundo* (1965), dirigido por Geraldo Sarno, que retrata a migração nordestina à São Paulo e seu processo de marginalização social; O futebol em *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, que traça tanto o paralelo da vida pessoal do craque, semi analfabeto, que à época não conseguia ser devidamente remunerado pelo trabalho em campo e o papel social do esporte como anestesia das massas; O carnaval e o samba em *Escola de Samba, Alegria de Viver*, dirigido por Cacá Diegues e *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade, dois dos cinco curta-metragens que compunham o longa *Cinco Vezes Favela* (1962), primeira inserção do Centro Popular de

Cultura (CPC) no cinema. Tal posição demonstra que num sentido inverso ao paternalismo dos militares no pós-1964 (Ou seja, com a intenção de despertar, não de anestésiar), os cineastas, em sua maioria advindos da classe média alta, com o cinema, buscavam passar uma mensagem pedagógica ao povo que demonstrava uma vocação paternalista, pelo menos em sua primeira fase. Tais fenômenos culturais populares, nesses primeiros filmes, tinham o caráter de promover “afetos que levariam o sujeito à alienação, impedindo uma visão global da estrutura social na qual se situaria em sua condição de explorado.” (RAMOS, 2018, p. 45).

Os primeiros filmes documentários identificados propriamente ao Cinema Novo, foram *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, e *Aruanda*, de Linduarte Noronha, ambos de 1960. Em *Arraial*, o enfoque é em um grupo de pescadores e seu cotidiano abalado com a chegada de uma fábrica, que ao poluir o meio ambiente, desestabiliza a estrutura econômica do espaço, enquanto que *Aruanda* retrata a questão quilombola, o trabalho na terra, o clima e o relevo da região no interior da Paraíba. Segundo Ismail Xavier (2001, p. 29), tais filmes e longas, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, promoveram uma “redescoberta do Brasil”, tendo em vista a ausência de imagens de determinadas áreas do país. *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, um grande sucesso de público e crítica, sendo premiado internacionalmente²⁰, por exemplo, retratava o cangaço, mas suas filmagens foram realizadas no interior de São Paulo.

A Trilogia do Sertão (RAMOS, 2018, p. 68), como ficou conhecida, tendo em vista a proximidade temporal (1963-1964), marcou um período de amadurecimento do Cinema Novo. Todos os filmes bastante premiados e com grande circulação entre a intelectualidade alçaram o sertanejo a uma condição de protagonismo, em que o enfoque era nas atribuições da vida do sertão nordestino. *Vidas Secas*, adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos²¹, acompanha a trajetória de Fabiano (Átila Iório), Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), seus dois filhos e a cadela Baleia. Retirantes, os personagens transitam por uma vegetação árida sob um sol inclemente, munidos de tudo o que lhes pertence, o que não é muita coisa, sentam no chão e repartem a farinha entre os filhos. Sinhá Vitória, com o semblante pesado diante da cena, agarra o papagaio de surpresa, Fabiano com a camisa rasgada automaticamente pega um graveto para acender uma fogueira. Sinhá Vitória justifica: “Também não servia para nada, nem sabia falar”.

²⁰ O filme faturou o primeiro prêmio no Festival de Cannes ao Brasil em 1953, na categoria de Melhor Filme de Aventura.

²¹ Nelson Pereira dos Santos revisitaria a obra de Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere* (1984), obra em que o escritor-protagonista narra seu período como preso político da ditadura do Estado Novo com Getúlio Vargas.

Tal raciocínio serve de antítese ao próprio comportamento dos personagens. O isolamento e a pobreza retiram a capacidade de articulação dos personagens que quase não se comunicam, ou, quando o fazem, não se escutam, como a cena em que Sinhá Vitória fala a Fabiano sobre seu desejo de ter uma cama. Enquanto a condução psicológica do livro, em que os seus capítulos são divididos sob o ponto de vista dos personagens e a visão de mundo e pontos de vista dos personagens é verbalizada através do pensamento, no filme são retratados através de um rigoroso silêncio, poucas vezes interrompido, que agudiza mais a sua realidade trágica. A crítica aos poderes locais é representada nas figuras do fazendeiro (Jofre Soares), que explora Fabiano e do Soldado Amarelo, trapaceiro que não aceita as regras de um jogo de cartas e as subverte causando a prisão de Fabiano.

Em *Os Fuzis*, acompanhamos o drama de uma localidade assolada pela seca, em que as autoridades locais destacaram um grupo de soldados para proteger o armazém de alimentos da cidade. Gaúcho (Átala Iório), caminhoneiro, que se aproveita da condição de miserabilidade do povo humilde, serve como agitador da revolução, quando se revolta com a condição de fome e passividade do povo oprimido. Numa sequência, um sertanejo se aproxima de Gaúcho e lhe oferece a própria filha para que seja comprada, este lhe pergunta o preço, 20 contos e Gaúcho recusa a proposta: Está caro! Os soldados representam o poder apartado da realidade do povo que o impede de “comer”. O messianismo, típico de tais condições de miséria social, é representado no boi que é cultuado pelos populares. Ao final, tanto o opressor, Gaúcho, quanto a população faminta, partem para ação. Gaúcho pega em armas contra os soldados quando se depara com um sertanejo, que traz o filho morto nos braços, o motivo da morte é inanição: *Seu filho morreu de fome e você não fez nada?*. A horda de miseráveis diante da fome mata o deus representado pelo boi e ultrapassam a alienação religiosa.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, segundo longa-metragem de Glauber Rocha, após *Barravento*, retrata a saga de Manuel (Geraldo del Rey) e Rosa (Ioná Magalhães). O casal de agricultores, do mesmo modo que ocorre com Fabiano, são explorados pelos poderes locais. Numa partilha de rês com o fazendeiro local, Manuel conta que quatro bois morreram por falta de água. O fazendeiro lhe diz então que não há partilha, os bois que morreram eram de Manuel, os vivos dele. Inconformado com a resolução, Manuel tenta argumentar. O fazendeiro então lhe chicoteia. Contudo, Manuel não é passivo a agressão e mata o fazendeiro. A situação faz com que o casal fuja pelo sertão, encontrando no caminho o misticismo de Sebastião (Lídio Silva) e o cangaço com Corisco (Othon Bastos). Paralelo a trajetória do casal, acompanhamos Antônio das Mortes (Maurício do Valle), matador profissional, que indiretamente persegue Manuel e

Rosa em seus caminhos tortuosos. Primeiro atacando o grupo de fiéis, em seguida, perseguindo Corisco. Ambos os espaços de confluência que Manuel e Rosa se encontram são tidos como alienantes, em que pese a crítica pareça mais acentuada no segmento messiânico. Para Fernão Ramos (2018, pp. 88-89):

A insegurança na representação do outro-popular existe, pois surge como algo que vem de fora. Não entende as formas de expressão do outro-povo como “de si”, “de dentro” de quem enuncia. Não lhe é próprio, inerente a quem já está lá e flui o mergulho na experiência do transe e da potência como seus. O transe dos beatos e o êxtase da violência do cangaço são vistos de olhos arregalados.

No campo histórico, a geração cinemanovista, nessa primeira fase, faria sua incursão com *Ganga Zumba* (1963), dirigido por Cacá Diegues. Primeiro filme do que se pode ser considerada sua trilogia negra é completada com *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984). No filme, um grupo de escravos resolve fugir de um engenho em que são cativos. A forma pela qual Cacá Diegues resolve as cenas de fuga é carregada de um forte lirismo, em que os personagens se dispersam do espaço sem qualquer planejamento. Eles fogem da tela como passarinhos fogem da gaiola, com destaque para o plano aéreo em que o corpo negro que corre contrasta com a imensidão da plantação de cana-de-açúcar. Em que pese o tratamento mais respeitoso à temática da escravidão, em comparação ao que Diegues realizou com *Xica da Silva*, certos estereótipos da mulher negra como elemento que traz o vício ao grupo é retratado na personagem de Léa Garcia.

De tal panorama da produção cinemanovista antes do golpe de 1964, se observa uma repetição no padrão do chamado ao povo para uma tomada de consciência e a realização da ação revolucionária. Ainda que houvesse a recorrência do trágico nessas representações, pela própria condição inerente de miserabilidade e marginalidade em que os personagens estão inseridos, o clima é de esperança, como ocorre no encerramento de *Ganga Zumba*, em que o líder quilombola impede a captura dos escravizados fugidos ou no abatimento do boi santo em *Os Fuzis*.

Com o golpe de 1964, a atuação dos militares em perseguir os adversários na “Operação Limpeza” se deteve, sobretudo, àqueles que de alguma forma se relacionavam ao Estado, como políticos, sindicalistas, universitários e funcionários públicos. A ausência de políticas culturais no plano federal, no período democrático, deu aos artistas uma espécie de singularidade de seu papel como “consciência da sociedade”, visto que bem ou mal passaram a ser o “único espaço de atuação da esquerda derrotada” (NAPOLITANO, 2011, p. 43). A atuação de uma cultura de base nas fábricas, interiores e praças públicas, como era empreendida pelo CPC, seriam

interrompidas com a UNE posta na ilegalidade. O hermetismo e o requinte estilístico do Cinema Novo resguardaram, inicialmente (mas não completamente²²), a liberdade artística dos diretores.

Em seu período subsequente, cindido pelo golpe civil-militar de 1964, o Cinema Novo vai estar às voltas com a expiação de culpa da intelectualidade, com a incapacidade de articulação popular a impedir a ruptura institucional, em não realizar a revolução antes. Uma série de filmes que possuem intelectuais, jornalistas e representantes da classe média em seus personagens principais surge a partir de 1965, questionando a própria posição social do intelectual de esquerda e sua capacidade de articulação popular de fato. O pontapé desse cinema de autocrítica se dá com *O Desafio*, de Paulo César Saraceni. No filme, acompanhamos Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), jornalista e escritor, que tem um relacionamento com Ada (Isabella), casada com um industrial. Marcelo quer viver com Ada, mas ela receia deixar a estabilidade financeira que o marido lhe traz. Porém, antes do conflito amoroso, o problema político atravessa o casal. *É de manhã*, canção interpretada por Maria Bethânia, é interrompida por um discurso radiofônico em que é transmitida uma nova rodada de cassações políticas durante o encontro bucólico do casal. Nas paredes do quarto de Marcelo, o pôster de *O Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o quadro *Guernica* de Pablo Picasso e, as apresentações do espetáculo *Opinião*, com Maria Bethânia cantando *Carcará*, situam o personagem dentro do *métier* do próprio diretor, Paulo César Saraceni. É, portanto, uma autocrítica que se desenvolve no filme. Em sua cena final, Marcelo vestido à caráter, de terno e gravata, desce as ruas cambaleante. A música *É um tempo de guerra*, autoria de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, interpretada por Zé Ketí, fala de fome e sede. Ao chegar ao topo de uma escadaria, Marcelo visualiza o mar, desce as escadas. No meio do caminho, uma menina faminta lhe estende a mão, com a realidade exposta em sua face, Marcelo foge em disparada e a canção aumenta “É um tempo de guerra/é um tempo sem sol”. O cinema de autocrítica se prolongou na cinematografia nacional em filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl e *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, em que há um afastamento das temáticas rurais. O homem do campo cede espaço para os representantes da classe média

²² O já tratado *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni sofreu restrições no Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) para sua liberação, bem como *O Padre e a Moça* (1966), Joaquim Pedro de Andrade, um romance ameno, tido como pornográfico pelos censores e pela Igreja Católica por retratar o envolvimento de um casal que ia contra o celibato. Até inovações de gênero, como o terror de José Mojica Marins, em *À Meia-noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966) era interpretado como um acinte pelo ateísmo do protagonista. Para mais informações buscar SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: A Censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

(jornalistas, políticos, escritores) se autoflagelarem em relação aos descaminhos políticos, pelos quais o país foi levado a ingressar com o golpe de 1964.

Com a edição do Ato Institucional nº 2, em 27 de outubro de 1965, pelo supostamente moderado Castello Branco, o horizonte de transição política e o retorno da sociedade civil às decisões eletivas do país se tornam mais incerto. O AI-2, em seus artigos, dava seguimento ao processo de inchaço do Poder Executivo iniciado com o AI-1. Em seu art. 19, inciso I, excluía da apreciação do Poder Judiciário quaisquer atos praticados pelo “Comando Supremo da Revolução e pelo Governo Federal”. Mais que isto, o AI-2 dava sinais claros do desinteresse dos militares em reaver o estado democrático de direito: ao dispor sobre as eleições presidenciais que deveriam ser realizadas indiretamente pelo Congresso Nacional (art. 9º); no nível municipal, o poder legislativo era desprestigiado com o art. 10 indicando a ausência de vencimentos a partir de então aos vereadores; e; a extinção dos partidos políticos (art. 18). Poucos meses depois, o Ato Institucional nº 3 era editado em fevereiro de 1966, motivado pela significativa derrota do governo militar em estados importantes do país. Dentre as medidas de maior impacto trazidas pelo AI-3, havia a suspensão de eleições diretas para governadores de estado, bem como um Ato Complementar, editado em seguida, impôs o bipartidarismo. Aliados do governo se aglutinavam sobre a sigla ARENA - Aliança Renovadora Nacional, enquanto uma oposição consentida se reunia em torno do MDB - Movimento Democrático Brasileiro (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 458). Tais medidas solaparam o apoio que ainda existia de parte dos setores liberais da sociedade, abatendo um dos principais defensores do golpe de 1964, Carlos Lacerda. A criação da Frente Ampla em 1966 em que se aglutinavam líderes políticos de campos opostos, como Juscelino Kubitschek, João Goulart e Carlos Lacerda, foi uma das respostas civis ao processo de endurecimento do regime militar (CARDOSO, 2014, p. 73). Contudo, tais tentativas de uma aliança civil democrática não sobreviveriam ao AI-5.

Instrumentalizados pela Doutrina de Segurança Nacional, é também a partir do AI-2 que o termo “subversão” passa a tomar conta das medidas governamentais e do cotidiano civil, aprofundando os aspectos da guerra psicológica e do terrorismo cultural que varreu o país (KUSHNIR, 2012, p. 41). Se no AI-1, o termo “subversão” sequer era mencionado, com o AI-2, há menção às práticas subversivas em quatro ocasiões, dentre elas acusando o governo Jango de afundar o país na corrupção e subversão. No que tange a censura política empreendida pelo Estado, o art. 12 alterava o § 5º, do art. 141 da Constituição Federal de 1946, que tratava justamente da liberdade de expressão e a existência de censura aos espetáculos e diversões públicas, ao incluir o seguinte trecho: “Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de

subversão, da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe.”. Napolitano (2011, p. 100), ao se referir à arte engajada praticada no país após esse período (1966-1968), destaca que as alterações políticas decorrentes do AI-2 trouxeram para as artes de espetáculo (cinema, música e teatro) diferentes formas de atuação, no que ele chamou de processo de fechamento, ampliação e implosão do público, respectivamente.

No campo do cinema, o *fechamento* se dava por razões mercadológicas diante da incompatibilidade entre o Cinema Novo e o circuito comercial bastante absorvido pelo cinema norteamericano, mas também por razões estéticas e ideológicas. Alguns filmes lançados durante os anos de 1966 a 1968 atestam a teoria defendida por Napolitano (2011, p. 100), como *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos. Contudo, a generalização defendida por Napolitano ignora a existência de filmes variados que buscavam o diálogo com o público: como *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos, *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), de Luís Sérgio Person, *Garota de Ipanema* (1967), Leon Hirszman, *Todas as Mulheres do Mundo* (1967), de Domingos de Oliveira, entre outros. Essas produções recorriam a temáticas e públicos diversos, desde a adaptação literária, ao evento histórico que aludia às torturas cometidas durante o Estado Novo, ao cinema comercial e a defesa do amor livre.

A *ampliação* da música pode ser justificada pela popularidade dos Festivais da Canção e a consolidação da televisão como um veículo de comunicação popular. Durante os anos 1960, as discussões em termos da música nacional se polarizavam entre tradicionalistas, mais afeitos às inovações trazidas pela Bossa Nova e a música jovem, de forte influência do rock, da Jovem Guarda, tida como alienante. Com os Festivais da Canção, se consolidava uma terceira via, a Música Popular Brasileira, que se confundiria nesse primeiro momento com a música engajada. Os Festivais da Canção serviram para renovar a classe artística, revelando novos nomes como Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Os Mutantes, que se consolidaram no mercado fonográfico, ao mesmo tempo em que a televisão se articulava bebendo das influências do rádio e suas competições de música. A edição do III Festival da Música Popular Brasileira²³, exibido pela TV Record em 1967, teve como canção vencedora *Ponteio*, composição de Edu Lobo e Capinam. Em sua letra tiveram referências alegóricas ao período ditatorial: “Parado no meio do mundo/senti chegar meu momento/Olhei pro mundo e nem via/nem sombra, nem sol, nem vento”. Outras canções defendidas no Festival, como *Alegria*,

²³ O documentário *Uma Noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Eduardo Calil trata justamente da edição do III Festival de Música Popular Brasileira, colhendo imagens de arquivo e depoimentos de artistas, jornalistas e produtores envolvidos no evento.

Alegria de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, serviram de grande referência ao movimento Tropicalista que se espalhou tanto no cinema com *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, quanto nas artes plásticas com a instalação *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica, que inclusive deu nome ao movimento, e, na música, bem representado no disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968).

A *implosão* ocorrida no teatro teve seu representante com os espetáculos *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade e *Roda Viva*, texto de Chico Buarque, do Teatro Oficina, sob a direção de Zé Celso. Enquanto que *O Rei da Vela* se imbuía da repaginação dos ditames modernistas do antropofagismo cultural, caro aos modernistas na década de 1920 e 1930, e, reutilizados pelo Tropicalismo nos anos 1960 diante da expressiva aderência das influências estrangeiras, sobretudo estadunidenses, *Roda Viva* pregava o rompimento total com o teatro clássico através da priorização da performance teatral em detrimento do seu texto dramaturgicamente, que precisava não ser “subversivo” para conter as tesouras da Censura. Nelson Rodrigues, um dos principais nomes da dramaturgia nacional e confessadamente conservador, apesar das críticas ao modelo burguês carioca, na crônica *Hamlet nos bate a carteira*²⁴, ao comentar o furor causado pela montagem de *Roda Viva*, se indignou em relação ao que foi chamado “teatro de agressão”. Nele, os atores não só rompiam com a quarta parede, mas acionavam tanto dispositivos visuais, como na cena em que um fígado cru era comido pelos atores, quanto atos físicos para deixar o público desconfortável. Nelson assim descrevia o espetáculo:

Se bem entendi, a novidade está na “agressão”. Cada espetáculo tem que ser um soco na cara do espectador. Cessam as fronteiras convencionais entre plateia e palco. Nem se pense que o personagem agride por gestos e falas. Seria quadrado demais. Ao que me informam chegam a agredir fisicamente, o espectador.

Vejamos um exemplo. Está na platéia uma santa senhora, mãe de oito filhos. Veio da Tijuca, com o marido, viver o feérico, inefável sábado. E, de repente, um dos personagens de *Roda Viva* sai do palco para a vida real. O homem senta-se no colo da mãe de família, ou puxa-lhe as bochechas, ou dá-lhe uma palmada. Há um fígado na peça (fígado de boi, fígado de açougue). É possível que esguichem sangue bovino no olho da gorda dona-de-casa.

O método do “teatro de agressão” se justificaria na tentativa de retirar da apatia e passividade o público, que agredido deveria se rebelar. E responder à altura a agressão imposta. Afinal de contas, se desde 1964 a violência se tornou um veículo de comunicação que anestesiou a sociedade, ao esbofetear o público, talvez este se portasse de forma mais digna

²⁴ *O Globo*, Hamlet nos bate a carteira, 02.fev.1968, s/p. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019680202>> Acesso: 21.jan.2021.

como plateia do que como cidadão. “Na guerrilha teatral travada por Zé Celso as armas passaram a ser violência performática em cena que sublinha elementos politizadores de seu teatro; a elaboração de uma estética não convencional, grotesca e inacabada, em oposição à estética burguesa e elitista” (GOMES; COSTA, 2014, p. 97). A resposta ao impacto que a montagem de *Roda Viva* causou veio ainda em 1968. Em 18 de julho, um grupo de homens pertencentes ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC) adentrou o espetáculo, destruiu o teatro e agrediu os atores.

Contudo, a ação política desempenhada pela cultura de esquerda não se restringia aos produtos culturais produzidos, sendo realizadas medidas contra o regime militar através de manifestações, greves e declarações públicas de desacordo e insatisfação com o fim das liberdades de expressão e das garantias democráticas que vinham pouco a pouco sendo sublimadas. Em 1965, o episódio conhecido como “Os Oito do Glória²⁵” foi uma das primeiras manifestações públicas contrárias ao regime militar. Em 18 de novembro, durante a II Conferência Extraordinária Interamericana da OEA, enquanto o Presidente General Castello Branco saía do seu automóvel, em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, os jornalistas Antônio Callado, Carlos Heitor Cony e Márcio Moreira Alves, os cineastas Glauber Rocha²⁶, Mário Carneiro e Joaquim Pedro de Andrade, o recém-cassado embaixador Jayme de Azevedo Rodrigues, o encenador teatral Flávio Rangel e o poeta Thiago de Mello, empunhavam cartazes em que diziam “*Bienvenidos a nuestra dictadura*”, “Abaixo a ditadura” e “Viva a liberdade” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, pp. 464-465). A reação policial ao episódio resultou na prisão dos manifestantes e indiretamente, talvez tenha aproximado o cineasta Joaquim Pedro de Andrade da temática da prisão que desenvolveria mais tarde em *Os Inconfidentes* (1972).

No ano seguinte, em 1966, o Manifesto dos Intelectuais que acusava a prática de “terrorismo cultural” por parte do regime militar foi subscrito por diversos intelectuais das mais diversas áreas, dentre eles Carlos Heitor Cony, Alceu Amoroso Lima, Dias Gomes, Paulo Francis, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. Publicado pelo

²⁵ Apesar do termo cunhado se referir a oito integrantes da manifestação, o número correto de manifestantes era nove.

²⁶ Glauber, no mesmo ano de 1965, iria lançar seu Manifesto *Estética da Fome*, fortemente influenciado pelos escritos de Franz Fanon em *Os Condenados da Terra* (1961). O cineasta ressaltava no Manifesto a condição colonial em que o Brasil se encontrava e em decorrência a sua própria cultura. Para o cineasta o que diferenciava o Cinema Novo das demais correntes cinematográficas internacionais era a sua miserabilidade como veículo de comunicação estética: “Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.” (ROCHA, 1965, p. 2). Atacava o prestígio alcançado pelo Cinema Novo nos festivais europeus, “se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas e de sofrimento.” (Ibid, p. 2)

Correio da Manhã, o Manifesto dos Intelectuais causou um grande alvoroço na imprensa por reavivar o debate da liberdade de expressão em tempos de ditadura, bem como em razão da prisão de alguns de seus signatários. (NAPOLITANO, 2011, p. 55).

Em 1968, o episódio envolvendo a interdição pela Censura da montagem do texto de Tennessee Williams para o teatro, *Um Bonde Chamado Desejo*, ocasionou um movimento grevista por parte dos grupos teatrais do Rio e São Paulo por mais de 72 horas, reunindo artistas em vigília no Teatro Municipal do Rio, dentre eles uma vasta gama de intelectuais das mais diversas áreas e vertentes políticas. Estavam na manifestação Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Nelson Rodrigues, Abelardo Barbosa (Chacrinha), Paulo Autran, Cacilda Becker, Glauber Rocha, dentre outros (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 465). O movimento teve uma repercussão tão grande que, em 28 de fevereiro de 1968, o jornal *Folha de São Paulo*, ao tratar da questão, crava em seu título, de modo precipitado, “*A Censura perto do fim*²⁷”. Na verdade, o ano se encerrou com uma nova legislação censória, a Lei 5.536 de 21 de novembro de 1968, além da edição do AI-5 que orquestrou o endurecimento do aparato repressivo.

O ano de 1968 foi marcado por uma série de manifestações, greves e declarações públicas contrárias às medidas tomadas pelos militares. Tais atos de resistência não se originaram somente no meio cultural, mas representavam as pautas de setores importantes como os operários, estudantes (universitários e secundaristas), além de políticos. No campo sindical, as greves de Contagem e Osasco conseguiram aglutinar um número expressivo de operários insatisfeitos, com as medidas de arrocho salarial impostas pelo governo Costa e Silva. Em abril de 1968, estourou a greve de Contagem no interior do estado de Minas Gerais. Inicialmente eram 1.200 operários funcionários da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira que reivindicavam reajuste salarial acima do teto proposto pelo governo, três dias depois o número de grevistas já era de 16 mil trabalhadores, o que forçou a ida do ministro Jarbas Passarinho até o local. Passados quinze dias do início da greve, o saldo era de alguns presos, o sindicato foi fechado, a cidade foi ocupada pela Polícia Militar, mas as reivindicações foram acatadas e foi concedido um abono salarial de 10% (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 451-452). Impulsionados pelos acontecimentos de Contagem, os operários de Osasco em São Paulo, três meses após Contagem, realizaram uma nova sequência de movimento grevista. Dessa vez, o governo, com receio de que Contagem fosse utilizada como um precedente respondeu violentamente à greve, mais de 500 prisões foram realizadas e o movimento foi desbaratado. O

²⁷ Folha de São Paulo, Censura perto do fim, 28 de fevereiro, de 1968, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=2852&keyword=Censura&anchor=5177807&origem=busca&originURL=&pd=50e67ea885454652534bdca496f0bc74>>. Acesso em 22.jan.2021.

movimento grevista contou com o apoio de organizações civis, como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e entidades estudantis procuraram dar apoio, bem como metade da receita do setor teatral do domingo de 21 de julho de 1968 foi doada para os trabalhadores. (GORENDER, 1978, p. 144-145). Contudo, a resposta agressiva e a edição do AI-5 abreviaram significativamente qualquer outra movimentação operária por pelo menos uma década.

No campo estudantil, eventos como a morte do estudante secundarista Edson Luís, em 28 de março de 1968, quando a Polícia Militar invadiu o restaurante Calabouço e atacou os estudantes a tiros, o Massacre da Praia Vermelha, em 23 de setembro, na Faculdade Nacional de Medicina, no Rio de Janeiro, ou a prisão de mais de 900 estudantes no 30º Congresso da UNE em Ibiúna, realizado em 12 de outubro de 1968, demonstram tanto uma disposição de parcela da sociedade civil em se aglutinar e se rebelar contra os desmandos dos militares, mas também uma radicalização nas medidas repressivas, que atingiam em cheio a opinião pública acerca do regime militar. Em 26 de junho, ainda impulsionados pelos acontecimentos no restaurante Calabouço que levou a morte de Edson Luís, foi realizada a Passeata dos 100 mil no Rio de Janeiro, que contou com a presença de estudantes, artistas, religiosos e intelectuais. Dentre as reivindicações, estavam a reabertura do restaurante Calabouço, mais investimentos nas universidades públicas, a libertação de estudantes presos e o fim da Censura.

Desde o ano anterior, em 1967, atos vinculados à guerrilha urbana passaram a ser recorrentes, com a proliferação de atentados utilizando bombas, o que ameaçava o regime militar, ao mesmo tempo que dava respaldo ao endurecimento das práticas repressivas do governo, se popularizando nos veículos de imprensa as menções a episódios de tortura. Contudo, autores como Marcelo Ridenti (2004, p. 57) apontam que ainda que as ações da luta armada tenham sido utilizadas pelos militares para justificar o recrudescimento do regime militar, pela sua própria condução desarticulada e pela fragilidade numérica de seus quadros era pouco provável o êxito desses grupos na desarticulação e tomada de poder. No campo político, a recusa do Congresso Nacional em autorizar processo judicial contra o deputado federal Márcio Moreira Alves, serviu de justificativa imediata para a edição do AI-5. No discurso proferido, em 3 de setembro, impulsionado pela invasão dos militares à Universidade de Brasília, Márcio Moreira Alves conclamava que os pais e mães boicotassem o desfile de 7 de setembro, bem como as moças repetissem o ato das paulistas na Guerra das Emboabas e se recusassem a namorar qualquer militar. “Discordar em silêncio pouco adianta. Necessário se torna agir contra os que abusam das Forças Armadas falando e agindo em seu nome. Creio

senhor presidente, que é possível resolver esta farsa, essa democratura, esse falso entendimento pelo boicote.²⁸”.

Com a edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, as esperanças da sociedade civil em reaver o poder político e a democracia à Nação eram abreviadas sem uma data de expiração, como havia ocorrido com os Atos Institucionais anteriores. Entretanto, o endurecimento do regime militar, provocou uma reação mais violenta da luta armada, multiplicando os episódios com bombas, assaltos a bancos, bem como sequestros visando a libertação de presos políticos, tendo o mais famoso deles ocorrido no ano seguinte, no episódio envolvendo o embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick.

A reação dos militares, respaldados pelo novo Ato Institucional, foi ainda mais violenta, já que em 1969 era assassinado Carlos Marighella, um dos principais líderes da luta armada, numa emboscada em São Paulo. Seu correspondente militar, Carlos Lamarca, foi fuzilado dois anos depois, em Ipujiara, no interior da Bahia. Os aparelhos da repressão se sofisticaram. Até 1967, os governos militares de Castello Branco e Costa Silva se utilizavam dos Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS), herança da ditadura do Estado Novo. A partir de 1969, a criação da Operação Bandeirantes (Oban) em São Paulo, projeto que aglutinava quadros das três Forças Armadas, da polícia civil e militar, além de contar com o financiamento de empresários paulistas e executivos de empresas multinacionais como a Ultragaz²⁹, Ford, Volkswagen, entre outras, serviu de modelo para a criação em 1970 dos Centro de Operação e Defesa Interna (Codi) e Destacamento de Operação Interna (DOI). (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 460)

Os movimentos sociais que haviam se articulado fortemente em 1968 foram fortemente sufocados. A nova rodada de prisões, cassações e perseguições políticas se aprofundou. A cultura que já lutava contra os avanços da Censura foi fortemente reprimida. Os cineastas de esquerda, passaram a se articular sob duas estratégias: a busca do público e a contestação possível, pululando referências metafóricas e alegóricas, que não raro, mais confundiam que informavam a plateia. Do primeiro quadro, experiências exitosas de público como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson

²⁸ Para ter acesso ao discurso de Márcio Moreira Alves na íntegra, buscar: <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/273666-ato-institucional-5-integra-do-discurso-do-ex-deputado-marcio-moreira-alves-02-51/>>. Acesso em 25.jan.2021.

²⁹ Os filmes *Pra Frente Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias, além do documentário *Cidadão Boilensen* (2009), dirigido por Chaim Lotewski retratam a participação de grandes empresários no financiamento das práticas repressivas, além das técnicas de tortura e de sua presença física em algumas sessões de tortura, como ocorreu com o presidente do grupo Ultragaz, Henning Albert Boilensen.

Pereira dos Santos, que antes do sucesso comercial tiveram difícil passagem pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas. No plano alegórico e metafórico, *Os Herdeiros* (1969) de Cacá Diegues, em que o Estado Novo servia de simulacro para a ditadura militar, ou o amoralismo marcante da produção marginal de Júlio Bressane, com *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) e Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos* (1969) e *Sem Essa, Aranha* (1970). Esses três últimos fizeram parte do período errático no qual o Cinema brasileiro, após uma exitosa década de 1960, em que o Cinema Novo era reconhecido como uma das vanguardas cinematográficas mundiais, passou para uma posição de confronto e aproximação inevitável da cultura com o Estado.

1.2 - Censura: pilar básico da repressão

Antes de adentrarmos especificamente nas características que marcaram a atuação da Censura durante o regime militar, é necessário destacar que a Censura não se iniciou com o golpe de 1964, nem tampouco é uma exclusividade de regimes autoritários. As restrições à liberdade de expressão, quando se retorna o olhar para o passado, são, na verdade, a regra, da qual um ambiente plenamente livre é uma flagrante exceção. Na França, por exemplo, durante o *Ancien Régime*, a circulação de ideias se dava essencialmente através de livros e publicações. Oficialmente, para que um livro pudesse chegar até o seu leitor, era necessário a chancela real. Um corpo de funcionários se encarregava de analisar e permitir, ou não, a liberação de uma obra. Segundo Darnton (1992, p. 6), a Censura praticada na França não tinha somente a pretensão de extirpar ideias danosas ao regime, à religião e aos costumes, mas tratava-se de um selo de qualidade e um convite real para a leitura do livro. Obviamente, nem todos os livros passavam pelo crivo da Censura francesa. Autores iluministas, por exemplo, divulgavam suas ideias através de um modelo clandestino, apartado dos órgãos reais. As consequências da divulgação de obras sem a chancela real poderiam ser variadas. Enquanto alguns poderiam sequer serem punidos, outros eram enviados às galés, ou encarcerados na Bastilha. “Cerca de 1.000 pessoas ligadas ao comércio de livros foram aí presas entre 1659 e 1789, e em torno de 300 delas eram escritores. Voltaire foi mandado para lá duas vezes, num total de 11 meses.(Ibidem, p. 8)”.

No Brasil, a partir da chegada da família real ao país em 1808, um processo de modernização foi acionado com a abertura dos portos, as missões científicas e a introdução da

imprensa. Com a imprensa, surgiram também as restrições de circulação de ideias, num modelo muito semelhante ao francês. Eram vedadas publicações que atentassem contra o poder da monarquia portuguesa, bem como àquelas contrárias à religião e aos costumes sociais (MARTINS, 2009, p. 62). Com o Império, a Censura teria sua maior representação no Conservatório Dramático criado em 1843. Responsável pela avaliação e liberação das peças de teatro, que se popularizaram durante o século XIX, o Conservatório Dramático tinha como uma de suas funções precípua “integrar um amplo conjunto de iniciativas governamentais a ‘forjar’ uma nação” (Ibidem, p. 62-63). A partir da proclamação da República, além das publicações e do teatro, surgem as primeiras manifestações cinematográficas no Brasil, com elas, os primeiros episódios de Censura ao cinema brasileiro. Diante da ausência de um órgão centralizado como havia ocorrendo nos dois períodos anteriores, a Censura se manifestava de maneira espontânea através dos segmentos mais conservadores da sociedade, como a Igreja Católica e a polícia (SIMÕES, 1999, p. 21). Em 1912, o filme de ficção *A Vida de João Cândido* inaugurou o procedimento da censura aos filmes históricos³⁰. João Cândido havia se tornado célebre dois anos antes na Revolta da Chibata, liderando o grupo de marinheiros que se opôs ao tratamento cruel e desumano que era concedido aos oficiais de baixa patente, pretos em sua maioria. Um filme que retratava de forma elogiosa a figura do herói negro poderia promover novas revoltas, o que levou o Chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro em proibir o filme. A decisão foi veiculada no jornal *Gazeta de Notícias*, em 23 de janeiro de 1912 (Ibidem, p. 22):

Na década seguinte, durante o governo do Presidente Washington Luís, em 1928, funcionava na capital federal a Censura das Casas de Diversões. As atribuições desempenhadas pelo antigo Conservatório Dramática eram emuladas. Contudo, o novo órgão possuía um conjunto de atividades mais abrangentes de proteção aos direitos trabalhistas do setor artístico (Ibidem, p. 25). Durante este período, a Censura era compartilhada entre o governo federal e os estados, medida que seria reintroduzida durante o governo de Jânio Quadros através do Decreto 50.518, de 5 de maio de 1961 (Ibidem, p.58). A descentralização da Censura criava um clima confuso em que a circulação das obras era variada de acordo com os valores morais, os interesses políticos e o conservadorismo de cada estado.

O período Vargas deu continuidade à prática censória, havendo disposição para a atividade no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) durante a vigência do Estado

³⁰ A proximidade do lançamento do filme com os eventos ocorridos, apenas dois anos antes, pode confundir a compreensão dos contemporâneos em se tratar de filme histórico. Contudo, para a presente pesquisa é salutar a incorporação do episódio, tendo em vista nitidamente se tratar de filme histórico, bem como sua proximidade temporal com a revolta do Contestado (1912-1916), abordado no filme *A Guerra dos Pelados* (1971), de Sylvio Back.

Novo. Nos 15 anos em que Getúlio Vargas assumiu o poder, a atenção do Estado com o Cinema se desenvolveu com mais força. Experiências de exaltação nacionalista como *O Descobrimento do Brasil* (1933), de Humberto Mauro, o caráter educativo dos filmes através do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), bem como a Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos na América Latina, com os filmes de Carmen Miranda ou produções da Disney como *Alô, Amigos* (1942) e *Você Já foi à Bahia?* (1944) permearam o imaginário coletivo da época e redefiniram o papel do Cinema no Brasil. A Censura praticada durante o governo Vargas produziu situações curiosas, que sinalizavam para as alianças e constrangimentos políticos envolvendo a figura de Getúlio Vargas. Por exemplo, o filme alemão *Mocidade Heróica* (1933), (também conhecido como, *O Jovem Hitlerista Quex*), de forte teor pró-nazista, foi liberado e exibido normalmente em 1935 (SIMÕES, 1999, p. 27), enquanto que *O Grande Ditador* (1940), obra-prima de Charles Chaplin, foi proibido, causando intensa polêmica (Ibidem, p. 28).

Entretanto, a Censura não só era acionada pelos governos, mas também por associações civis. Nos Estados Unidos, durante a década de 1910 e 1920, a quantidade de reclamações, tanto de representantes do Estado, quanto do público em relação ao que era mostrado nos filmes, muitas vezes visto como escandaloso, gerou a criação da Associação Hays pelos produtores de cinema. Antes que a Censura fosse incorporada ao organismo do Estado, o Código Hays surgiu regulando as mais diversas situações que um filme poderia ou não mostrar. Dentre as restrições estavam os casamentos inter-raciais, a indicação de que os personagens deveriam dormir em camas separadas, ainda que casados, a duração máxima de uma cena de beijo³¹, entre outras limitações (BERNARDET, 2000, p. 71-72).

Durante o período democrático (1946-1964), a censura tinha um caráter meramente de classificação etária, não efetuando cortes nas obras. Um bom exemplo desse cenário é o caso de *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, em que a cena de nu frontal da atriz Norma Bengell escandalizou setores conservadores da sociedade. Contudo, a atuação da Censura no período se limitou a classificar o filme para maiores de 18 anos (PINTO, 2006, p. 3). Exceção ocorreu com o filme *Martinho Lutero*, dirigido por Niall MacGinnis. Cinebiografia do personagem histórico responsável pela Reforma Protestante, o filme teve sua exibição vetada em 1955 (SIMÕES, 1999, p. 44).

³¹ Em relação a limitação da duração de uma cena de beijo, Alfred Hitchcock acionou um dispositivo interessante para burlar as regras do Código Hays no filme *Interlúdio* (1946). O casal interpretado por Ingrid Bergman e Cary Grant fizeram uma sequência de 3 minutos de diálogo entrecortado por seguidos beijos, que não duravam mais de 3 segundos. O tempo mínimo de beijos descrito pelo Código Hays era respeitado, mas a construção da cena se tornou ainda mais insinuante e luxuriosa.

Pelo que se observa a experiência da Censura no pós-golpe de 1964, não constituiu algo novo para a produção artística. Contudo, a atuação da Censura durante o regime militar foi marcada por um intenso processo de politização das Diversões Públicas, antes analisada somente por questões referentes à moral e aos bons costumes. Além disso, ocorreu a ampliação da atuação da Censura, que passou a restringir a atividade da imprensa, seja através de bilhetinhos, telegramas, censores atuando *in loco* nas redações, ou através da autocensura internalizada pelos profissionais da imprensa. Se a Censura realizada junto às artes era de conhecimento público, através dos certificados de Censura que acompanhavam as cópias de filmes, ou pela notoriedade que algumas proibições alcançaram na grande imprensa, a Censura das publicações era feita de modo discreto, clandestino, sem que o público tomasse conhecimento das restrições impostas no ofício de noticiar (RIDENTI, 2018, p. 92-93).

Afirmar que a Censura atuava sobre duas frentes não quer dizer que uma era somente política, enquanto a outra era moral. Na verdade, se percebem através dos documentos e episódios colhidos de que tanto a Censura à imprensa quanto a de diversões públicas continham conteúdo político e moral. Neste sentido, nos aproximamos da compreensão trazida por Beatriz Kushnir (2012, p. 38) de que toda censura é política.

O serviço desenvolvido pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) teve papel central na estrutura repressiva do regime militar. Ao limitar, interditar, proibir e recortar não só os filmes, mas toda a produção cultural que era desenvolvida no país, os militares se apropriaram da cultura para forjar a realidade que lhes convinha, sufocando a liberdade de expressão. Com o golpe de 1964, o regime militar se detém com maior atenção na atuação da Censura, tendo como base os pressupostos trazidos pela Doutrina de Segurança Nacional. No campo do cinema, em um cenário de pujança artística impulsionado pelo nascente Cinema Novo, a coincidência entre o movimento e o golpe desvirtuou as representações predominantemente rurais dos filmes feitos pelo movimento em sua primeira fase e o apelo revolucionário de conscientização das massas. Com o acirramento da crise política, o cinema passa por um processo de *fechamento* (RIDENTI, 2011, p. 100), em que filmes de autocrítica são produzidos e a temática política é verbalizada através de recursos alegóricos e metafóricos. A partir do Decreto 43 de 18 de novembro de 1966³², em seu artigo 26, o regime militar passava a centralizar a competência do Serviço de Censura, até então diluído entre os estados, centralizando-o na União.

³² Para ter acesso ao Decreto 43 de 18 de novembro de 1966, consultar o Portal da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-43-18-novembro-1966-378093-norma-pe.html>>. Acesso em 25/09/2020.

Com a centralização da Censura em Brasília, o órgão passou gradualmente a adotar um forte teor racional, burocrático e tecnicizante (STEPHANOU, 2004, p. 7) que orientava os censores em sua atuação. No mesmo ano, foram criados órgãos voltados a regular, fiscalizar, fomentar e financiar a produção cinematográfica como o Instituto Nacional de Cinema (INC) e o Conselho Federal de Cultura (MARTINS, 2009, p. 39,40). Concomitante a este processo, os quadros da Censura também foram aprimorados através de cursos de treinamento e especialização (STEPHANOU, 2004, p. 7 e 8), além da implementação de critérios mais rigorosos para exercer a função de censor. A Lei 5.536³³, publicada em 21 de novembro de 1968, trazia no Parágrafo 1º, do art. 14 os critérios adotados pela administração pública na admissão de seus censores. Segundo o instrumento normativo, passava-se a ser obrigatório aos novos censores que ingressavam na máquina pública a apresentação de diploma de ensino superior devidamente registrado nos cursos de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.

Sendo a burocratização um dos elementos chave para se compreender a atuação da Censura durante o regime militar, é necessário expor como se estruturava o organograma do órgão. Vinculado ao Ministério da Justiça, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) estava hierarquicamente subordinado ao Departamento de Polícia Federal (DPF). O órgão exercia as atividades de Serviço, Fiscalização, Coordenação e Controle. Tais atividades englobavam a avaliação dos filmes, a liberação ou proibição dos Certificados de Exibição, bem como a fiscalização do cumprimento das determinações dos órgãos junto aos cinemas, as apreensões das cópias irregulares, registro de pessoas físicas e jurídicas, entre outros serviços (STEPHANOU, 2004, p. 54).

Uma vez enviado o filme para o SCDP, este era submetido a avaliação de três censores, conforme o art. 13, da Lei 5.536 de 1968³⁴. Contudo, tal determinação poderia ser flexibilizada de acordo com cada processo. Acaso não houvesse concordância com a avaliação dada pela Censura era facultado ao interessado (diretor ou produtor) à interposição de recurso, no prazo de 30 (trinta) dias, junto ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal que deveria reavaliá-lo no prazo de 10 (dez) dias (Lei 5.536/68, art. 9º). O mesmo artigo incluía em seu parágrafo 2º, o Conselho Superior de Censura, como uma instância recursal superior, caso a

³³ Para ter acesso a Lei 5.536 de 1968, consultar Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em 18/09/2020.

³⁴ Art. 13, Lei 5.536/68: A Censura de espetáculos e obras cinematográficas será feita por comissões, constituídas de 3 (três) integrantes da série de classes de Técnico de Censura.

decisão do Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal não fosse aceita pelos interessados.

Entretanto, ainda que a Lei date do ano de 1968, só houve a implementação do Conselho Superior de Censura no ano de 1979, 11 anos após a previsão de criação do órgão pela Lei 5.536. Stephanou (2004, p. 25) destacou que a superveniência do AI-5, 22 dias após a publicação da Lei 5.536, inviabilizou a implementação do Conselho, tendo em vista disposição de prazo de 60 dias para início do funcionamento do Conselho Superior de Censura que só viria ocorrer de fato em 13 de setembro de 1979, no governo do presidente João Batista Figueiredo, através do Decreto nº 83.973³⁵, de 13 de setembro de 1979.

Em relação ao conteúdo dos pareceres, se observa uma uniformização dos critérios que deveriam ser preenchidos pelos censores, havendo alterações de acordo com o período analisado. Neste sentido, os documentos analisados durante o período de 1971-1972 eram divididos em três tópicos, I - Análise; II - Conclusão; III - Indicação de Cortes. Na “Análise”, os censores descreviam as características gerais do filme referentes ao gênero, a sinopse, o conteúdo das cenas e diálogos, os personagens, mensagem, impressão última e valor educativo. O subtópico “conteúdo das cenas e diálogos” destrinchava as possibilidades temáticas que o filme poderia abordar. As cenas de sexo poderiam ser descritas como “excitantes”, “aberrações” e “nús”; a violência física dos filmes como “sangrentas”, “superficiais” e “sádicas”; quantos aos crimes e vícios presentes no filme o censor poderia assinalar as opções “estimula”, “condena” e “apresenta”; para costumes, raças, religiões e Segurança Nacional as opções eram “contra” e “pró”; a política tratada no filme poderia ser avaliada como “nacional” ou “estrangeira”. Ainda que o subtópico referente ao conteúdo das cenas e diálogos não tenha sempre sido preenchido pelos censores, em alguns dos pareceres as respostas dadas auxiliam na compreensão da avaliação obtida pelo filme junto a Censura.

No tópico “Conclusão”, cabia ao censor informar se o filme deveria ser interditado, liberado ou ser submetido a cortes. Por fim, acaso houvesse indicações de cortes estes deveriam ser descritos no último tópico dos pareceres.

Durante os anos 1960, o cinema brasileiro, marcou forte presença em festivais internacionais de cinema, sobretudo na Europa. Em 1962, *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, foi laureado com a Palma de Ouro, prêmio principal do Festival de Cannes. No mesmo Festival de Cannes, concorreram a categoria principal *Deus e o Diabo na*

³⁵ Para ter acesso ao Decreto 83.973 de 13 de setembro de 1979 buscar o Portal da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83973-13-setembro-1979-433144-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 25/09/2020.

Terra do Sol (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), dirigidos por Glauber Rocha, tendo *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* sido, inclusive, premiado na categoria de Melhor Direção. Roberto Farias exibiu *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), no Festival de Lisboa e no Festival de Veneza. *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, adaptação para o cinema da obra homônima de Graciliano Ramos, concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em 1966, *O Padre e a Moça* foi exibido no Festival de Berlim.

Para que um filme pudesse circular, tanto no âmbito interno, quanto externo nos circuitos de festivais de cinema, era necessário ser submetido a avaliação da Censura que deveria conceder, ou não, as chancelas de “Boa Qualidade³⁶” e “Livre Para Exportação”. Normalmente, a avaliação dos censores para tais festivais ocorria sem indicação de cortes exibindo o filme em sua integralidade. Contudo, a liberação irrestrita para exibição em festivais de cinema não significava que, uma vez submetido ao circuito comercial, o filme seria exibido sem cortes. Segundo Leonor Souza Pinto (2005, p. 5), os militares se aproveitaram dessa boa fase do cinema brasileiro no exterior para forjar um cenário de tranquilidade institucional. Ainda que os filmes pudessem testemunhar contra a realidade do país ao abordar temáticas sociais e políticas, o regime militar passava internacionalmente, através do cinema, a impressão de uma ditadura branda que não se opunha que seus críticos produzissem livremente e divulgassem esses filmes no exterior.

É necessário pontuar que o trabalho exercido pelos censores não era mal visto por boa parte da sociedade, que concordava com os valores morais e religiosos que direcionavam a atuação do Departamento de Censura e Diversões Públicas (FICO, 2007, p. 270). Muitos, inclusive, redigiam cartas para o órgão colaborando, denunciando e cobrando por mais rigidez. Carlos Fico (2002) no artigo “*Prezada Censura*”: *cartas ao regime militar* colheu algumas dessas correspondências em que, não raro, o julgamento do público poderia ser mais severo do que a própria Censura. Sobre o filme *A Dama do Lotação* (1978), dirigido por Neville D’Almeida, uma cidadã dizia ao DCDP sobre a impressão que o filme lhe causou, “sinto nojo de ser mulher. Estou com vergonha de me olhar no espelho” (FICO, 2002, p. 270). A Censura, portanto, não só era nova, como já estava bastante incorporada no comportamento público do brasileiro. Neste sentido é interessante a observação trazida por Darnton (1992, p. 15), ao observar os efeitos da Censura na Alemanha Oriental de 1989. O autor aponta que a Censura

³⁶ Para obter o certificado de “Boa Qualidade” eram avaliadas as condições técnicas do filme quanto a imagem e som, não havendo problemas nesses quesitos o certificado era concedido.

estava presente em todos os poros da sociedade, não sendo somente uma atribuição de profissionais técnicos da Censura, mas um *ethos* restritivo à liberdade de expressão pautado numa lógica moralizante que atravessava todos os estratos sociais, bem como as práticas de autocensura que seriam incorporadas, algumas vezes pela coação de força existente num estado repressivo, outras vezes pela convivência com tais valores.

Segundo Leonor Souza Pinto (2006, p.4-5), a censura no pós-golpe pode ser identificada em quatro fases, sendo a primeira compreendida entre 1964 e 1966, na qual o enfoque dos censores se concentrou na moral conservadora vigente, sendo alvo do DCDP palavrões, nudez e temáticas consideradas marginais pela ditadura. A segunda fase se estende de 1966 até 1968, quando a censura passou pelo aparelhamento militar e uma gradual preocupação com o conteúdo político dos filmes. A terceira fase, que coincidiu com o momento de maior repressão dos governos militares aos grupos opositores, conhecido como “anos de chumbo”, as perseguições políticas e as torturas se intensificaram e, neste cenário de radicalização, a censura se mostrou claramente mais incisiva. A vedação de temas considerados “subversivos” tomou conta dos pareceres analisados pelos censores. Na derradeira fase, que se estende de 1975 a 1988, houve um deslocamento do ambiente das salas de cinema para as salas das casas brasileiras, com a proibição de filmes brasileiros na televisão que nitidamente atingia um público muito maior, tendo em vista o alcance da televisão na sociedade.

No cinema, diferentemente do que ocorria com as demais artes, como o teatro e a música, o exame da Censura se dava *a posteriori*, ou seja, com o filme já finalizado e pronto para o lançamento. No teatro e na música, pelo contrário, o exame era feito previamente através do roteiro e das letras das canções. Com o tempo, os artistas passaram a incorporar certas artimanhas para lidar com o DCDP. Uma das práticas mais conhecidas foi a do “boi de piranha”, em que trechos que poderiam chamar mais atenção dos censores eram enxertados em diálogos e canções, na esperança de que o que de fato queria ser dito passasse incólume pelos censores. Outras estratégias foram adotadas, como no caso de Chico Buarque que, após o episódio envolvendo a música *Apesar de Você*, uma indisfarçada referência ao Presidente Médici, em 1970, passou a ser alvo constante de restrições às suas canções. Chico criou, então, um disfarce. Julinho de Adelaide passou a constar como compositor de algumas das canções gravadas pelo artista, como *Acorda Amor*, *Milagre Brasileiro* e *Jorge Maravilha*. Julinho/Chico chegou a conceder entrevistas, mas quando a farsa foi descoberta, os censores passaram a exigir que junto das composições fossem entregues cópias de documentos de identificação (RIDENTI, 2018, p. 94).

Apesar da compreensão de que o período mais repressivo em termos de perseguições políticas, torturas e mortes, se dá logo após a edição do AI-5, abrangendo, sobretudo, a Presidência de Garrastazu Médici, não é correto supor que a Censura foi mais atuante durante este momento. Pelo contrário, o processo de abertura política lenta, gradual e segura, marca do governo Geisel, exigiu que os mecanismos de repressão fossem mais rígidos para conter eventuais processos abruptos de contestação e participação popular. No campo do Departamento de Censura e Diversões Públicas, a sofisticação, a burocratização, a tecnização e melhor aparelhamento do órgão justificavam uma maior atuação dos censores que justificasse sua existência, mesmo diante da retomada do poder pela sociedade civil (Ibidem, p. 88).

Pela própria duração da ditadura militar e sua característica de mutabilidade, seja pela alternância de presidentes, seja pelo fechamento político e o posterior processo de abertura, a Censura também não foi uma instituição única nas suas formas de atuação durante o regime militar. Após a centralização da Censura em Brasília, através do Decreto 43, de 18 de novembro de 1966, o quadro de censores passou gradualmente a receber maiores especializações através de cursos em que eram detalhadas a legislação, aspectos de cada arte, maneiras adequadas de suprimir uma cena ou diálogo sem que o espectador tomasse conta da ação do órgão, entre outras lições. Apesar da quantidade de episódios anedóticos, que colocavam em cheque a capacidade dos censores em exercer sua função, conforme Stephanou (2004, p. 335), a censura não foi ignorante, incompetente ou arbitrária, sua atuação se respaldava numa atuação burocrática, sistemática e técnica. Algumas das situações divergentes se devem talvez a baixa autonomia que o Departamento de Censura e Diversões Públicas possuía dentro do organograma do Ministério da Justiça, não sendo raro ocasiões em que, por uma ordem superior, um filme bem avaliado pelos censores poderia ser interditado, ou ao contrário, um filme em que as avaliações proibitivas eram maiores, ser derrubado. (Ibidem, p. 75).

O episódio envolvendo a liberação de classificação indicativa “livre” de *Independência ou Morte* (1972) é significativo. Pelo próprio teor de exaltação e a coincidência de seu lançamento no ano das comemorações do Sesquicentenário, o filme que enfocava os feitos heroicos de D. Pedro I teve passagem tranquila pelo DCDP. Segundo o censor, tratava-se de “Filme de ótima qualidade digno do povo e suas tradições, em face do equilíbrio, bom senso e fidelidade ao focar os personagens e ambiência históricas, no Brasil, de 1816 a 1831³⁷. (MARTINS, 2009, p. 91)”. Entretanto, o parecer concluiu que o filme deveria ter classificação

³⁷ AN. Divisão regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura Prévia. Subsérie: programação cinematográfica Parecer do filme: Independência ou morte. Datado de 25 de agosto de 1972.

etária de 10 anos. Com o lançamento do filme, os atores Tarcísio Meira e Glória Menezes e alguns integrantes da equipe foram recepcionados pelo Presidente Médici no Palácio do Planalto. Oswaldo Massaini, o produtor do filme, diante da empolgação do presidente, o questionou se o filme receberia alguma censura. Médici afirmou que o filme seria exibido integralmente, sendo informado por Massaini que o DCDP havia restringido o filme ao público maior de 10 anos. Numa conversa rápida e informal, a determinação do órgão de Censura foi retirada, sendo o filme liberado com classificação indicativa “livre” (RAMOS, 2014, p. 293).

Em relação à Censura praticada contra a imprensa e publicações, a abertura política sinalizada por Geisel retirou, em janeiro de 1975, os censores das redações de jornais e revistas, instalados desde a edição do AI-5. Contudo, a retirada física dos censores não significou a ausência de limitações. Cremilda Medina (2002, p. 428) descreve que em sua experiência como jornalista no jornal *O Estado de São Paulo*, mesmo após a saída dos censores das redações, os vetos e as proibições continuaram a serem proibidas, tendo em vista que muitos dos profissionais da imprensa passaram a incorporar o comportamento censório à prática jornalística. Alguns por receio de represálias, como se deu com Wladimir Herzog, morto em 1975 nas dependências do Dops, outros por alinhamento ideológico ao regime. Até mesmo a imprensa alternativa, como os semanários *Opinião*, *Movimento* e *Pasquim*, que representava segmentos específicos da sociedade como estudantes, sindicatos, intelectuais, profissionais liberais, entre outros grupos, sofreram as restrições impostas pela Censura durante o processo de abertura política. Célia Costa Cardoso (2017, p. 13), em *Movimento: um jornal alternativo (1975-1981)*, informa que, mesmo após a sinalização de Geisel para a abertura política, esse semanário, em seus seis anos de existência, sofreu a ação da censura prévia até 1977, e conviveu até o fim com atentados à bomba de grupos paramilitares de extrema-direita contra bancas de revistas e jornais onde circulavam as publicações.

Com a expansão do mercado televisivo durante os anos 1970, a atuação da Censura se deslocou privilegiando não mais o que era apresentado nos palcos ou nas telas de cinema e passando a se preocupar com os conteúdos veiculados nas salas de estar dos brasileiros. Neste sentido, filmes que eram liberados para a exibição no circuito comercial de cinema, poderiam ser totalmente vetados ou mutilados quando seus produtores buscavam a liberação junto ao DCDP. *A Guerra dos Pelados*, por exemplo, lançado em 1971, somente foi liberado para depois das 23hrs em 1982³⁸. Por outro lado, empresas de televisão como a Globo passaram a contratar

³⁸ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Certificado de Liberação para após as 23hrs. Data: 29 de julho de 1982.

ex-funcionários do Departamento de Censura e Diversões Públicas, como José Leite Ottati, chefe do serviço de censura em 1967, e Wilson Queiroz, ex-censor, foram incorporados ao quadro de empregados da emissora. A contratação de ex-funcionários da Censura se justificava quando se observa os riscos financeiros que poderiam advir de uma proibição, como se deu com a primeira versão da novela *Roque Santeiro* (1975), impedida de ir ao ar no dia da sua estreia.

O cenário de reabertura política passava-se a se consolidar com o encerramento da década de 1970 e a transição política para o governo de João Figueiredo. A Lei de Anistia, de 1979, foi representativa desse processo de abertura, ainda que os militares também tenham sido beneficiados por ela. Na música, segundo Napolitano (2010, p. 395), surgem “canções da abertura”, em que temas como o “amor”, serviam metaforicamente para simbolizar o reencontro do povo com a liberdade. Músicas como *Explode Coração*, de Gonzaguinha, *Começar de Novo*, de Ivan Lins e *Tô Voltando*, de Pinheiro e Tapajós, representavam o clima de esperança que tomou conta da sociedade. Somado a isto, as greves do ABC paulista reavivaram a participação popular nas ruas, ressaltando o clima de crise política que se instalara no regime militar, sendo inevitável o retorno ao Estado Democrático de Direito. A década de 1980 foi marcada pelo retorno da sociedade organizada às ruas através da campanha das Diretas Já, bem como a reação da extrema direita através de ataques a bomba e atentados contra organizações ligadas a resistência democrática.

A Censura, neste contexto, se tornava, cada vez mais, atuante com a finalidade de justificar a necessidade de sua presença com, ou sem ditadura. Com o fim do regime militar em 1985 e a eleição indireta para Presidente da República após um hiato democrático de 21 anos, José Sarney assumiu o cargo, com a morte do eleito Tancredo Neves às vésperas da posse. A ditadura com o seu rastro de terror chegava ao fim. Contudo, o DCDP, ultrapassou sua criadora, continuando suas atividades até ser extinto pela Constituição de 1988.

Tal quadro, delineado até aqui, não tem a intenção de contemplar detalhadamente cada evento relacionado à atuação da Censura durante os anos da ditadura militar e a consequente resistência civil através das artes e da imprensa. Serve, entretanto, de base para a introdução ao ponto de inflexão que interessa a pesquisa, qual seja, a edição do AI-5 e seus efeitos danosos para a sociedade brasileira.

II - UNIÃO GOVERNO-POVO NO CINEMA: OS USOS (E VERSÕES) DA HISTÓRIA DO BRASIL NA DÉCADA DE 1970

2.1 - As celebrações do Sesquicentenário e seu simbolismo ufanista

Um dos eixos desta pesquisa tem como escopo analisar os usos pelos quais o Estado brasileiro lançou mão da História como ciência legitimadora do regime, sobretudo, a partir do recrudescimento da ditadura militar com a edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Para tanto, observamos dois fenômenos ligados à produção fílmica: primeiro, as comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, no ano de 1972, através das declarações do presidente Médici, bem como o aparente cenário de consenso e otimismo que se observava na imprensa nacional e na sociedade civil e segundo, o processo de direcionamento cultural que ocorreu nos anos 1970 com uma maior aproximação do Estado ao setor cultural, mais precisamente no campo do cinema.

Tal direcionamento pôde ser visualizado nas declarações verbais realizadas por quadros importantes do Estado, como se deu na figura do Ministro da Educação Jarbas Passarinho e no entusiasmo demonstrado pelo Presidente Médici, por ocasião do lançamento do filme *Independência ou Morte*, dirigido por Carlos Coimbra, o qual retratava de maneira heroica os feitos de D. Pedro I, personagem fundamental em 1972 no processo de mitificação e exaltação empreendido pelo Estado, impulsionado por sua máquina publicitária. Além disso, se observam também novas facilidades financeiras às parcelas do setor cinematográfico que se adequassem às demandas estatais, na figura de prêmios e financiamentos específicos às obras que representassem à História nacional e adaptassem obras literárias de autores brasileiros consagrados.

Em relação a tais facilidades sinalizadas pelo regime militar, além das declarações de Jarbas Passarinho, pode-se destacar certas movimentações que atestam o fenômeno de dirigismo cultural do Estado em relação ao cinema. Em 1973 a Embrafilme editou resolução que exortava a produção de adaptações literárias de escritor brasileiro de renome, já falecido. No mesmo ano, seguindo parâmetros semelhantes de incentivos temáticos o Instituto Nacional de Cinema (INC) lança a Resolução nº 81, na qual previa a premiação de filmes “destinados às plateias infantis e os baseados em vultos e fatos históricos, figuras de relevo no panorama brasileiro ou em obras literárias de indiscutível valor” (AMANCIO, 2000, p. 32). Em 1975,

novas normas de incentivo são editadas pela Embrafilme, sendo criadas uma verba especial para a produção de filmes históricos, segundo Bernardet (1982, p. 60):

(...) a Embrafilme que, pelos valores de 1975, participa da produção em até Cr\$ 270.000, pode investir até Cr\$ 1.500.000 num filme histórico, sendo que a sua participação será considerada como de apenas Cr\$ 750.000, isto é, os outros Cr\$ 750.000 são subvenção. Instala-se uma comissão a nível ministerial, cuja tarefa é receber e avaliar roteiros, e indicá-los ou não para produção; a comissão atua em dois pontos: avaliar projetos de diretores estreantes e de filmes históricos. A instituição da comissão e sua composição não deixam dúvida de que é a burocracia cultural que seleciona e promove o que lhe interesse, e rejeita o resto. A comissão reuniu-se sob a presidência de um representante do Departamento de Assuntos Culturais - DAC - do MEC, com representantes do Conselho Federal de Cultura, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Embrafilme, Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e outras.

Apesar do surgimento de tais mecanismos, Bernardet (1988, p. 13) discorre sobre a falência do modelo de exortação dos filmes históricos, tendo somente sido recebido apenas dois projetos, dos quais somente *Anchieta, José do Brasil* (1978), dirigido por Paulo César Saraceni, foi aprovado. O filme realizado não atinge os interesses educativos e de cristalização de um ideal heróico à figura do jesuíta, segundo o autor: “O filme, porém após uma conturbada produção, não agradou: nem sucesso de público, nem de crítica, nem institucional, nem a história como se queria: a burocracia não tinha como manipular este” (Ibidem, p. 13).

Ainda que tal situação indique uma falha no argumento de que durante os anos 1970 houve dirigismo cultural por parte do Estado, é inegável que o Estado materializou não só através de falas, mas também de medidas práticas para que a produção cinematográfica se detivesse na temática histórica. Tanto é que ainda durante a década de 1970, uma nova rodada de financiamentos direcionados à produção de filmes históricos foi realizada pelo Ministro da Educação Ney Braga no ano de 1977. Em suas colocações o ministro traz um paradigma aos cineastas que viessem realizar produções históricas, o filme marco do Sesquicentenário da Independência do Brasil, *Independência ou Morte* (1972, Carlos Coimbra). Segundo, Bernardet (1982, p. 61) o governo solicita o envio de argumentos históricos, sendo tais projetos financiados pela Embrafilme na quantia de Cr\$ 300.000,00. Entretanto, seu único projeto realizado, *Anchieta*, pela baixa receptividade do público e da crítica, tampouco a inadequação em encampar o discurso oficial desejado pelos militares, demonstra as dificuldades da empreitada.

Partindo desse fenômeno que redimensionou as relações entre Estado e cultura discutimos através de um debate historiográfico a relevância que a História toma para a ideia de “Nação”, tão cara aos militares num período de ascendente ufanismo. Neste sentido a

pesquisa tem como um de seus enfoques o questionamento acerca da efetividade dessa tentativa de uniformização da História pelos governos militares. Para tanto, colocamos em perspectiva a instrumentalização de determinados símbolos, rituais, cerimônias e heróis da República, nesse interesse oficial manifestamente declarado.

A respeito da efetividade ou não dessa cristalização da versão oficial da História, formulamos um conceito denominado “mecanismo de desvio”, que abrange as estratégias de transvio, dissimulação, desobediência e insubmissão empreendidas pelos cineastas no balé arriscado com a aproximação dos interesses do Estado. A tese empreendida diz respeito a atuação desses cineastas que encamparam a temática histórica como veículo de liberdade de expressão, ao mesmo tempo em que engendraram sua visão particular do que viria a ser a História do Brasil. Ora aproveitando-se de documentos oficiais para impedir uma visão parcial do que era retratado, ora se valendo das conjunturas temporais, como se deu com a exaltação cívica no Sesquicentenário, ora utilizando a História como metáfora/alegoria da realidade coetânea daqueles anos de chumbo.

No dia posterior às comemorações do 7 de setembro do ano de 1971, o jornal *Folha de São Paulo* em editorial intitulado “União governo-povo”³⁹, congratulava não só o evento festivo, mas as expectativas alvissareiras em que o país se encontrava, “(...) *Mais do que um passado glorioso, movia os brasileiros ao entusiasmo um presente promissor, que antecipa um futuro no qual se pode decididamente acreditar*”. Passados quase dois anos do início do mandato do Presidente Emílio Garrastazu Médici, a euforia do “milagre econômico” se confundia com a empolgação do editorial ao tratar da recepção popular às festividades do feriado da Independência do Brasil.

Aquele que se deparasse com o referido editorial do *Folha de São Paulo* de 08 de setembro de 1971, sem ter conhecimento da conjuntura política e social pela qual o país havia mergulhado desde a edição do Ato Institucional nº 5 poderia facilmente se deixar levar pela imagem positiva do Brasil que o periódico desenhava:

O Brasil completou ontem 149 anos de emancipação política - começando pois a preparar-se para as festas do sesquicentenário da Independência - num clima excepcionalmente favorável⁴⁰, que o seu povo é o primeiro a reconhecer. Tranquilidade, ordem, paz, caracterizam os dias que estamos vivendo, e, o que é mais importante, são fecundos fatores de desenvolvimento. O governo não apenas trabalha intensamente, mas garante a todos o direito de trabalhar, sem as perturbações de outros

³⁹ Folha de São Paulo, “União governo-povo” em 08.set.1971, p.4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4140&keyword=sesquicentenario&anchor=4363622&origem=busca&originURL=&pd=04a73c78f3737f0e696f68c101affdef>>. Acesso em: 05/05/2020.

⁴⁰ A pesquisa buscou manter maior fidelidade com as fontes utilizadas, transcreveu integralmente eventuais erros de português e acentuação.

tempos; e não apenas inova, ousa, empreende iniciativas que a muitos talvez pareceriam impossíveis ou temerárias, como também cria condições para que os brasileiros façam a mesma coisa.

Ignorando o acirramento dos mecanismos de repressão os quais o aparelho militar havia lançado mão desde a edição do AI-5, seja através da espionagem, polícia política, propaganda e censura, tidos como pilares básicos da ditadura por Carlos Fico (2007), poderia se acreditar no clima de “*tranquilidade, ordem, paz*” que anunciava o jornal. Ainda que se considere as limitações à liberdade de imprensa que se intensificaram justamente com a edição do AI-5, o editorial “União governo-povo” demonstrava um alinhamento claro entre o órgão de imprensa e os rumos que o país tomava sob a gestão Médici, terceiro presidente militar desde o golpe de 1964.

Contudo, é necessário destacar dois pontos do editorial: em primeiro lugar, a aprovação popular que recebia o governo militar, segundo o jornal, “*num clima excepcionalmente favorável (sic), que o seu povo é o primeiro a reconhecer*”. Como já foi dito acima, o cenário de crescimento econômico⁴¹, vislumbrado em fins da década de 1960 e início da década de 1970, trazia à população um ambiente de esperança em comparação com o instável ambiente econômico vivido no país durante os últimos governos do modelo democrático e o arrocho salarial marca dos primeiros governos militares. Somado a isto, a intensificação do aparelhamento da censura⁴², seja de diversões públicas, seja referente à liberdade de imprensa, camuflava um cenário de otimismo e confluência entre o regime e a sociedade civil, que era impulsionado pela propaganda governamental, que soube de maneira eficiente utilizar o sentimento de nacionalismo a seu favor, vide a campanha “*Pra Frente Brasil*”, bastante

⁴¹ Joseph Comblin na obra *A Ideologia da Segurança Nacional - O Poder Militar na América Latina* destaca sobre o cenário econômico do período, o seguinte: O “milagre” brasileiro pode ser avaliado através de alguns números. De 1968 a 1975, o Produto Nacional Bruto teve um crescimento anual médio de 9%. Entre 1968 e 1974, a população do Brasil passou de 86 para 105 milhões de habitantes. Mas o PNB passou de 40 a 78 bilhões de dólares. A produção de energia elétrica aumentou de 38 para 72 bilhões de kWh. A produção de aço passou de 4,4 para 7,5 milhões de toneladas. As exportações cresceram de 1.881 para 8.000 milhões de dólares; as importações de 1.855 para 12.500 milhões de dólares. A produção de automóveis, de 279.000 a 858.000 unidades. O produto interno bruto por habitante foi estimado, em 1974, em 748 dólares. (1978, p. 92)

⁴² A respeito do processo de maior aparelhamento, burocratização e profissionalização dos quadros da censura, Alexandre Ayub Stephanou em sua tese “O Procedimento Racional e Técnico da Censura Federal Brasileira como Órgão Público: Um processo de *modernização burocrática* e seus impedimentos (1964-1988)”, informa que: a Censura Federal buscou uma atuação menos improvisada, com o estabelecimento de um modelo censório, baseado, como manda a burocracia, nas leis. A partir de 1968, já é possível perceber uma tendência de centralização de atuação sistemática, moderna e burocrática. Uma censura que almejava a qualificação através dos cursos para formação de censores, cursos de aperfeiçoamento, palestras, exigência de curso superior para o cargo de censor, compra de novos equipamentos, ampliação do quadro de censores federais, formulação de manuais técnicos e cartilhas, aumento na remuneração dos censores e estabelecimento de concurso público, fichas-padrão e modelo fixos de pareceres censórios. São critérios universais de qualificação dentro de uma ideia de planejamento e modernização burocrática, que era a característica administrativa dos governos militares. (STEPHANOU, 2004, p. 7-8)

veiculada por ocasião do campeonato mundial de futebol de 1970, encerrada com a vitória brasileira.

Em segundo lugar, o destaque dado pelo editorial ao fato de que no ano seguinte, 1972, seriam comemorados os 150 anos da Independência do Brasil. Tal evento histórico se somaria a propaganda oficial do governo militar no período, compreendendo um grande número de festividades por todo o país que visavam exaltar a História do Brasil, tendo como mote central o 7 de setembro e que dialogavam diretamente com a figura de D. Pedro I⁴³, como a abertura dos portos e o Dia do Fico. No âmbito federal, também tiveram destaque outros eventos regionais de proporção nacional como a Farrroupilha no Rio Grande do Sul, o 2 de julho na Bahia, a Batalha dos Guararapes no Recife, a Inconfidência Mineiras em Minas Gerais (CORDEIRO, 2012, 88).

De acordo com Cordeiro (2012, p. 84), o período Médici tem sido abordado pela historiografia sob duas vertentes: a primeira, no que se refere às práticas repressivas que desbarataram violentamente qualquer movimento de oposição ao regime militar, como se observa na desarticulação dos grupos de guerrilha urbana⁴⁴ ou rural. A segunda, concerne ao forte teor propagandístico pelo qual o Estado encapsulou o progresso econômico dos anos que se seguiram ao fim da década de 1960 e o início da década de 1970, levando a um sentimento coletivo de ufanismo e prosperidade à sociedade civil em geral.

Inserido dentro da vertente propagandística, os cineastas foram incentivados pelos governos militares, sobretudo a partir da edição do AI-5, para serem instrumento da uniformização de uma narrativa através dos filmes históricos. Se no pré 1968 o cinema, como a cultura de modo geral, se posicionava de maneira recorrente contrária ao regime militar, a partir dos anos 1970 a aproximação entre os polos iria se estreitar cada vez mais.

No campo do cinema os governos militares interviram com o direcionamento da cultura num processo de adequação e alinhamento de expectativas entre a produção fílmica nacional e os anseios do regime militar. Esta tutela se estende na manipulação da propaganda política pelos

⁴³ Para o evento foi solicitado ao governo de Portugal o envio dos restos mortais de D. Pedro I, que seria trasladado por todo o território brasileiro culminando com sua chegada ao Museu do Ipiranga, em São Paulo, no dia 7 de setembro do referido ano.

Ver em Folha de São Paulo, “Ato histórico a transladação de D. Pedro...”, 14.ago.1971, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4115&keyword=transladacao%2CD%2CPedro&anchor=4357529&origem=busca&originURL=&pd=74f144b410ac95093f905bae4ae2ad5d>>. Acesso em 05/05/2020.

⁴⁴ Alguns exemplos de matérias veiculadas pela imprensa durante os anos 1960: I - Folha de São Paulo, “Petardo explode na sede do IBEU”, 12.jan.1967; II - Folha de São Paulo, “Bomba na estação: DOPS já tem uma pista segura”, 18.abr.1967; III - Folha de São Paulo, “DOPS investiga explosão de bomba em cartório”, 07.jun.1967; IV - Folha de São Paulo, “Atentado contra a sede do “Peace Corps” no Rio”, 02.ago.1967; V - Folha de São Paulo, “Bomba causou apenas danos materiais no quartel general da Força Pública de SP”, 13.abr.1968; VI - Folha de São Paulo, “Bomba explode em prédio próximo ao II Exército”, 16.abr.1968; VII - Folha de São Paulo,

governos militares visando contrabalançar no imaginário da população o momento de instabilidade política com sentimentos coletivos de nacionalidade, de orgulho e otimismo em relação ao país. Segundo Carlos Fico (1997, p. 19), tal dispositivo acionado durante a Ditadura Militar tinha como enfoque estabelecer uma espécie de “repertório” de modelos de comportamento apropriados a respeito do que vinha a ser o Brasil, o brasileiro e a sua História.

Segundo o autor a propaganda ufanista realizada pelo governo partia de uma premissa contraditória em que eram exaltados os valores positivos, moralizantes e verdadeiros, numa lógica de educação ética. Por outro lado, esse mesmo governo mediante sua estrutura repressiva representada na Censura, nas perseguições políticas, na espionagem constituía a antítese desses valores que eles próprios ressaltavam (FICO, 1997, p. 95). Era assim, um jogo de aparências, uma espécie de dissimulação perante ao povo, confiantes e otimistas quanto ao avanço econômico vivido durante fins da década de 1960 e início da década de 1970, conjugado à euforia da vitória futebolística na Copa do Mundo no México. Diego da Silva Ramos (2015, p. 15) ao analisar o fenômeno ufanista vislumbrado no período ditatorial militar o caracteriza como uma “missão civilizadora”, em que se buscava a partir da cristalização do padrão cívico a ser seguido (o pai de família, o trabalhador, o patriota) apresentar ao povo uma realidade em que os conflitos sociais eram diluídos em prol de um bem maior, a nação.

Essa aparente “contradição” do *modus operandi* dos governos militares que sinalizavam uma agenda modernizadora, tendo como respaldo uma política conservadora e autoritária faz parte do que MOTTA (2014, p. 8) considera uma recorrência na cultura política brasileira. Segundo o autor, cultura política pode ser entendida como “um conjunto de valores, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando uma identidade coletiva à base de leituras comuns do passado e inspirando projetos políticos direcionados para o futuro.” (MOTTA, 2014, p. 9). Neste sentido as duas experiências ditatoriais vivenciadas no Brasil durante o século XX se mostraram imbuídas dessa contradição aparente em que a modernidade e um conservadorismo autoritário se mostravam faces da mesma moeda.

Dentro do campo do cinema a utilização do conceito de cultura política defendida por Rodrigo Patto Sá Motta (2014, p. 11) auxilia a compreender o caráter conciliatório da atuação dos governos militares junto à cultura. Assim, a contradição do Estado que financia o setor ao mesmo tempo em que o limita através da Censura não faz parte de um comportamento ilógico, mas como manifestação de uma cultura política que busca conciliar forças antagônicas visando suprimir conflitos sociais. Enquanto que a pauta modernizadora contemplava as demandas do

setor cinematográfico quanto a necessidade da sua industrialização e proteção do mercado interno frente a indústria cinematográfica estrangeira, sobretudo *Hollywood*, a pauta conservadora e autoritária tinha guarida dentro do DCDP limitando e restringindo temáticas que atacassem valores fundamentais para os militares como a família, a religião, o ideal de democracia racial, a segurança nacional e a pátria.

Essa contradição não se resume ao conflito entre um Estado que financia os filmes através da Embrafilme e por outro lado censura a produção cultural. Mas também inserido no próprio bojo da burocracia censória quando se observa o instrumento do recurso dentro do processo no DCDP. Através dos recursos imagens, falas e segmentos mesmo que contrários aos interesses delineados pela legislação censória eram liberados dentro de uma lógica que pressupunha antes de tudo a submissão dos produtores culturais ao julgamento do Estado.

Através dos recursos, não raramente, era possível a mitigação de restrições impostas chegando algumas vezes a resoluções completamente antagônicas às decisões iniciais motivadoras dos recursos⁴⁵. De tal modo, o recurso dentro do aparelho censório pressupunha um incentivo por parte do Estado ao diálogo entre as partes, numa demonstração de força e submissão da cultura às diretrizes dos governos militares.

Quanto ao clima de otimismo e ufanismo presente no editorial da Folha de São Paulo, Heloísa Buarque de Holanda (2004, p. 100) indica que a conjuntura social, política e econômica, forjou um cenário de “ilha de tranquilidade”, propício aos interesses do mercado internacional, que “apertam os laços de dependência” ao investir massivamente nos projetos do Estado, sobretudo quando se observava as grandiosas obras faraônicas empreendidas no período. A classe média por sua vez adentrou ferozmente no mercado de consumo, adquirindo imóveis financiados, automóveis, eletrodomésticos, tendo na televisão o símbolo do fetiche de consumo da época. Forjou-se, assim, um ambiente de prosperidade e consenso entre Estado e parcela da sociedade civil.

O cenário de otimismo e consenso que marcou o ano de 1972 teve seu alvorecer demarcado já na primeira mensagem dirigida à nação pelo presidente naquele ano, em que vaticinava a mudança de estágio pelo qual o país passava, “*nestes oito anos de Revolução o Brasil emergiu da longa infância (sic) e da tumultuária adolescência para o estágio (sic) de*

⁴⁵ A título de exemplo o processo pelo qual foi submetido *Como Era Gostoso o Meu Francês* se arrastou por mais de sete meses no Departamento de Censura de Diversões Públicas. Inicialmente proibida a sua exibição nos cinemas por conta das cenas de nudez, o filme foi liberado com Censura Livre após a interposição de recurso pelo diretor Nelson Pereira dos Santos.

nação adulta e seria (sic), que sabe para onde vai e sabe o que pretende.” ⁴⁶. Continuava ressaltando as qualidades excepcionais que dotavam o povo brasileiro, instrumento hábil à concretização dos grandes feitos já realizados e do provir.

(...) Ao raiar o ano do sesquicentenário, desejo refletir, antes de tudo, no grande passado desses 150 anos.

No retrospecto desse século e meio de vida independente encontramos a inteligência, a cultura e o caráter de nosso homem em todos os domínios do pensamento e da ação. Surpreendemos a participação individual de tantos brasileiros, em descobertas, em gestos, em exemplos, em palavras, em formas, em cores, em sons, mas está na contribuição sedimentar e conjunta de todas as gerações, a do povo brasileiro como um todo, a grande contribuição do Brasil à humanidade nesses 150 anos de sua vida. Desejo referir-me ao humanismo brasileiro e ao muito que tem dado à concordia e à paz universais. Desejo referir-me a esse modo brasileiro de viver, que faz sem fronteiras esta terra, que não apenas integra um país continente, mas abraça e incorpora quantos aqui venham radicar-se.

Não hesito em dizer que a contribuição maior ao longo desse tempo terá sido a colheita da generosidade e da hospitalidade, do espírito de tolerância, da harmonia entre as raças, e do nosso desprendimento, em favor da compreensão entre todos os homens e entre todas as nações. ⁴⁷

Esse “*humanismo brasileiro*” que levava à “*concordia (sic) e à paz universais*”, (ignorando-se os torturados, os mortos, os desaparecidos e os exilados pelo regime militar) seria um vaticínio suficiente para Médici desmistificar uma eterna promessa atribuída ao Brasil como “país do futuro”. O presidente afirmava então que: “*A nação tem hoje a tranquila consciência (sic) de sua grandeza, em termos realistas, possíveis (sic) e viáveis (sic). Temos agora a certeza de que o eterno país do futuro se transformou, afinal, no país do presente.*”.

O início oficial das comemorações do Sesquicentenário foi marcado para o feriado de Tiradentes, em que o Presidente Médici realizou, no início da noite, pronunciamento no estádio do Morumbi, em São Paulo. O evento realizado com extrema pompa teve ampla aderência da sociedade civil, segundo matéria veiculada pela *Folha de São Paulo*⁴⁸. Compareceram ao pronunciamento presidencial mais de 100.000 pessoas que, sem se importar com a temperatura gélida do início da noite paulista, cantaram entusiasticamente o Hino Nacional, bem como aplaudiram efusivamente o hasteamento da Bandeira Nacional, seguindo o coro já famoso de “*Pra Frente Brasil*”. Em seu pronunciamento⁴⁹, Médici ressaltava o evento como um “*imenso*

⁴⁶Folha de São Paulo, “Médici: País saiu da infância”, 01.jan.1972, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4255&keyword=o%2Cpais%2Cpais&anchor=4626099&origem=busca&originURL=&pd=dab1a2fba91a5cd405f13bf6d61832bb>>. Acesso em 02/04/2020.

⁴⁷ Ibis idem

⁴⁸ Folha de São Paulo, “Médici: encontro de todos os brasileiros”, 22.abril.1972, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4367&keyword=brasileiro%2CEncontros&anchor=4397546&origem=busca&originURL=&pd=f6cacf5d64c9e2167c8d7519980e7040>>. Acesso em: 02/04/2020.

⁴⁹ Ibis idem

encontro dos brasileiros com o Brasil”, ao passo que exultava o papel do povo na construção da História.

Meus compatriotas.

Iniciando, no dia de Tiradentes - nosso maior herói popular e patrono cívico da nação brasileira - as comemorações do Sesquicentenário da Independência, em um imenso encontro dos brasileiros com o Brasil, e dos brasileiros consigo mesmos, queremos todos significar que o povo é quem faz a História.

As comemorações do Sesquicentenário da Independência, seja pelo forte teor da propaganda estatal que vigia no momento, seja pela própria estrutura positivista da historiografia nacional que se assentava até então no enfoque aos feitos dos grandes heróis da República, sinalizavam uma relação mais complexa entre Estado e sociedade civil, que ultrapassava interpretações maniqueístas em que contrapunham um “Estado opressor e de outro, uma sociedade vitimizada” (CORDEIRO, 2012, p. 88). Conforme bem destaca Janaína Martins Cordeiro (2012, p. 84), “(...) O sucesso de uma boa propaganda reside em sua capacidade de diálogo com valores e tradições já arraigados na sociedade.”. Neste sentido, não só as comemorações relacionadas a Independência do Brasil apontam para qual versão da História os governos militares buscavam cristalizar na mentalidade coletiva acerca da História do Brasil, mas também para a reação civil ao evento festivo, que demonstrava uma zona de consenso entre a sociedade e o Estado que não pode ser ignorada.

Ao analisar a dimensão e o uso político atribuído ao Sesquicentenário pelas autoridades do período, se observou a estreita relação dada ao binômio História-Nação pela propaganda oficial do governo durante a década de 1970. Nesse sentido, é válido transcrever a assertiva de Jean-Claude Bernardet (1982, p. 66-67) a respeito da legitimação ideológica que a História possibilita:

Para a dominação ideológica é indispensável dominar a história, já que a história é sempre uma interpretação do presente. Impor uma visão da história é impor uma maneira da sociedade se pensar no presente. Por isso é um campo de intensa luta ideológica.

Ainda que a expressão do Presidente Médici “*o povo quem faz a História*” possa indicar uma suposta autonomia na interpretação do panteão de fatos que compõem a História do Brasil. Tal afirmação partia de uma agenda burocratizada, sistematizada e descritiva de quais eventos deveriam ter destaque no evento. Contudo, pela própria recepção que o evento teve por boa

parte da sociedade civil, se observa o poder de sedução que tais cerimônias possuíam no imaginário coletivo.

A respeito da importância dos símbolos, costumes e cerimônias para o ideal de representação da Nação, Anthony D. Smith, descreve o seguinte:

Símbolos nacionais, costumes e cerimônias são, a muitos níveis, os aspectos mais poderosos e duradouros do nacionalismo. Encarnam os seus conceitos básicos, tornando-os visíveis e distintos para todos os membros, transmitindo os princípios de uma ideologia abstrata em termos palpáveis e concretos, que suscitam reações emocionais instantâneas de todos os estratos da comunidade. (SMITH, 1997, p. 101-102)

Compreender a forma pela qual os governos militares tomaram os símbolos e rituais nacionais em favor próprio nos auxilia a perceber a complexa relação entre um Estado moralizante, preocupado com os comportamentos individuais, enquanto aparelha repressivamente as instituições públicas. Longe de se restringirem a propaganda política realizada pela Aerp, ou, as comemorações do Sesquicentenário, a doutrinação nacionalista empreendida pelos militares se espalhou para diversas áreas da vida civil.

No contexto educacional, por exemplo, o surgimento da disciplina Educação Moral e Cívica despontou como um grande marco desse processo de adequação social entre a população civil e os interesses dos governos militares. LOURENÇO (2010, p. 106-107) coletou através de entrevistas a experiência em sala de aula de alguns professores durante os anos de chumbo. A autora investigou através dos relatos dos professores as implicações para a docência durante a ditadura civil-militar, momento no qual surgiu a disciplina Educação Moral e Cívica. A referida disciplina tinha como escopo principal disseminar na juventude valores morais, de amor e respeito à pátria. Contudo, segundo a autora, a atuação dos militares no ambiente escolar criou um contexto de receio e desconfiança entre professores e alunos que incentivava a autocensura e a alienação quanto aos problemas do país. Nesse contexto em que o respeito aos símbolos nacionais era uma prioridade, uma das entrevistadas relatou à autora um episódio em que sua sala de aula foi invadida por soldados. O motivo: a diretora hasteou a bandeira nacional de cabeça para baixo. Tal relato auxilia na compreensão do quão relevante foram os símbolos nacionais e a defesa dos valores cívicos para os militares e de como a História foi instrumentalizada nesse esforço governamental.

2.2 - A Grande Vedete dos anos 1970: Filme histórico e a educação doutrinária

A virada histórica empreendida pela ditadura na década de 1970, trouxe para o Estado um dos aspectos fundamentais nas discussões acerca da identidade do povo brasileiro formuladas pelos mais diversos setores da cultura. Longe de ser uma movimentação meramente laudatória dos feitos do passado nacional, implicava na reafirmação de valores caros para o presente, que expressavam a grandiosidade do povo brasileiro e de suas conquistas. Como demonstrado tanto nas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, quanto na construção de obras faraônicas como a ponte Rio-Niterói, a Transamazônica e as usinas nucleares em Angra dos Reis/RJ. Tais obras foram instrumentalizadas pelos governos militares com o intuito de inculcar na população o desenvolvimento econômico e social pelo qual o país tinha sido envolvido durante os governos militares, pelo menos durante o período de fins da década de 1960 e início da década de 1970. Tal fenômeno, revestiu-se também de um caráter educacional dos valores nacionais, não se restringindo somente ao ano de 1972 e à educação, marcando uma inflexão governamental para o tema histórico em outros setores, como o da cultura.

Em 1971, por exemplo, o então Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, em entrevista à publicação *Filme Cultura*, indicava o desejo do governo de que o cinema tomasse para si a tarefa de retratar as grandes figuras e eventos da História do Brasil, “homens como Borba Gato, Anhanguera, Paes Leme e outros Bandeirantes paulistas (...) para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país”. (RAMOS, 1987, 412). Segundo Fernão Ramos (1987, 412), este direcionamento cultural representado na atuação dos governos militares, tinha como intenção afastar a produção cinematográfica da comédia erótica (Que teve seu início em fins da década de 1960 e se tornou um grande expoente do cinema nacional durante os anos 1970), bem como alinhar as expectativas industrializantes e mercadológicas para o setor. O cinema histórico despontava, assim, como uma forma de atrair o público por meio do “grande espetáculo⁵⁰” que a temática histórica possibilitava, aliado ao caráter educacional doutrinário de especial interesse para o governo.

É nesse cenário de “dirigismo cultural”, nas palavras de Bernardet (1982, p. 63), que o cinema histórico vai ser desenvolvido e estimulado pelos órgãos estatais, seja através de declarações de seus representantes, como se deu com Jarbas Passarinho, seja mediante

⁵⁰ A respeito das opiniões divergentes à produção de filmes históricos durante os anos 1950, em razão da ausência de recursos para o cinema brasileiro retratar de maneira digna os aspectos históricos, sem uma base forte de financiamentos privados ou públicos ver Jean-Claude Bernardet (1982, p. 59).

facilidades na obtenção de recursos financeiros (RAMOS, 1983, 71). Fernão Ramos (1987, p. 401), observa que no pós-1968, diante de um processo inevitável de industrialização do cinema brasileiro, o Estado vai acionar “mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva”. Nesse compasso diante do divórcio do cinema engajado com o público, o aceno financeiro do Estado vai se tornar bastante atraente para os cineastas.

Para Jean-Claude Bernardet (1982, 57), o cinema histórico, se tornou, durante os anos 1970 a “grande vedete cinematográfica da década”. Ainda que a temática histórica remetesse aos primórdios do cinema nacional⁵¹, sendo abordada de maneira esporádica e espontânea, a distinção que marcava o filme histórico realizado na década de 1970 com a produção histórica realizada anteriormente no cinema nacional era resultado de “determinadas pressões políticas e administrativas” (BERNARDET, 1982, 57). A respeito dessas “pressões políticas e administrativas”, podemos elencar tanto o acirramento do aparelho censor, a partir da edição do AI-5, impossibilitando a livre contestação ao regime e liberdade de expressão, quanto às questões referentes ao mercado cinematográfico. Em relação ao aspecto da censura mais especificamente e as possibilidades de contestação no período pós-1968, se observa a discrepância acentuada que se deu entre os períodos, quando se compara os filmes realizados entre 1964-68, como *O Desafio* (1964), de Paulo Cesar Saraceni e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, que discutiam a existência do golpe, o papel do militante de esquerda, a descrença na revolução, etc e a produção subsequente ao AI-5.

Ainda que bastante cultuada por uma intelectualidade de esquerda e premiados em festivais internacionais, a produção fílmica da década de 1960 realizada pelo Cinema Novo não conseguia efetivamente atrair o público⁵². Neste sentido, Roberto Schwarz, ao analisar o período compreendido entre 1964-1969, constatou o paradoxo entre a ascensão da ditadura de direita e a prevalência de uma “hegemonia cultural de esquerda no país” (SCHWARZ, 1992, p. 62).

⁵¹ Bernardet (1982, p. 57-58) cita uma precedência inicial de temática portuguesa nesses filmes, passando por obras que dialogavam com a Independência do Brasil (*O Grito do Ipiranga* ou *Independência da Morte* - 1917); *A Guerra do Paraguai* (*Heróis brasileiros na guerra do Paraguai* 1917); *Tiradentes* (*Tiradentes* ou *O mártir da liberdade* - 1917); *José de Anchieta* (*Anchieta entre o amor e a religião* - 1931), ou seja, “(...) Os títulos indicavam uma visão heróica da história, baseada em grandes feitos e grandes personagens. Outro fato que chama a atenção do autor na produção fílmica desse início de século XX é que a maioria dos cineastas envolvidos em obras de temática histórica, tinha origem italiana, como um “esforço de aculturação” passavam a representar através do Cinema a visão hegemônica da História do Brasil da classe dominante.

⁵² *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, seria uma exceção à regra do fracasso de bilheteria do Cinema Novo, tendo alcançado 2 milhões de espectadores. Folha de São Paulo, ““Macunaíma”: volta ao cartaz”, 12.nov.1999. Ver em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1211199919.htm>>. Acesso em 03/02/2020.

Gustavo Dahl, no artigo intitulado “Cinema Nôvo e Seu Público”, publicado pela *Revista Civilização Brasileira*⁵³ na edição 11/12 de 1966, destacou o “hermetismo” dos filmes, pelo seu próprio caráter de vanguarda, como causa para o “divórcio das massas” (p.194). Assim, eram colocados dois obstáculos intransponíveis para os cineastas de esquerda no período, tanto a barreira da censura, que poderia interditar, picotar os filmes, a ponto de se tornarem ininteligíveis, ou adiar a sua liberação, tornando o filme “velho” para o público, dificultando sua arrecadação, como também a não aceitação do seu conteúdo e forma que afastava o grande público⁵⁴. No artigo “A criação na indústria cinematográfica”, escrito por Hélio Nascimento, e veiculado na publicação *Filme Cultura*, nº 12⁵⁵, 1969, o autor descreve as dificuldades do setor:

O que de mais importante existe para o cinema, essa arte-indústria, é o público. Justamente aqui começam as dificuldades. Do ponto de vista da companhia produtora não é apenas interessante que determinado filme obtenha sucesso popular: isso é absolutamente necessário para que a empresa continue em funcionamento. Para o cineasta, o problema também é grave, pois fracassando junto ao público, dificilmente terá outra oportunidade. O fundamental para qualquer indústria é um mercado compensador. Para a indústria cinematográfica, as condições de sobrevivência são as mesmas. Entrará em decadência se faltar público nas salas de exibição.

Sendo a atividade cinematográfica extremamente custosa, os riscos de falência eram altos. E, de certa forma, esse aceno do Estado no incentivo aos filmes históricos pareciam ser um expediente atraente e hábil a transpor tanto a censura, quanto o distanciamento do público, que seria atraído pelas possibilidades de “grande espetáculo” que o filme histórico propiciava. Fernão Ramos (1987, p. 40) observa que, no pós-1968, diante de um processo inevitável de industrialização do cinema brasileiro, o Estado vai acionar “mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva”. Nesse compasso diante do divórcio do cinema engajado com o público, o aceno financeiro do Estado surgiu numa situação de extrema necessidade para a viabilidade do cinema nacional, ainda que essa aproximação implicasse em algum suposto arrefecimento estético-ideológico. Roberto Farias, que viria a se tornar diretor da Embrafilmes na gestão 1974-1979, já no início da década em entrevista à *Filme Cultura*⁵⁶,

⁵³ DAHL, G. 1966. Cinema novo e seu público. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 11/12, dez: 192-202.

⁵⁴ A respeito dessa incompatibilidade entre o Cinema Novo e o grande público ver: RAMOS, Fernão, *História do Cinema Brasileiro*, pág. 356, e, RAMOS, José Mário Ortiz em “Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60 e 70”, pág. 55.

⁵⁵ Para ter acesso ao conteúdo da matéria “A Criação na Indústria Cinematográfica”, *Filme Cultura*, nº 12, pp. 28-31, buscar: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-12/>>. Acesso em 03/05/2020.

⁵⁶ Para ter acesso ao conteúdo da matéria “Roberto Farias em Ritmo de Artindústria”, *Filme Cultura*, nº 15, pp. 6-17, buscar: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-15/>>. Acesso em 03/05/2020.

afirmava as potencialidades do recurso histórico para trazer o público para o cinema brasileiro, na matéria “Roberto Farias em Ritmo de Artindústria”:

“Tenho vários projetos vinculados à História do Brasil. O filme histórico no Brasil está absolutamente virgem. Quero mostrar o passado de nosso povo, desmentir a versão do brasileiro como um povo com “sangue de barata”. Mostrar que construir este país foi um trabalho árduo: as guerras contra os invasores europeus, as guerras que enfrentamos no Sul, a epopéia das Entradas e Bandeiras. As bandeiras - e não os episódio do cangaço - constituem o nosso épico. Sim, vocês tem razão lembrando que a epopéia do “far-west” americano encontra em nossa história, como o correspondente natural, o capítulo da ampliação de nossas fronteiras pelos bandeirantes.” (FILME CULTURA, ed. 15, ano 1970, p. 14)

Da expressão “*Quero mostrar o passado de nosso povo, desmentir a versão do brasileiro como um povo com “sangue de barata”*”, Roberto Farias demonstrava que as intenções de reconstruções/representações do nosso passado extrapolavam as questões referentes às limitações censórias e dificuldades mercadológicas da indústria cinematográfica, mas também era um esforço de forjar uma nova mentalidade do brasileiro a respeito da sua própria História através do cinema. Contudo, analisando os eventos históricos trazidos por Roberto Farias, sobretudo na sua compreensão de que as Bandeiras seriam o nosso “faroeste”, talvez sua concepção da História não se afastasse tanto da visão monumentalista e heroicizada da História do Brasil delineada pelos militares.

Jean-Claude Bernardet (1982, p. 81) pondera que, “o filme histórico só serve para o presente”. Dessa afirmativa, pode se vislumbrar uma via de mão dupla na qual tanto os militares buscavam cristalizar uma versão específica do que viria a ser a História do Brasil, alinhando a um sentimento de civismo, ordem e união refletindo a contemporaneidade daqueles anos 1970. Quanto os cineastas, tomados pela liberdade criativa que a temática histórica permitia ao cinema, denotavam um sentido especial às reconstruções/representações históricas. Eles buscaram traçar também a partir da História do Brasil pontos de intersecção com a realidade nacional (NAPOLITANO, 2007, 65).

Segundo Gramsci (1982, p. 8), “Uma das mais marcantes características de todo grupo social que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista “ideológica” dos intelectuais tradicionais”. O que se percebe, é justamente esse processo de assimilação/absorção da intelectualidade da esquerda pelos governos militares, diante da falta de seus próprios intelectuais orgânicos e a hegemonia cultural da esquerda, através de uma maior atenção dada ao setor cultural, na criação de órgãos, como o INC (Instituto Nacional de Cinema) criado em 1966 na forma de uma autarquia federal subordinada ao MEC (RAMOS,

1983, p. 51), a Embrafilme em 1969, o PNC (Plano Nacional de Cultura) em 1975, (MARTINS, 2009, p. 35) e o Conselho Superior de Censura, que já vinha descrito na Lei 5.536/68⁵⁷ (Principal ordenamento legal para a atuação da censura), mas que somente foi efetivamente criado no período de abertura política em 1979 através do Decreto 83.973 de 13 de setembro de 1979⁵⁸. Soma-se, ainda, ao repertório de medidas mais “sofisticadas” nesse processo de assimilação/absorção da intelectualidade de esquerda, conforme já descrito, a obtenção de recursos financeiros⁵⁹, sobretudo através da Embrafilme.

Entretanto, essa aproximação não pode ser vista sem cogitar uma massa cinzenta de “manobras de desvio”, subversão e desobediência à versão oficial. BERNARDET (1982, p. 62) cita uma dinâmica entre Estado e cineastas que pressupunha uma certa “margem de elasticidade”. Contudo, não se deve esquecer que essa elasticidade não pressupunha um território de paridades de armas entre os polos, visto a existência da ferramenta da Censura acionada estruturalmente pelo Estado. Neste sentido, uma matéria veiculada pelo jornal *Folha de São Paulo*⁶⁰, intitulada “O cinema com fome de História”, título que dá a tônica da relevância que a temática histórica recebeu durante os anos 1970 no cinema sob direção e pressão do Estado, ressalta a desconfiança que girava em torno da autonomia dos artistas no seu processo de criação e representação da História do Brasil. Assim estava escrito: “presume-se que os cineastas nacionais estejam, também, limitados a aceitar a regra do jogo, ou seja, ver a História brasileira segundo a versão do Estado, nunca de acordo com suas próprias concepções.”. Nessa dialética o que pesava mais na balança: o interesse do Estado ou as artimanhas dos cineastas?

⁵⁷Para ter acesso à Lei 5.536/78 buscar em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>> Acesso 03/09/2020

⁵⁸ Para ter acesso ao Decreto 83.973 de 13 de setembro de 1979 buscar em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83973-13-setembro-1979-433144-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 02/11/2020.

⁵⁹ José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 71), a respeito das facilidades obtidas pelo “filme histórico” diz o seguinte: mas é em 1973 que uma importante mudança de enfoque vai surgir no mecanismo de premiação. O prêmio percentual de renda passava a ser subdividido entre “filmes destinados essencialmente a platéias infantis ou baseados em fatos e vultos históricos, figuras de relevo no panorama brasileiro, ou em obras literárias de indiscutível valor”, que receberiam percentuais maiores, e os demais filmes. Para os primeiros chegava-se ao percentual de 50% na faixa dos filmes de renda média. Aqui, sete anos após a criação do INC, estamos numa fase de maior delineamento da política cultural do Estado que tem seus fundamentos na gestão do ministro Jarbas Passarinho (governo Médici), compondo depois a Política Nacional de Cultura. É nesse mesmo ano de 1973 também que a Embrafilme institui um prêmio de 200 mil cruzeiros para filme baseado em obra literária de escritor “de reconhecido valor e já morto”, que servisse “à divulgação dos melhores autores brasileiros e à formação de uma boa imagem cinematográfica nacional”. (RAMOS, 1983, p. 71)

⁶⁰ Folha de São Paulo, “O cinema com fome de História”, 12.dez.1977, p. 35. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3931&keyword=Cannes&anchor=4333277&origem=busca&orig inURL=&pd=2306108b176c549b2de01b4bc84f32d2>>. Acesso em 20/04/2020

Joaquim Pedro de Andrade nos sinaliza uma resposta em entrevista dada à *Filme Cultura*⁶¹, em 1984, em que descrevia o seguinte:

Na época de *Os Inconfidentes*, eu estava muito impressionado com aquelas pessoas - pareciam zumbis - que apareciam na televisão para renegar seus ideais. A tortura tinha quebrado a moral desses caras. O tema do filme era esse desbunde diante da ameaça de morte e a luta para prolongar a mísera vida - que seria mísera, os conspiradores do século XVIII eram burgueses, e a conspiração, à semelhança da opção pela luta armada, era semelhante a um sonho. Na impossibilidade de fazer um documentário sobre a situação política daquela época, eu me utilizei dos *Autos da Devassa*. A censura não poderia cortar a letra da História. (p. 47)

Ou seja, impossibilitado de tratar da questão das prisões políticas empreendidas pelo regime militar, sobretudo a partir da edição do AI-5 e o conseqüente recrudescimento das práticas repressivas do Estado, Joaquim Pedro de Andrade tomava de empréstimo um episódio da História do Brasil de maior apreço à oficialidade, tendo em vista o fato de que Tiradentes dava início às comemorações do Sesquicentenário da Independência, no ano de lançamento do filme, como um “mecanismo de desvio” da sanha censora. Aliado a isto, se utilizava dos próprios *Autos da Devassa*⁶² (2016) como fonte para a reconstrução dos diálogos, que enfocavam a ação do filme menos em Tiradentes e mais nos conchavos e acertos entre uma elite intelectualizada de poetas árcades, militares e clérigos, insatisfeitos com os desmandos da Coroa, paralelo fortíssimo aos quadros da esquerda advindos em sua grande maioria da classe média, com adesão de artistas, sacerdotes e também, em que pese o menor destaque dado, de militares contrários às práticas iniciadas com o golpe de 1964, tendo Carlos Lamarca como exemplo. É válido recordar que o jogo de assimilações e desvios empreendido com o filme não só se pautava no pleito governamental aos filmes históricos, mas também prestigiava o segundo polo de exaltação da cultura durante o período: a literatura. Ao utilizar trechos de poemas dos poetas árcades que compunham a *Inconfidência Mineira*, além da obra *Romanceiro da Inconfidência* (1977), de Cecília Meirelles, para compor os diálogos do filme, denotando um trabalho erudito de caráter excepcional na cinematografia nacional.

⁶¹ Filme Cultura, nº 43, janeiro-abril de 1984, “O livro e o filme: os problemas da adaptação literária - Joaquim Carlos Mario Oswald Pedro de Andrade”, autor: Geraldo Carneiro, pp. 43-47. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.43.pdf#page=43>>. Acesso em: 05/03/2020.

⁶² Para ter acesso ao conteúdo dos documentos produzidos nos *Autos da Devassa*, buscar ANDRADA, Lafayette (Coord.). *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2016. Disponível em: <<https://dspace.almg.gov.br/handle/11037/21494>>. Acesso em: 05.nov.2020.

Nesse aspecto, Marc Ferro (1992, p. 5), no célebre artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, pontua as potencialidades que o material fílmico possui, ainda que objeto de fiscalização, de controle, o seu poder de testemunho, de reflexo não só da história que se retrata, mas das circunstâncias temporais em que foram produzidas determinados tipos de representação são um importante registro documental para um período específico. Nesse sentido, toda a produção fílmica realizada durante o período de 1964-1985, não serve somente como condutor de histórias intra fílmicas, mas também estabelece pontos de “testemunho”, reflexo, revelação, das disputas de poder, de comportamentos, mentalidades e ideologias de sua época. Era, assim, através da História do Brasil e do próprio respaldo dado pelo governo, através dos seus ministros e do Presidente, que os cineastas buscavam se desvencilhar da tesoura da censura. Afinal “*a censura não poderia cortar a letra da História*”?

Tanto as declarações extraídas da imprensa, quanto o conteúdo e abordagem dados pelos cineastas às suas interpretações da História do Brasil, se observam algumas estratégias: a possibilidade de iluminação da sociedade do que de fato viria a ser a nossa História; ou “mecanismo de desvio” da censura, tendo em vista o discurso oficial de interesses na produção de obras da temática histórica. Há aqui uma aproximação ambígua entre os dois polos (Estado - cineastas) à uma visão da História como “*magistra vitae*”. Ou seja, através do conhecimento histórico, se poderia extrair exemplos e lições do passado (HARTOG, 2014, p. 102), se, de um lado, o interesse do Estado se prestava em manter adormecido o povo mimetizado pela exaltação dos grandes heróis e feitos, por outro lado, os cineastas de esquerda e as abordagens temáticas que lançaram mão, retratando a imagem do negro, do índio, da mulher, da revolta sufocada, tinham a intenção oposta, se aproximando de uma abordagem “romântico-revolucionário” (RIDENTI, 2005, p. 81), que vicejou com força durante os anos 1960 e inícios dos anos 1970 pelos diretores do Cinema Novo. Romântico por retornar, inicialmente, à uma idealização das origens rurais em contraponto ao espaço urbano. O homem do campo, do interior, era alçado como grande figura, revolucionário nesta idealização. Assim, o cinema através das representações construídas em torno da figura do camponês não pressupunha um retorno ao passado *per se*, mas através da figura do “homem do povo”, se estabelecia a representação do brasileiro autêntico que vislumbrava o futuro através do efetivo rompimento com as fronteiras do capitalismo (RIDENTI, 2005, p. 84).

Nesse sentido, o *Macunaíma* (1969) tropicalista de Joaquim Pedro de Andrade, sua jornada da taba indígena ao grande centro urbano, sua luta com o gigante capitalista, seu retorno ao campo atolado de bugigangas eletrodomésticas, inúteis diante da ausência de infraestrutura

para o uso e, por fim, seu fim melancólico devorado pela Iara, demonstrava a tônica pessimista que tomou conta de boa parte da esquerda no crepúsculo dos anos 1960 (XAVIER, 1993, p. 232-233) e que se contrapunha a visão esperançosa da primeira fase do Cinema Novo. Segundo Fernão Ramos (1987, p. 373) a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o cenário de obscuridade e incerteza da realidade, também é transportado para a tela, assim, aturdidos com as alterações bruscas que a política nacional foi vítima, “Personagens erram sem destino, aos berros, tateando o ar. Tanto no Cinema Novo como no que viria a ser posteriormente o Cinema Marginal, a visão da história e do país é a própria imagem do horror.”. Segundo o autor, as mudanças que lançaram o país num cenário obscuro de incertezas, não só para as artes, mas também para o comportamento cotidiano que “veremos o cinema acertar contas com seu passado.” (RAMOS, 1987, p. 401), ainda que tal “acerto” não se dê espontaneamente, mas impulsionado pelo direcionamento cultural que o Estado vai tomar para si, a partir dos anos 1970. Já para NAPOLITANO (2001, p. 122), com o endurecimento do regime, impossibilitada a oposição política, coube aos artistas, nos anos 1970, exercer o papel da “resistência”. Todavia, é necessário recordar que esse papel de resistência já vinha sendo desempenhado pela cultura brasileira desde os primeiros momentos após o golpe de 1964, sua premência no pós AI-5 se dá dentro de uma lógica ambígua em que a crítica passa a ser indireta, disfarçada.

Dentro desta lógica de resistência representada na atuação artística engajada, se percebe que a aproximação conduzida entre Cinema e História tinha como um dos seus alicerces tanto uma perspectiva de maior liberdade artística dentro do gênero histórico, mas também uma maneira de produzir narrativas diversas e conflitantes com a versão oficial da História. Neste sentido Sylvio Back ao se referir ao seu *A Guerra dos Pelados* (1971), obra que retratava os confrontos enfrentados durante a revolta do Contestado, o descreve como “um filme que apresenta a estória dos que não estão na História.”⁶³

Contudo, como já ponderado acima, não se deve imaginar que todo filme que buscou o recurso histórico tinha como foco ser uma metáfora do presente, um “mecanismo de desvio” da prática censora. Pelo contrário, alguns deles conscientemente ou não, reproduziram justamente uma visão mitificada da História, como *O Caçador de Esmeraldas* (1979), dirigido por Osvaldo de Oliveira, produção de Osvaldo Massaini, e, o já citado *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra. Neste sentido, como bem observa Jean-Claude Bernardet (1982,p.62), o apelo ao filme histórico feito pelos militares dentro do repertório da filmografia nacional não

⁶³ Folha de São Paulo, “Cannes: cinco filmes brasileiros”, 11.fev.1971, p. 35. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3931&keyword=Cannes&anchor=4333277&origem=busca&orig inURL=&pd=2306108b176c549b2de01b4bc84f32d2>>. Acesso 03/04/2020

extrapolava o que já vinha sendo feito em termos de filmes históricos. Eram sobretudo filmes edificantes, elogiosos e ratificadores da versão da História do Brasil que interessava aos militares.

Entre os anos 10 e 70, o cinema brasileiro não teve nenhum outro momento de intensa produção de filmes históricos, embora o gênero se manifestasse esporadicamente. E sempre dentro de um leque temático restrito, sempre baseando a história em atos e figuras “heróicas”, sempre com fins ornamentais, ou para provar como a classe dominante sempre foi bondosa e voltada para os interesses populares. (BERNARDET, 1982, p. 58)

Ismail Xavier (2001, p. 91), por sua vez, observa que a partir desse “acordo tácito” realizado entre Estado e cineastas durante os anos 1970, o cinema épico-ufanista dentro do conjunto das obras realizadas se apresentou como uma raridade nesse contexto. Nesse sentido, não há exatamente um consenso. Em matéria veiculada pelo jornal *Folha de São Paulo*⁶⁴, com o título “Tiradentes versão tupi”, o periódico destaca a insatisfação em relação aos filmes produzidos com temática histórica por se conformarem a uma versão que agradasse às autoridades:

Por enquanto, contudo, não se pode levar a sério o filme nacional de caráter histórico. Há ufanismo demais. São obras preocupadas muito mais em agradar autoridades, acomodadas sobre o que dizem os livros, do que em fuçar o passado e arrancar dele fatos ainda não explorados, ou por negligência ou porque incomodam. Ficamos, assim, com o velho ditado daquele historiador do Oeste norte-americano que dizia: “quando a lenda supera a realidade, publica-se a lenda”. (FOLHA DE SÃO PAULO, “Tiradentes versão tupi”, 18 de abr. 1977, p. 28)

Um grande exemplo na década de 1970 do êxito da temática histórica épico-ufanista, tanto em termos de alinhamento ideológico com o discurso do governo e acerto mercadológico, foi *Independência ou Morte* (1972) de Carlos Coimbra. O filme que, não por acaso, teve seu lançamento no ano das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, se tornou um grande sucesso popular, bem como contou com o endosso oficial. Ainda que diretor e produtor tenham, *a posteriori*, se recusado firmemente em confessar qualquer defesa à ditadura militar com o filme, um trecho do filme no qual a Constituição é outorgada parece deflagrar contra a defesa apartidária dos realizadores de *Independência ou Morte*. Aclamado

⁶⁴ Folha de São Paulo, “Tiradentes versão tupi”, 18.abr.1977, p. 28. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6189&keyword=Tiradentes&anchor=4307682&origem=busca&originURL=&pd=8507ca16c4032135d8c4ba3b6321e7e7>>. Acesso em 02/02/2020.

pelo povo, D. Pedro acena para a multidão do parapeito de um edifício, ao lado no mesmo edifício dois senhores comentam a cena: “Isso é a Monarquia Constitucional, Sr. Conde dos Arcos”. O conde responde: “Melhor uma Monarquia Constitucional do que outro regime que não seja uma Monarquia, Sr. Palmela”. É nítida a convergência entre a ideia de “monarquia” e a “ditadura” se comparados os períodos históricos retratados, tanto no século XIX, quanto no presente de 1972, com o surgimento de uma ditadura militar visando impedir a ascensão comunista. Segundo Bernardet (1982, p. 60), “(...) O governo encampa o filme, tomando posição ideológica e estética na matéria, ajudando a vender.”. O próprio Médici, em telegrama enviado aos seus realizadores, congratulava as qualidades do filme, tendo sido tal correspondência, utilizada em sua divulgação.

Acabo de ver o filme *Independência ou morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou. Está de parabéns toda a equipe, diretor, atores, produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história. Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam, comovem e informam as nossas plateias. Adequado na interpretação, cuidadoso na técnica, sério na linguagem, digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro *Independência ou Morte* responde à nossa confiança no cinema nacional. Emílio Médici, Presidente da República. (TELEGRAMA, 1972 apud D’ÁVILLA, 2018, p. 41)

Percebe-se, assim, diante das congratulações tecidas pelo presidente Médici a respeito de *Independência ou Morte* (1972), a relevância dada pelos governos militares à temática histórica dentro do cinema. O cinema histórico deveria ser assim um veículo que combinaria tanto elementos que visavam atingir a emoção do público ao tratar de temáticas já conhecidas e que engrandeceriam o sentimento de nacionalismo e orgulho do país, aliado a seu caráter educativo, a ideia da História “*magistrae vitae*” (HARTOG, 2014, p. 102). Para alcançar tais objetivos pedagógicos, o cinema deveria se ater a uma linguagem cinematográfica clássica em que a História era representada tal como foi, em que o dispositivo da câmera deveria ser acionado de modo a sublimar a experiência fílmica, o espectador acompanharia o filme imaginando ver a própria História (FLECK; MATOS, 2010, p. 115). Alguns recursos como a posição dos atores, a localização adequada, a câmera, o respeito à continuidade de uma cena para a outra, o linguajar característico da época, o figurino, etc, trariam essa noção de História “real”. Contudo, alguns dos filmes analisados como *Os Inconfidentes* e *Anchieta* se divorciavam completamente dos ditames clássicos da linguagem cinematográfica, através da quebra da quarta parede, da ausência de legendas em determinados diálogos, a sobreposição das imagens contrapostas aos relatos de viajantes e moradores estrangeiros, entre outros mecanismos, que

visavam pluralizar as interpretações sobre a História, confundi-las, ou seja, refundar a História a partir do Cinema.

2.3 História-Nação

É justamente em torno desse embate de versões sobre a História do Brasil que a presente pesquisa guarda sua atenção. Durante os anos 1950, independentemente da posição ideológica e política de seus debatedores, o tema histórico surge recorrentemente como elemento essencial na definição do caráter nacional-popular pelo qual o cinema brasileiro precisava seguir. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, em tese apresentada em 1952, defendia que a literatura, o folclore e a história deveriam ser tomados como norte para a produção cinematográfica brasileira (BERNARDET, 1982, p. 58). Não por acaso, o governo toma para si o recurso histórico como direcionamento da cultura do período. Assim, algumas das bandeiras levantadas nas discussões acerca da identidade do povo brasileiro e o papel da cultura na solidificação dessa representação, vão ser reaproveitadas por gestores culturais do regime militar a partir da década de 1970⁶⁵.

O binômio História-Nação precisa ser analisado também sob a perspectiva da doutrina de Segurança Nacional. Segundo Joseph Comblin (1978, p. 49), no Estado de Segurança Nacional, a luta não é somente travada no campo de batalha, mas sobretudo no plano das ideias. Importada dos Estados Unidos e elaborada no pós Segunda Guerra Mundial, a doutrina de Segurança Nacional tornou-se útil como suporte teórico e prático na luta contra a disseminação do comunismo global. No Brasil, seu quadro teórico foi absorvido pela Escola Superior de Guerra, tendo alguns quadros do Exército estadunidense sido trazido ao país para ensiná-lo aos oficiais brasileiros.

Ainda, segundo Comblin (1978, p. 17), a doutrina de Segurança Nacional implicava numa extraordinária simplificação do homem e de seus problemas. A Nação é tomada como um todo homogêneo, direcionado por uma única vontade, a vontade de poder de um grupo perante os demais (1978, p. 29). Essa compreensão foi visualizada também por José Mário Ortiz Ramos ao afirmar que:

⁶⁵ A respeito desse processo de aproximação do Estado das bandeiras nacionalistas ver: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, “Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70”, pág. 101-102, 5ª ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004; e, RAMOS, José Mario Ortiz, “Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60 e 70”, pág. 94 e 111, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

A partir da década de 70 é o Estado que arvorando-se a guardião de uma comunidade indivisa, seus interesses tomados como os interesses de todos. O “nacional” e a “realidade nacional” são vistos como dois todos harmoniosos, que não apresentam nem conflitos internos e nem se contrapõem, em seus fundamentos, à dominação externa. (p. 93)

Tal compreensão, apesar de ter sido introduzida no Brasil pela doutrina de Segurança Nacional, não era um procedimento inédito. Muitos teóricos já apontaram as relações entre a apropriação de certos símbolos, comemorações, rituais, mitos e suas representações para o mundo social na legitimação de uma ideia específica de poder. Anthony D. Smith em *A Identidade Nacional* (1997, p. 24), ao tratar dos pressupostos que constituem os conceitos de “nação” e “nacionalismo”, indica a imprescindibilidade de uma unicidade em termos de cultura e ideologia cívica, elementos que eram desenvolvidos e solidificados através da educação e dos meios de comunicação. Smith articula a seguinte conceituação a respeito dos critérios de constituição de uma nação:

Uma nação pode assim ser definida como uma determinada população humana, que partilha um território histórico, mitos e memórias comuns, uma cultura pública de massas, uma economia comum e direitos e deveres legais comuns a todos os membros. (1997, p. 28) (grifos do autor)

Analisando como se deu os usos das comemorações do Sesquicentenário e o direcionamento do Estado no plano cultural, indicando a História como elemento fundamental na condução da arte cinematográfica dali em diante, se percebe a tentativa de perpetuação de um “território histórico, mitos e memórias comuns” pelo Estado. Fez parte desse repertório de apropriação de um discurso nacional, ancorado na cristalização de um ideal específico e único, o que na obra de SMITH tem o nome de “comunidade de cultura histórica” (1997, p. 101).

Então, a “comunidade de cultura histórica” abrangeria um repertório extenso de tradições, símbolos e valores que, mediante a utilização de símbolos/representações como hinos, bandeiras, moedas, monumentos e cerimônias forjariam um sentimento de identidade comum. Para Smith, por contar com um arcabouço imagético tão fortemente alicerçado na História a ideia de nação pressupunha uma forma de “cultura historicista e de educação cívica” que, de certo modo, substitui a cultura religiosa e a educação familiar mais tradicionais (1997, p. 117). Neste sentido, segundo SMITH: “A nação torna-se um grupo de “obra de fé”, capaz de ultrapassar obstáculos e adversidades.” (1997, p. 31).

É interessante a comparação que o autor faz da crença na nação como um artifício religioso. Pois, existem elementos de “invenção” ou “imaginação” no processo de constituição destes símbolos, fortemente calcados na História, que ora precisam ser aumentados, quando

não construídos, ora apagados ou esquecidos, sob o risco dos flagelos e terrores do passado impossibilitarem essa visão una e pacífica que a nação prescinde, sobretudo em países de origem colonial, em que o massacre de nativos e a escravidão vicejou por tantos séculos. Ernest Renan, por exemplo, em Conferência na Sorbonne em 11 de março de 1882, intitulada “*O que é uma Nação?*”, ou seja, em plena pujança do discurso nacionalista, não deixou de reconhecer os benefícios do esquecimento para o ideal de nação:

O esquecimento, e diria, mesmo o erro histórico são um fator essencial da criação de uma nação e é assim que o progresso dos estudos históricos é frequentemente para a nacionalidade um perigo. A investigação histórica, na verdade, traz à luz os fatos da violência que se passaram na origem de todas as formações políticas, mesmo daquelas das quais as consequências foram as mais benfazejas. A unidade se faz sempre brutalmente. (RENAN, 1882, p. 5-6)

Benedict Anderson, na obra *Comunidades Imaginadas* (ANDERSON, 2008, p. 278), trata a respeito da necessidade do esquecimento para o conceito de unidade da nação, utilizando o termo “amnésias típicas”. Ao discorrer sobre a experiência dos EUA em episódios como a Guerra de Secessão (1861-1865), o extermínio de nativos e a escravidão de africanos, de modo a suplantarem dentro da narrativa histórica e dos ideais de liberdade e fraternidade presentes na consciência estadunidense, o que ele denomina de “fratricídio tranquilizador” (ANDERSON, 2008, p. 275-276). É justamente essa ideia que Anderson, em sua outra obra “*Nação e Consciência Nacional*” (1989), desenvolve de que “a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal.” (ANDERSON, 1989, p. 16)

Retornando aos discursos de Médici, por ocasião do Sesquicentenário e o intento do Estado em focalizar na História do Brasil esse ideal de unicidade e coesão, é válido questionar se haveria interesse em representar também as nossas feridas do passado com o mesmo ímpeto que se comemorava os feitos de D. Pedro I, Tiradentes, Duque de Caxias, entre outros, sob o risco de macular a “comunidade de cultura histórica” (SMITH, 1997, p. 101). Se percebe, assim, o caráter de artificialidade que tomam certas representações, cerimônias, símbolos e rituais oficializados pelo Estado. Segundo Hobsbawm (1997, p. 9), eventos como a comemoração do 7 de setembro visam “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado.”. Por conseguinte, o autor ressalta que essa pretensão de “continuidade” guarda consigo um tanto de inventividade, muito alinhado ao pensamento, já supra destacado, no que concerne as amnésias e

esquecimentos do que de fato é matéria da História de uma Nação. No nosso caso, uma História de colonização, escravidão e opressão sendo escamoteada em detrimento de figuras que remetem a uma abordagem positivista, monumentalista e heroica da História servem para iluminar os usos da História “como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. (HOBSBAWM, 1997, p. 22). Do contrário, tratar as diversidades étnicas, regionais, sociais de maneira honesta e clara colocariam em perigo a necessidade de unicidade e coesão que uma nação necessita para se forjar.

José Murilo de Carvalho, em *A Formação das Almas* (2008, p. 10), tem uma compreensão semelhante, ao destacar o papel da construção de um “imaginário”, como elemento fundamental para a legitimação de um determinado regime político. É através da utilização dos mitos, símbolos, rituais e ideologias que se compõe o “imaginário político” e a sua legitimação depende não só da razão, mas das emoções e da percepção coletiva sobre seu passado, presente e futuro. Neste sentido, se retornarmos ao telegrama do Presidente Médici por ocasião do lançamento de *Independência ou Morte* (1972), se percebe que uma das principais qualidades do filme para o ditador era sua capacidade de “emocionar”, “comover” e “informar” o povo sobre sua História. A declaração demonstrava claramente o papel que deveria ser desempenhado pelo filme histórico para os governos militares.

Neste sentido, François Hartog maneja um conceito que nos parece útil, qual seja, “regime de historicidade”, que nada mais seria que “uma maneira de engrenar passado, presente e futuro” (2014, p. 11). Dentro dessa construção de passado-presente-futuro, as individualidades atravessam o discurso oficial implicando novas interpretações do todo. As vivências sobretudo em um contexto de dominação, insistem em se chocar com a oficialidade, possibilitando a convivência de mais versões alheias ao que o poder busca solidificar dentro do *status quo* e foi justamente esse tipo de pluralidade histórica que os filmes analisados trouxeram à baila no debate público. Não por acaso, Constâncio Montebello, um dos censores responsáveis por analisar *A Guerra dos Pelados*, se queixava pela escolha do tema do Contestado para ser apresentado no Cinema, sendo nossa História tão rica de exemplos dignificantes para o público. “Não conseguimos entender o porque (sic) de escolherem temas agressivos quando nossa história tem quadros plenos de amor pátrio ou de ações destemidas sem que seja envolvido o governo.⁶⁶”.

⁶⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 7 de janeiro de 1971.

(...) Como, conforme os lugares, os tempos e as sociedades, essas categorias, de pensamento e ação ao mesmo tempo, são operacionalizadas e vêm tornar possível e perceptível o deslocamento de uma ordem do tempo? De que presente, visando qual passado e qual futuro, trata-se aqui ou lá, ontem ou hoje? A análise focaliza-se assim em um aquém da história (como gênero ou disciplina), mas toda história, seja qual for finalmente seu modo de expressão, pressupõe, remete a, traduz, trai, enaltece ou contradiz uma ou mais experiências do tempo. Com o regime de historicidade, tocamos, dessa forma, em uma das condições de possibilidade da produção de histórias: de acordo com as relações respectivas do presente, do passado e do futuro, determinados tipos de história são possíveis e outros não. (HARTOG, 2014, p. 38-39)

Mesmo em um regime democrático, o poder das classes dominantes em ditar sua hegemonia se apresenta nos diversos âmbitos sociais, o que não é diferente na área cultural. Contudo, a intenção é de que essa hegemonia não seja interpretada como uma versão dos fatos, mas sim a sua verdade. Ou seja, um dos pontos principais da manutenção de uma certa hegemonia é a de que aqueles que estão sob o seu domínio não tomem conta disto. Bourdieu (2001, p. 8) ao tratar do poder simbólico se refere a ele como “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.”. Ainda que essa força simbólica ou hegemônica seja exercida, nem toda cultura se alinha a tais direcionamentos, o que faz parte do próprio *ethos* das artes. A experiência do Cinema Novo comprovou tal *ethos* dentro de um quadro de ruptura com as influências dominantes estrangeiras e nacionais.

Já numa ditadura, o Estado dispõe de um aparato repressivo em que a *sutileza* em que essa dominação se opera num regime democrático é substituída pelo terror psicológico e pela restrição à liberdade de expressão com a existência da Censura. Como se observa, os militares sinalizaram através de falas e recursos financeiros para que os cineastas representassem a História em suas produções. Entretanto, nem toda a História era desejável. Pelo seu caráter emotivo, o cinema poderia pôr em risco, ao tratar da História do Brasil, esse regime dominante de esquecimento coletivo, necessário para a diluição dos conflitos sociais, como se dava em *A Guerra dos Pelados* e o massacre do Contestado. Por isso a importância do mito e do herói para os governos militares. Segundo Carvalho (2008, p. 58), o “domínio do mito” forma o imaginário que se manifesta não só na História, mas por toda a produção intelectual que lhe advém, seja na literatura, na pintura, no teatro e no cinema. Tal imaginário muitas vezes é construído à revelia da evidência documental e da própria construção histórica, com o intuito de fortalecimento de um ideal determinado pelos interesses de um grupo dominante. Um exemplo disso seria as representações santificadas em obras como a de Pedro Américo em *Tiradentes Esquartejado* (1893), e, em Décio Vilares, com seu *Tiradentes* (1928), o que predomina nessas

representações artísticas do protomártir da República nessa imagética sacra é bastante discutível do ponto de vista histórico. Como exemplo, o fato de que seu semblante assemelhado à figura de Jesus Cristo faz parte de um arcabouço imagético que se construiu em torno da figura de Tiradentes, que pouco se relaciona com a realidade dos prisioneiros do período. Como bem observa José Murilo de Carvalho (2008, p. 55), a figura do herói é de vital importância na legitimação de um novo regime, sobretudo quando ausente a participação do povo na sua formulação. De novo, quando não se atinge o povo através da razão, a emoção mediante a evocação de uma imagem crística do herói da República cumpre o seu papel na teatralização da História.

(...) Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. Em alguns, os heróis surgiram quase espontaneamente das lutas que precederam a nova ordem das coisas. Em outros, de menor profundidade popular, foi necessário maior esforço na escolha e na promoção da figura do herói. É exatamente nesses últimos casos que o herói é mais importante. A falta de envolvimento real do povo na implantação do regime leva à tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica. (CARVALHO, 2008, p. 55)

Um episódio que ilustra tal ponto ocorreu durante os anos 1960. Após um historiador mineiro contestar as representações de Tiradentes que atrelavam a sua imagem a figura de Jesus Cristo, defendendo que sua imagem “real” teria um rosto imberbe. Folhetos com o “novo rosto” de Tiradentes foram distribuídos pela capital mineira. Diante da controvérsia, o Presidente Castello Branco por decreto, em abril de 1966, determinou que a estátua de Tiradentes defronte à antiga sede da Câmara dos Deputados no Rio de Janeiro serviria de modelo para todas as efígies do personagem histórico⁶⁷. Como se percebe, essas “formas simbólicas” de forte teor nacionalista (hinos, bandeira, estátuas, heróis nacionais e a própria História) eram instrumentalizadas como meio de representação do mundo social desejado (CHARTIER, 1990, p. 19). A articulação desses elementos simbólicos que se remetem aos valores exaltados num ideal de nação contribui e influencia diretamente na percepção coletiva de uma dada realidade social objetiva. Assim, Chartier (1990, p. 17) pondera sobre a proeminência de um interesse

⁶⁷ *Folha de São Paulo*, A controvérsia das barbas, 21.abr.1970, p. 4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3635&anchor=4431410&origem=busca&originURL=&pd=e0af726d0e58ba12536564a9bba170af>>. Acesso em 23.jan.2021.

dominante nessas representações, que afasta a ideia de uma simbologia neutra, de modo que as disputas empreendidas no campo das representações teriam tanta importância quanto as lutas do campo econômico/social. Bourdieu (2001), ao tratar do “Poder Simbólico”, estabelece uma relação semelhante ao dispor sobre a importância do campo simbólico na disputa de ideias em torno de determinadas representações do mundo social:

As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. (BOURDIEU, 2001, p. 11)

Assim, as lutas simbólicas são um campo de disputa de classificação. Classificação do outro. É através desse poder simbólico que uma versão da História heroificada e monumentalizada é então cristalizada por parte dos governos militares visando negligenciar as tensões sociais. A partir da instrumentalização da História com a intenção de negar a realidade social, o poder simbólico se exerce através de uma violência simbólica que pressupõe a omissão. Tal omissão é também uma linguagem, que não é neutra e que se reveste de uma violência simbólica. Essa edição da História visando negligenciar nossas eventuais falhas históricas, com o intuito de não macular a, suposta, coesão social que nos torna um todo indiviso, representado na Nação, resgata o conceito de “amnésias típicas” (ANDERSON, 2008, p. 278) e o seu papel para a formação de uma comunidade nacional. Tais tensões históricas entrecruzam-se nas diferenças étnicas, de gênero, sexuais, geográficas e de classe impedindo a concretização de um cenário de harmonia e coesão social. Portanto, analisando o período da ditadura militar e a importância que o embate psicológico tinha para a Doutrina de Segurança Nacional não nos parece contraditório que esse fosse o interesse dos militares em neutralizar a contestação da realidade social objetiva. Contudo, tais omissões também produzem uma realidade social pautada pelo descompasso entre uma História que celebra as grandes figuras, como era desejo dos militares, e a realidade social objetiva, estratificada e desigual, que tem sua origem no passado e que não pode ser pensada e lida de uma forma honesta enquanto a História for uma meia-História.

Enquanto Smith desenvolveu o conceito de “comunidade de cultura histórica”, é válido trazer o conceito de “cultura histórica” elaborado pelo historiador alemão Jorn Rusen. Para ele, “cultura histórica” contempla uma visão particular de abordagem e interpretação da história, que se sedimenta na memória coletiva e os usos pelos quais essa História é tomada nas mais diversas áreas, sejam acadêmicas ou não, como conteúdo, experiências e as aplicações teóricas

e práticas dessa inteligência na orientação e determinação de uma finalidade específica. (RUSEN, 2009, p. 6). Os filmes históricos traduzem essa disputa simbólica de versões que se entrecrocaram e pluralizam as perspectivas da História, também sendo agentes produtores e influentes para a construção de uma “cultura histórica”. Esse processo de rememoração e reelaboração através do passado faz com que a História tenha um diálogo profundo e ativo com o presente, sendo articulada também como projeto de futuro.

La dimensión genuinamente política de la cultura histórica está basada en que cualquier forma de dominio necesita del consentimiento de los afectados; la memoria histórica juega un papel importante en este asentimiento. No es casualidad que el dominio político se presente con símbolos cargados de resonancia históricas. Esto se hace evidente en las fiestas nacionales, que generalmente deben recordar el origen de la comunidad política, de tal manera que muestren una obligación normativa inicialmente establecida como duradera. La rememoración histórica tiene una función genuinamente política de legitimación. Ésta se cumple generalmente en la forma de una consciente construcción y cuidado de las tradiciones, a lo que tampoco pueden renunciar fundamentalmente, los estados modernos, por mucho que quieran entender su legitimidad jurídicamente como legalidad. (RUSEN, 2009, p. 18) (grifos nossos)

Para Rusen (2009, p. 12), essa consciência histórica cultivada pelo poder tem como foco o engessamento de uma “identidade histórica”. Contudo, não se pode imaginar que esse processo de cristalização de uma versão específica da História conte com a passividade do seu interlocutor. A própria produção fílmica realizada durante os anos 1970 contradiz essa assertiva, pois alguns dos cineastas que enveredaram pelo gênero histórico ultrapassaram esse horizonte de expectativa do poder sobre a História. De modo que, as declarações obtidas na imprensa por esses cineastas demonstram um grau de desobediência civil, de estratégias, ou seja, de “mecanismos de desvios” acionados com a intenção de desvencilhar o corte da Censura, ao passo que acenava para os governos militares ao tomarem para si a temática histórica uma espécie de aproximação com o Estado.

Naturalmente eso no significa que la conciencia histórica siga ciegamente las directrices de la voluntad de poder, que el sistema político de dominio en el que actúa impone. Exactamente porque este sistema de dominio necesita su contrafuerte mental en las memorias históricas de los afectados, tiene que movilizar en ellos un consentimiento que no se puede forzar tan fácilmente. (RUSEN, 2009, p. 19)

A autonomia interpretativa entre a versão oficial da História cultivada e disseminada pelo Estado em contraposição, não só aos intelectuais envolvidos com a arte, mas também toda

a sociedade em geral, permite perceber que esse processo de consumo e recepção não é de modo algum passivo. Pelo contrário, a recepção de um produto cultural é entrecruzada de todo um repertório pessoal de conhecimento, vivências, experiências, opiniões, ideologias, que fortalecem ou derrubam uma interpretação seja ela oficial, seja ela produzida por intelectuais. Segundo Roger Chartier (1990, p. 28), é necessário reconhecer as “práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação.”. O autor acrescenta, ainda, o fato de que o “consumo cultural” deve ser analisado também como um processo de produção que, ao passo em que “constitui representações que nunca são idênticas às que o produtor, o autor ou o artista, investiram na sua obra.” (CHARTIER, 1990, p. 59). A recepção de qualquer produto cultural não implica num processo automático de assimilação e reprodução idêntica à sua origem. Essa intersecção que se dá com qualquer indivíduo que tem a frente de si um livro, um filme, uma pintura, um discurso, é reprocessada e rearticulada, tornando-se também algo novo durante esse processo. Ao realizar um “dirigismo cultural” (BERNARDET, 1982, p. 63), em direção à História como legitimadora de uma visão única e padronizada dos interesses de dominação, os militares ignoraram essa independência receptiva do consumidor cultural.

Definido como uma “outra produção”, o consumo cultural, por exemplo a leitura de um texto, pode assim escapar à passividade que tradicionalmente lhe é atribuída. Ler, olhar ou escutar são, efetivamente, uma série de atitudes intelectuais que - longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar - permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou a resistência. (CHARTIER, 1990, p. 59-60)

Ginzburg, em *O Queijo e os Vermes* (2006), demonstrou bem essa ideia de não passividade do leitor, quando observou a cosmogonia criada por Menocchio, ao analisar a biblioteca particular do moleiro. O autor percebeu que a interpretação das obras está longe de ser passiva. Ela suprime, reelabora, extrapola e constrói uma visão de mundo particular a respeito da religião, seus dogmas e costumes, ainda que isto tenha causado a morte de Menocchio nos Tribunais da Inquisição. Do mesmo modo M. Certeau (1998) ao trabalhar com os processos de “produção” e “consumo” reconhece que há uma simbiose ativa quando trata não só da leitura, mas também de hábitos e costumes do cotidiano, que inconscientemente aprendemos e, ao reproduzi-los, reelaboramos algo novo. Como afirma o autor, “Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante. (1998, p. 49)”. A própria História do Brasil tem no sincretismo religioso um grande exemplo desse processo ativo de reconstrução, impulsionado pelas individualidades ao arripio de um discurso oficial.

Do mesmo modo, podemos estender tal entendimento para o campo da História, sobretudo quando compreendido o seu uso para legitimação de um determinado projeto de dominação. Como observa SMITH (1997, p. 117) ao indicar o ideal de nação assentado numa “cultura historicista e de educação cívica”, ainda que houvesse a intenção de se forjar um entendimento específico e determinado do que foi a História do Brasil (E isto independe de quem seja o “inventor” (Estado ou intelectuais) dessa concepção de História), esta não se apresenta como absolutamente ganha e irretocável, dependendo da maneira pela qual o receptor/consumidor rearticula, absorve e reproduz esse discurso.

A relação dos procedimentos com os campos de força onde intervêm deve portanto introduzir uma análise *polemológica* da cultura. Como o direito (que é um modelo de cultura), a cultura articula conflitos e volta e meia legitima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As táticas do consumo, engenhosidade do fraco para tirar partido do forte vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas. (CERTEAU, 1998, p. 44-45)

Analisar determinados filmes históricos realizados durante a década de 1970 nos permite justamente lidar com esse processo polimorfo de interpretações do que vem a ser a História. Ainda que houvesse de um lado o interesse desses artistas de se contrapor a oficialidade da História, e de outro o desejo dos governos militares de que os filmes históricos servissem como elemento diluidor dos conflitos sociais, essa rede de conexão que se estabelece não pôde ser visualizada como equilibrada, tendo em vista todo o aparato repressivo que dispunha o Estado, configurado sobretudo, na Censura de Diversões Públicas.

E é justamente a partir do exemplo de 5 filmes, quais seja, “*A Guerra dos Pelados*” (1970), de Sylvio Back, “*Como era gostoso o meu francês*” (1971), de Nelson Pereira dos Santos, “*Os Inconfidentes*” (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, “*Xica da Silva*” (1976), de Carlos Diegues e “*Anchieta, José do Brasil*” (1978), de Paulo Cesar Saraceni, que buscamos averiguar, à luz dos documentos elaborados pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), os pontos de interlocução entre as obras numa tentativa de representar a História do Brasil conforme (ou não) os interesses do regime militar.

III - A HISTÓRIA NAS TELAS: RELAÇÕES ENTRE O CINEMA HISTÓRICO BRASILEIRO NOS ANOS 1970, O DIRIGISMO CULTURAL DO ESTADO E A CENSURA COMO ÁRBITRO.

3.1. A hora e a vez dos filmes históricos⁶⁸: Metodologia aplicada

Utilizando a metodologia de Pierre Sorlin (1985), passamos a expor as sinopses, principais fatos e personagens trazidos nos filmes analisados, com o intuito de tornar mais claro ao leitor que, por acaso, não os tenha visto. Em seguida, passamos a trabalhar as diretrizes da análise fílmica ao tratar dos “pontos de fixação”, estrutura dos filmes e seus sistemas relacionais. A análise documental foi mesclada com a análise fílmica, pretendendo aproximar a análise trazida pela pesquisa, com a opinião dos censores a respeito dos filmes.

A Guerra dos Pelados (1970). Direção - Sylvio Back: Taquaruçu - SC, 1913. Um conflito agrário opõe fazendeiros e empresários estrangeiros contra camponeses. Os camponeses são liderados por Pai Velho, um líder messiânico, e Ana, uma virgem que diz incorporar o espírito do monge José Maria. Com a chegada do Capitão enviado para resolver o conflito, os poderes locais intervêm junto a ele, se queixando dos prejuízos decorrentes da querela com as terras e o paganismo de suas crenças. Sucessivos combates ocorrem até a derrota dos camponeses, com a morte de Pai Velho.

Como Era Gostoso o Meu Francês (1971). Direção - Nelson Pereira dos Santos: Região da costa litorânea do Rio de Janeiro, 1557. Um grupo de franceses liderados por Villegagnon realiza os primeiros contatos com os indígenas do local. Alguns homens são banidos do grupo, dentre eles o protagonista, que é arremessado ao mar acorrentado a uma bola de ferro. Naufrago, o francês segue pela praia, quando é capturado por um grupo de índios Tupiniquim e portugueses. No dia seguinte, o grupo é atacado por índios Tupinambá, todos são mortos, com exceção do francês, que é poupado e levado à aldeia. Prisioneiro dos Tupinambá, o francês toma conhecimento de seu destino trágico num ritual antropofágico. Durante sua estadia, que compreende o período de oito luas, o francês ganha uma esposa indígena, que lhe aclimata aos costumes nativos. Aos poucos, o francês assimila os novos hábitos, passa a andar nu, adota o corte de cabelo Tupinambá, raspam-lhe as sobrancelhas, etc. Cunhambebe, o cacique, recebe um mercador francês que inicialmente nega ajuda ao compatriota, mas em

⁶⁸ Título homônimo retirado da matéria da Revista Filme Cultura, ed. 18, ano 1971. Ver <<http://www.bcc.org.br/textos/224942>>. Acesso em 03/09/2020

seguida resolve ajudá-lo, desde que ele recolha pau-brasil e pimenta. No retorno do mercador, o francês o leva até um tesouro. Os dois homens brigam e o protagonista mata o mercador. Após as 8 luas, o francês, mesmo tentando fugir, é morto e devorado no ritual antropofágico.

Os Inconfidentes (1972). Direção - Joaquim Pedro de Andrade: Fins do século XVIII, Vila Rica, atual Ouro Preto, MG. Moscas sobrevoam um pedaço de carne. Cláudio Manoel da Costa se mata na prisão. Alvarenga Peixoto está morto. Tomás Antônio Gonzaga é exilado para a África. Em *flashback*, acompanhamos os conchavos e debates realizados entre os Inconfidentes. Quando Tiradentes viaja até o Rio de Janeiro, Silvério revela os planos do grupo ao Visconde. A prisão, a perseguição política e a tortura perseguem os Inconfidentes, que se acusam entre si. Entre todos, somente Tiradentes é condenado à morte.

Xica da Silva (1976). Direção - Carlos Diegues. Segunda metade do século XVIII, Arraial do Tijuco - MG. Com a chegada de João Fernandes, o novo Contratador, todos os moradores do Arraial do Tijuco se aglomeram para recebê-lo. Dentre eles, Xica da Silva, negra escravizada, chama a atenção do Contratador João Fernandes, que a compra de seu dono, o Sargento Mor. O casal escandaliza a cidade pelos privilégios que João Fernandes concede à Xica da Silva: vestidos da Europa, perucas loiras, barcos, entre outras extravagâncias. Enquanto isso, João Fernandes prospera com a mineração ao seguir os caminhos abertos por Teodoro, líder quilombola. Quando Teodoro vai até a casa de João Fernandes comprar sua esposa grávida, Xica pede ao Contratador que lhe dê a alforria. Liberta, Xica segue até à igreja junto de seu séquito de escravos. Contudo, é impedida de entrar no local. Com a destruição de uma barragem, em decorrência da mineração, a Coroa envia o Conde para investigar João Fernandes. Diante da iminente volta de João Fernandes para a corte, Xica busca Teodoro e lhe pede que ajude o Contratador. Teodoro é capturado e torturado pelo Conde e João Fernandes finalmente retorna à Portugal. Sem João Fernandes, Xica da Silva é enxotada pelos moradores do Arraial do Tijuco.

Anchieta, José do Brasil (1978). Direção - Paulo César Saraceni. Ilhas Tenerife, arquipélago das Canárias, 1534. Anchieta nasce na África, seu pai português, sua mãe de origem indígena. Na juventude, Anchieta ingressa na Companhia de Jesus, sendo enviado para catequizar os indígenas no Brasil. Sua chegada e a do Governador-Geral Duarte da Costa coincidem. Contudo, a recepção indígena já demonstra a simpatia e o magnetismo em torno do jesuíta. Durante sua missão, Anchieta, juntamente com o Padre Manuel da Nóbrega, abrem caminhos, constroem igrejas e intercedem contra a escravidão indígena. João Ramalho e Diogo Álvaro, comerciantes de escravos, se indispõem com a catequese dos jesuítas. Já idoso, muda-

se para o Espírito Santo. Ainda que doente, Anchieta continua a realizar trabalhos com os enfermos até na hora da morte. Seu enterro é levado por um cortejo de brancos, índios e negros numa celebração carnavalesca.

3.1.2 Personagens e esquema narrativo

A Guerra dos Pelados

Adeodato, Juca, Ricarte, Vitorino: Representantes do campesinato. Adeodato se materializa como uma figura de liderança em relação ao grupo. Após a chacina do Plano 1, Adeodato é o primeiro personagem apresentado, bem como é um dos remanescentes do conflito com os “peludos” (fazendeiros e empresários); Juca é pai de Ana. Inicialmente, fiel aos poderes da filha, perde a fé após a descoberta da relação entre Ana e Ricarte. Quando o conflito se acirra, abandona o grupo; Ricarte é designado por Pai Velho para ser o protetor de Ana. A proximidade entre eles leva ao seu envolvimento com a virgem, motivo pelo qual os “pelados” (camponeses) deixam de acreditar nos poderes místicos da moça que recebe o espírito do monge José Maria; Vitorino, homem negro, é dos camponeses destacados, o que possui o menor papel, reiteradamente aparece somente para concordar com o que é dito pelo grupo. Participa do ataque à serraria, tendo nesta sequência sua fala de “Chega de pobreza...A terra é nossa vingança” chamando especial atenção da Censura.

Pai Velho e Ana: Pai Velho é a principal liderança religiosa dos “pelados”. Apesar de ser Ana quem “incorpora” o espírito do monge José Maria, é Pai Velho quem é consultado pelos populares, chefia rituais religiosos, trata da segurança e direcionamento dos “pelados”; Ana é uma jovem, loira, virgem, que recebe o espírito do monge José Maria. Acaba perdendo a santidade quando se envolve com Ricarte. Ao final, é uma das poucas sobreviventes.

Nenê e Zeferina: De traços infantilizados, Nenê passa boa parte do tempo treinando espada enquanto espera seu combate com o “dragão de ferro” que come terra. Acredita que a morte do “dragão” fará Ana lhe dar atenção; Zeferina, camponesa, madrinha de Nenê, também de baixa educação, acompanha o afilhado na aventura contra o “dragão”. Ambos são mortos pelo “dragão de ferro”.

Capitão: Recebido com entusiasmo e muitas demandas, o Capitão transita entre os dois grupos. Inicialmente irrita os fazendeiros pelo tom conciliatório, mas finalmente levanta armas contra

os “pelados”. Como personagem, sintetiza toda a força militar que foi despendida para combater os camponeses.

Bôca Rica, Tidico e Kimmel: Representantes do latifúndio e das empresas estrangeiras, ora demonstram verbalmente sua reprovação em relação a presença dos pelados nas terras, ora executam eles mesmos a dominação através da violência e morte dos inimigos.

Como Era Gostoso o Meu Francês

Francês: Sujeito de pouca importância dentro da comitiva francesa, é jogado ao mar por seu grupo. Após ser encontrado por um grupo de portugueses e índios Tupiniquim, vira prisioneiro de guerra dos Tupinambá, passando a assimilar os costumes indígenas. Após um conflito com o mercador francês, mata o homem com a pá em que cavou o tesouro. Findado o prazo de 8 luas, é morto em ritual antropofágico.

Seboipepe: Índia Tupinambá designada por Cunhambebe para ser a companheira do francês, o auxilia no processo de assimilação dos costumes. É a responsável pela captura do francês que leva a sua morte.

Cunhambebe: Cacique dos Tupinambá, homem guerreiro, realiza tratativas com um mercador francês. Após a morte do francês domina o uso dos canhões.

Mercador francês: Negociante, o idoso realiza escambo com Cunhambebe. Quando solicitado para intervir na condição do francês, nega ajuda. Acaba morrendo após uma discussão com seu conterrâneo por conta de um tesouro.

Os Inconfidentes

Tiradentes: Figura controversa dentro do grupo de inconfidentes, Tiradentes é tido como louco, religioso e falastrão. Ainda que defenda a liberdade, menospreza pobres e vende seu escravo. Quando todos são presos, é o único a obter a pena capital sendo enforcado.

Claudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto: Os poetas introduzem o filme com seus destinos trágicos. Claudio Manoel da Costa se suicida na prisão. Tomás Antônio Gonzaga é exilado, suas passagens em cena se alternam num “plano poético” em que se encontra com sua amada, Marília. Alvarenga Peixoto é torturado e morto na cadeia.

Dr. Álvaro Maciel, Tenente Coronel Fernando de Paula e Padre Toledo: Também integrantes do grupo dos Inconfidentes. Dr. Álvaro Maciel é um dos que acusa Tiradentes como

líder do grupo. Fernando de Paula representa o setor militar e é tido como um “banana” pelo Padre Toledo. Padre Toledo, único clérigo do grupo, é especialmente lembrado em vários pareceres da Censura por conta de uma fala em que afirma: “Precisamos tomar cuidado para que o poder não caia na mão de um só homem. Principalmente de um militar”.

Silvério dos Reis: Delator do grupo, revela os conchavos da revolta ao Visconde durante um banho de banheira.

Bárbara Heliodora: Esposa de Alvarenga Peixoto, Bárbara Heliodora repreende o professor de piano de sua filha, que lhe dá um tapa na mão. Quando Alvarenga Peixoto está prestes a ser preso, tenta dissuadi-lo de entregar os companheiros.

Xica da Silva

Xica da Silva: Negra escravizada, utiliza seus atributos físicos para suavizar o horror da escravidão. Com a chegada de João Fernandes, passa a ser a sua companheira, obtendo uma série de privilégios que incomodam o povo do Arraial do Tijuco. Busca a ajuda de Teodoro para impedir o retorno de João Fernandes para Portugal. Quando Teodoro é preso, resolve preparar um banquete africano para o Conde. É expulsa da cidade pelos moradores quando João Fernandes deixa o Arraial do Tijuco.

João Fernandes: Vindo de Portugal para administrar a mineração de diamantes nas Minas Gerais, o Contratador se apaixona pela escrava Xica da Silva. Sua benevolência com a amada irrita os populares que enviam reclamações à corte. Após a queda da barragem, tem seu retorno a Portugal abreviado com a chegada do Conde.

Teodoro: Líder quilombola, Teodoro, sem que saiba, abre os caminhos da mineração do ouro e dos diamantes para João Fernandes. O encontro entre os dois homens inaugura o filme, quando Teodoro leva o cavalo de João Fernandes. Se reencontram posteriormente quando o quilombola compra sua esposa e filho ao Contratador. Após ajudar Xica da Silva, é preso e torturado.

Intendente, Hortensia, Padre e o Sargento Mor: O grupo de bajuladores representam os poderes locais do Arraial do Tijuco. O Intendente e Hortensia formam um casal, o homem trabalha diretamente com João Fernandes e ela denuncia o Contratador à corte. Um dos mais entusiasmados com a chegada de João Fernandes, o Padre, apesar de frequentar a casa do Contratador, impede que Xica entre na igreja. Posteriormente, quando seu afilhado José foge das autoridades, após se envolver em uma rebelião em Vila Rica, pede a ajuda de Xica para escondê-lo. Sargento Mor, antigo dono de Xica da Silva, antes dela ser comprada por João Fernandes, é também pai de José e um dos quais tinha relações sexuais com a escrava.

José: Filho do Sargento Mor, também tem relações sexuais com Xica da Silva. Após uma rebelião malsucedida em Vila Rica, é acobertado por Xica no Convento dos Pretos. Com o retorno de João Fernandes à Portugal, Xica procura José para se consolar.

Conde: Enviado pela corte para investigar João Fernandes após a queda da barragem, o Conde seguidamente se indis põe com o casal protagonista. Após o banquete africano, deixa o Arraial do Tijuco com João Fernandes.

Anchieta, José do Brasil

Anchieta: O jesuíta é um dos fundadores do Catolicismo no Brasil. De fácil trato com os indígenas, Anchieta os catequiza e combate a escravidão. Em diversos segmentos do filme, apresenta poderes mágicos, realizando o parto de um bebê que sai da terra, levitando perante os índios e se transportando por grandes distâncias para tratar dos enfermos. Seu enterro é celebrado com uma grande comemoração de todos os povos que formam o Brasil.

Nóbrega: Companheiro de Anchieta, o padre, por ser mais velho, se apresenta inicialmente como um mestre para o jovem jesuíta. O acompanha em vários caminhos. Ambos se separam já na velhice.

Tibiriçá: Cacique, Tibiriçá é sondado por Diogo Álvaro para se rebelar contra os jesuítas. Contudo, se alia a Anchieta.

Diogo Álvaro e João Ramalho: Comerciantes de escravos se assimilam aos costumes indígenas para mais facilmente os capturar e dominar.

Timbauva: Cativa, a índia é comprada por Maria Zé. Após ser libertada pela dona, se alia a Anchieta. Dá leite ao bebê que Anchieta tira da terra.

Maria Zé: Mulher de traços masculinos, Maria Zé compra Timbauva e em seguida a liberta. A personagem informa que a colônia lhe trouxe uma liberdade que a metrópole não lhe proporcionava.

3.1.3 Pontos de Fixação: Zonas de Consenso e Zonas de Silêncios nas representações religiosas e raciais no Cinema Histórico Brasileiro

Como destacado anteriormente, a análise fílmica de Pierre Sorlin se pauta, em princípio, acerca dos Pontos de Fixação. As representações da Igreja e dos corpos não brancos foram os Pontos de Fixação escolhidos para a análise dos filmes. Tal procedimento nos auxilia a

compreender como, através de polos opostos, a Igreja ocupando um papel hegemônico na História, enquanto negros e indígenas relegados a um papel marginalizado, os cineastas interpretaram e traduziram a História do Brasil. Os Pontos de Fixação são articulados visando a intersecção dos filmes com os pareceres e documentos produzidos pela Censura. Contudo, é necessário destacar que a abordagem dada pela Censura extrapola as representações da Igreja Católica e o corpo negro e indígena. De modo que, não é do interesse da pesquisa restringir a análise documental somente a estes pontos, por conta do prejuízo de observar quais eram os pontos de atenção dos censores perante os filmes históricos.

O primeiro plano em *A Guerra dos Pelados* traz, já de súbito, o conflito que dá nome ao filme. Um grupo de fazendeiros e jagunços em seus cavalos avançam em direção à câmera. À frente do bando, como uma barreira de proteção, vemos um arame farpado delimitando a extensão do seu trajeto. Em *off*, um recurso radiofônico informa que: “*A Brazil Railway Company faz saber a todos que é expressamente proibido ocupar os terrenos num raio de 15 km de cada lado da margem do Rio do Peixe pertencentes à estrada de ferro São Paulo - Rio Grande, por concessão governamental.*”. Quando a câmera se abre em grande plano, revelando a cena completa, observamos o alvo da cavalgada: camponeses ao chão. O líder dos fazendeiros então lhes diz: “Vocês foram avisados”. Tiros e gritos são ouvidos. A trilha sonora composta por Sérgio Ricardo inicia uma toada caipira. Em plano detalhe (ou seja, a câmera próxima ao objeto), acompanhamos fragmentos de corpos suspensos que giram no ar. Quando a câmera, em grande plano, revela a cena completa, visualizamos homens e mulheres mortos, pendurados a uma árvore.

Após o massacre inicial, alguns personagens vão sendo introduzidos, como Adeodato (Átila Iório), Pai Velho (Jofre Soares), Ana (Dorothee Marie Bouvyer), Nenê (Stênio Garcia) e Zeferina (Lala Schneider). Desse recorte, os “pelados” são representados como um grupo de camponeses humildes já inseridos dentro do conflito agrário, visto que muitos já realizam treinamento de batalha e, também, como devotos do monge José Maria.

A religiosidade que se estabelece no filme com os “pelados”, é traduzida por Sylvio Back com tons de fanatismo e inocência, mas também como uma das bases centrais da identidade daquele grupo. Essa relação existencial entre o culto ao monge José Maria e o grupo em si, pode ser observada durante o filme em alguns momentos. Na sequência do ataque de canhões, realizado pelas tropas militares contra o acampamento dos “pelados”, por exemplo, em que a Igreja de Pai Velho é a primeira a ser atingida, bem como no momento da morte do líder religioso, significando a derrota dos “pelados”. Com os personagens Pai Velho e Ana,

Back revisita um tema constante na filmografia do período, o messianismo. Analisando as representações messiânicas em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Os Fuzis* (1963), se percebe que o messianismo é conjugado como um elemento de alienação do povo. Rosane Kaminski (2008, p. 264), ao analisar *A Guerra dos Pelados*, observa o messianismo do filme sob um viés ambíguo. Ao passo que reconhece seu poder como “precursor de tentativas revolucionárias”, mas também elemento reacionário no tecido social do grupo, o que confere a crença religiosa um sentido alienante. Ainda que o destino trágico persista nas três narrativas, com efeitos diversos para seus personagens, a crença no monge José Maria, em *A Guerra dos Pelados*, diferentemente dos filmes de Glauber Rocha e Ruy Guerra, serve como aglutinador das massas para a ação revolucionária. Distinto ao entendimento exposto por Kaminski, a presente pesquisa analisa a religiosidade desenvolvida pelos “pelados” como crença e ferramenta de luta. Tal compreensão é extraída dos diversos segmentos do filme em que a união do grupo se pauta mais na crença ao monge José Maria do que no apego à terra em si: as estratégias de guerra são discutidas dentro da igreja; o culto é um disfarce para a defesa; não só o corpo de Pai Velho é queimado pelos soldados, mas também seu santo. O teor reacionário da religiosidade “pelada” descrito por Kaminski fica prejudicado quando se observa o segmento em que Ricarte (Otávio Augusto) confessa a Pai Velho seu envolvimento amoroso com Ana, relação que dessacraliza os poderes mediúnicos da virgem e simbolicamente enfraquecem o grupo, mas é aceita pacificamente pelo líder religioso.

O plano da chegada do Capitão (Maurício Távora) traz alguns elementos que traduzem a visão do conflito histórico aos olhos de Sylvio Back. No início do plano, uma locomotiva/”dragão de ferro” avança em direção à câmera. Um grupo de pessoas se reúne na estação ferroviária para receber o Capitão, dentre eles fazendeiros, estrangeiros e o padre da localidade. Todos recebem o Capitão com suas respectivas queixas contra os “pelados”. O momento ilustre necessita de uma fotografia. Todos se posicionam. Antes do clique da fotografia, um dos jagunços expulsa um senhor maltrapilho do enquadramento da foto. Próximo aos dois, o padre acompanha a cena sem intervir.

O primeiro aspecto que pode ser destacado na sequência se refere às implicações da modernidade. Vemos a/o locomotiva/”dragão de ferro”, que avança em direção à câmera inaugurando o plano, representando a chegada da modernidade ao sul do país, os interesses políticos envolvidos no progresso e a conseqüente destruição que dele surge ilustrado no conflito agrário e na expulsão dos “pelados” de suas terras. A expulsão dos camponeses é

antecipada diegeticamente durante a cena da foto, no processo de higienização social de que foi alvo o senhor maltrapilho retirado do enquadramento dos poderosos.

Os efeitos da chegada do progresso e da modernidade para aqueles camponeses é bem representado no duelo entre Nenê e o “dragão de ferro”. A vida campesina, simples, lenta, afastada dos grandes centros, esquecida pelo Estado, apegada ao misticismo e suas lendas, contra a máquina científica, rápida e racional que traz o progresso. É importante ressaltar a especificidade que o enredo dos personagens Nenê e Zeferina tem dentro do filme, sendo trajetórias quase que independentes do conflito geral. A dupla é retratada em tons quixotescos, elementos como o moinho d’água em que Nenê rodopia remetem a instrumentos de tortura, mas servem em analogia aos moinhos de vento, confundidos com gigantes, da obra de Cervantes. A loucura de Dom Quixote em Nenê é representada numa infantilidade que indica algum traço de déficit cognitivo. Ana/Dorotéia é a amada inalcançável que justifica o sacrifício de derrotar o monstro representado pelo “dragão de ferro”. O embate entre Nenê e o “dragão”, de consequências trágicas para o “pelado”, reitera o desfecho trágico da chacina, que ocorre no primeiro plano, e prenuncia a derrota definitiva após a expulsão dos “pelados” de suas terras ao final do filme. Rosane Kaminski (2008, p. 379-380) associa os traços abobalhados de Nenê a um modelo alegórico, que serve para acentuar as distinções entre o padrão de vida campesina dos “pelados” e as consequências da modernidade. O caráter de independência do segmento da dupla, observado no fato de que a morte de Nenê e Zeferina, sequer é mencionada pelos companheiros “pelados”. Sua luta é travada contra a máquina e não contra os fazendeiros, empresários e militares, como se dá com o restante do grupo. A obtusidade da sua saga em “matar” a locomotiva, segundo a autora, tem correspondência à trajetória das lutas armadas, frágeis e desagregadas, com ideologias e programas distintos em sua empreitada contra o regime militar.

O segundo elemento da sequência da chegada do Capitão é o contraponto que se estabelece entre a Igreja Católica e o misticismo camponês. Ainda que o padre somente apareça no filme durante a chegada do Capitão, o simbolismo atrelado à instituição que Back constrói representa a Igreja próxima dos poderosos e apática em relação aos mais pobres. O misticismo surge no filme como contraponto à oficialidade da Igreja Católica, dando voz às reclamações realizadas pelo setor no plano da chegada do Capitão. Para Ruy Facó (1976, p. 42), o fenômeno do messianismo no campo “parece ser uma tendência natural das massas rurais espoliadas, em determinadas condições, criar uma religião própria, que lhes sirva de instrumento em sua luta pela libertação social, como o cristianismo foi, em seus primórdios, religião de escravos e

proletários da época.”. Outros autores, como Walnice Nogueira Galvão (2001, p.30), justificam a disseminação do messianismo através das querelas enfrentadas pela Igreja Católica no Brasil durante o século XIX e a separação empreendida com a República e o Estado laico. Tal compreensão, se estende a outros fenômenos messiânicos, como ocorreu em Canudos/BA e Juazeiro do Norte/CE. De fato, tal compreensão que associa os males da modernidade à República são trazidos no filme, sobretudo, na figura de Nenê (“*Toma “peludo”, bandido da República vou te cortar!*”) e na sequência do ataque dos “pelados” à Serraria, através da fala de Vitorino (Zózimo Bulbul) “*Abaixo a República*”, segmento que não passou despercebido pelos censores.

O terceiro elemento é a própria fotografia e como ela é manejada pelo diretor para acentuar as disparidades entre os dois grupos opostos. O recurso fotográfico é utilizado em seis momentos do filme. Além da fotografia da chegada do Capitão, o plano seguinte, tal como uma “fusão encadeada”, mostra os “pelados” em seu acampamento também sendo fotografados. As quatro fotografias restantes surgem no confronto final do filme entre “pelados” e “peludos”, intercalando-se com a destruição do avanço militar sobre os camponeses. Nestas últimas fotografias, soldados armados posam para a câmera, tendo ao seu redor vários corpos de camponeses amontoados. Analisando a quantidade de registros de cada um dos grupos (cinco fotos dos “peludos” contra uma foto dos “pelados”), a superioridade militar, tecnológica e financeira dos “peludos” em relação aos “pelados”, é reafirmada. Por outro lado, ao pensar na função social da fotografia como registro para a posteridade, concluímos que o uso daquelas imagens tinha não só um teor memorialístico, mas também coercitivo em relação a outras revoltas que pudessem ocorrer. As imagens servem também para enfatizar a crueldade pela qual os “pelados” foram submetidos.

Diversos segmentos do filme ressaltam a crueldade dos poderosos em relação aos mais humildes. Além da chacina que inaugura o filme, dois planos receberam especial atenção dos censores em suas avaliações. No primeiro deles, Tidico (Edson D’Ávila), um dos fazendeiros, urina em uma cerca e, em seguida, se dirige até um grupo de três homens amarrados à cerca e lhes diz: “Eu deveria era mijar na cabeça de vocês”. Em seguida, Tidico inicia os açoites. A câmera se expande em “grande plano” e podemos visualizar que os torturados estão nus. A câmera lentamente percorre a cena em 360° acompanhando a reação dos presentes à tortura. No segundo plano, após receberem a promessa de reembolso das terras pelo Governo, alguns camponeses desertam do conflito agrário e se dirigem ao local indicado pelas autoridades. Ao chegarem ao destino acertado, militares lhes entregam as pás em que irão cavar as suas próprias

covas. Em seguida, em “plano detalhe”, a câmera percorre a terra, revelando uma mão que salta do solo. Ao se expandir e revelar a cova única, a terra se punciona para cima e para baixo, como se respirasse.

Com o acirramento dos embates entre os grupos rivais, o assentamento “pelado” é atacado, sendo destruída a igreja de Pai Velho. Os camponeses se dispersam em grupos separados. Pai Velho segue sozinho levando seu santo nos braços. Imagens de fotografias em que militares posam ao redor de corpos de camponeses empilhados se entrecruzam entre aqueles que conseguem fugir e a trajetória solitária de Pai Velho, que é encurralado pelos “peludos”. Seu corpo é coberto por folhagens e queimado junto com o santo. A trilha sonora de Sérgio Ricardo utiliza trechos da oração de São Benedito: “*Meu corpo não será preso, nem será ferido. Nem meu sangue derramado pelas unhas do inimigo*”. Segundo Kaminski (2008, p. 271), a sequência da morte de Pai Velho, solitário, pego em uma emboscada, em que seus restos mortais são “apagados” pelo fogo, remetem aos desaparecidos políticos da ditadura militar, o que pela própria condução do filme e a militância de esquerda do diretor conduzem a tal entendimento. Após a morte de Pai Velho, os remanescentes dos “pelados”, dentre eles Adeodato e Ana, se reúnem. Apesar da destruição do acampamento de Taquaruçu e a morte da principal liderança religiosa do grupo, Adeodato diz aos demais: “*Meus irmãos, não faz mal! Dessa vez eles pegaram a gente, mas essa guerra nós ainda vamos ganhar.*” A fala de Adeodato aos sobreviventes, no encerramento do filme posiciona o seu criador em relação ao conflito histórico, materializando o desejo da vitória camponesa no futuro e dialogando através da temática do filme com as disputas de terra enfrentadas ainda em 1970.

A questão do equilíbrio de forças surge recorrentemente nos pareceres da Censura que analisaram *A Guerra dos Pelados*. Algumas das sugestões de cortes apontadas, buscavam justamente retirar os segmentos mais cruéis das atitudes dos poderosos, como a cena em que Tidico chicoteia seus peões, ou na cena em que os “pelados” são obrigados a cavar as suas próprias covas. A primeira menção ao equilíbrio de forças surgiu em 07 de janeiro de 1971⁶⁹, quando foi analisada a possibilidade de liberação do filme para ser exibido durante o I Festival de Cinema do Guarujá. O censor, Constâncio Montebello, ao descrever a sinopse do filme destacou, tratar-se de um filme de conteúdo histórico e minimizou a conduta dos peludos, colocando os dois grupos revoltosos como equânimes na disposição da guerra, “*Ante as reações*

⁶⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 7 de janeiro de 1971.

armadas das tropas federais procuram expulsá-los das terras, ocorrendo mortes de ambos os lados. Finalmente as tropas federais encurralam os rebeldes e liquidam seu líder.”.

Como demonstrado, durante a análise fílmica de *A Guerra dos Pelados*, a representação do conflito trazida por Sylvio Back indicava uma predominância de ataques dos coronéis, empresários e militares contra os camponeses, havendo ênfase na crueldade aplicada. Portanto, a interpretação do censor de que o conflito foi travado por estímulos iguais entre os grupos rivais, revela bastante sobre sua visão do evento histórico. Nos pareceres 2719⁷⁰ e 2975⁷¹, ambos produzidos em 1982, se repete a tentativa de relativizar a violência dos “peludos”, quando o filme tentava sua liberação para exibição na televisão, após já ter sido proibida a sua exibição em 1975⁷² e 1979⁷³. Por “mostrar um tema inadequado a este veículo de comunicação”, os censores repetiram a máxima de que “violência gera violência” numa tentativa de minimizar a esmagadora força dos “peludos”, contra os humildes camponeses.

Outro elemento que deve ser destacado é a escolha de determinadas palavras para caracterizar os “peludos” como “rebeldes” e “fanáticos”, sendo reveladoras de posições, julgamentos e opiniões da Censura. Para Ruy Facó (1976, p. 2), os grupos dominantes, visando justificar o massacre de comunidades rurais, utilizavam o termo “fanático” para caracterizar a resistência rural como insubmissa, extremada e agressiva. Os censores, ao se referir aos “pelados” como “fanáticos”, reiteravam tal percepção. Ao passo que confirmavam suas posições ideológicas em relação ao conflito agrário. A utilização do termo “rebelde” pelo censor, da mesma forma, longe de ser uma mera descrição do grupo, também carrega um julgamento de valor que reflete a opinião em relação ao fato histórico. Cleudemar Alves Fernandes, na obra *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*, discorre sobre as posições ideológicas que são transmitidas através do discurso:

Analisar o discurso implica interpretar os sujeitos falando, tendo a produção de sentidos como parte integrante de suas atividades sociais. A ideologia materializa-se no discurso que, por sua vez, é materializado pela linguagem em forma de texto; e/ou pela linguagem não-verbal, em forma de imagens. (FERNANDES, 2008, p. 15)

⁷⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 2719, datado de 28 de junho de 1982.

⁷¹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 2975, datado de 6 de julho de 1982.

⁷² AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Comunicação do Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, datado de 18 de março de 1975.

⁷³ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Comunicação do Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, datado de 09 de janeiro de 1979.

O uso ideológico da palavra “*rebelde*” para se referir aos camponeses que participaram do conflito do Contestado é evidenciado na “Nota” que acompanha a descrição da sinopse do filme. Vejamos:

Nota: o que nos preocupa, é a áura de heroísmo com que são focalizados os elementos rebeldes, que, em várias oportunidades, lançam (sic) veementes protestos contra o Govêrno e os estrangeiros que estão tomando (sic) conta das terras nacionais. Sem exagero, é um quadro vivo de afronta a qualquer determinação oficial e, em qualquer época, poderá servir para ativar as chamas do descontentamento.

Não conseguimos entender o porque de escolherem temas agressivos quando nossa história tem quadros plenos de amor pátrio ou de ações destemidas sem que seja envolvido o govêrno.

Não queremos, entretanto, fazer prevalecer nosso ponto de vista, apenas citamos nossa observação quanto ao tema focalizado, deixando a solução a critério da comissão de censores que o examinar quando vier para a censura normal.

Em sua "Nota", Montebello deixava claro sua objeção à representação construída por Sylvio Back do fato histórico. Reiterando o termo “*rebelde*” para se referir aos camponeses e salientando sua “*preocupação*” com a “*aura de heroísmo*” em que estes eram representados. Não só isso, sua observação de que “*Não conseguimos entender o porque de escolherem temas agressivos quando nossa história tem quadros plenos de amor pátrio ou de ações destemidas sem que seja envolvido o govêrno.*”, revelava qual tipo de História não deveria ser trazida para o Cinema segundo o DCDP. Portanto, se observa que os censores em sua atuação realizavam esta tarefa de filtrar qual deveria ser a História privilegiada. A Censura se apresentava, assim, como uma diluidora dos conflitos sociais ao cristalizar uma História monumentalista e heroicizada.

No tópico referente ao “conteúdo das cenas e diálogos”, o censor indicava que o filme era “Contra” a Segurança Nacional. Avaliação que ele estende aos tópicos “mensagem” (“*De modo geral, contra atos do govêrno*”), “impressão última” (“*Contrária aos interesses nacionais*”) e “valor educativo” (“*Nenhum*”). Em sua “Conclusão”, Montebello afirma que o filme deveria ser submetido a “uma série de modificações, tendo em vista seu “*conteúdo anti-governamental*”. Ou seja, nesse parecer, podemos perceber a impressão causada pela temática de conflito agrário presente no filme junto ao DCDP.

Em 1971, ano do lançamento do filme, os efeitos do AI-5 se apresentavam com extrema força contra os dissidentes políticos, sobretudo aqueles que optaram pela luta armada, seja rural ou urbana. Sylvio Back mencionou, em entrevista ao programa *Sala de Cinema*, da Sesc TV,

em 05 de janeiro de 2010, que durante as filmagens, o clima de instabilidade política e perseguições interferiu na paralisação das gravações: “Houve até uma denúncia em tom de blague que nós estávamos fazendo guerrilha no interior de Santa Catarina. Isso motivou a paralisação das filmagens, a polícia foi lá para ver o que estava acontecendo. Nós estávamos fazendo um filme apenas⁷⁴.”

A má impressão causada pelo filme, que foi visto como incitador da revolta popular, pode se justificar na trajetória profissional e política do diretor Sylvio Back. *A Guerra dos Pelados* foi o segundo longa-metragem de Sylvio Back. Seu roteiro teve como inspiração o livro *Geração do Deserto* (1964), de Guido Wilmar Sassi. Seu filme anterior, *Lance Maior* (1968), contava no elenco com Regina Duarte e Reginaldo Farias como protagonistas e é o único dos seus filmes que não remete à temática histórica, acompanhando um grupo de jovens vivendo em Curitiba/PR. Filho de imigrantes, pai húngaro e mãe alemã, Back nasceu em 1937 em Blumenau/SC, aos 20 anos, mudou-se para Curitiba/PR. Sua ascendência estrangeira e a infância no sul do país, seriam revisitados em *Aleluia, Gretchen* (1976), seu terceiro longa-metragem, em que o integralismo da década de 1930 e a ascensão do nazifascismo são tematizados.

Antes de enveredar como diretor de filmes, Back atuava como jornalista no setor cultural. Por conta da atividade profissional, se envolveu em algumas greves da categoria durante o início dos anos 1960, antes do golpe de 1964 (KAMINSKI, 2008, p. 103). Em decorrência da sua participação nas greves, Back foi fichado junto ao DOPS, como agente comunista. Somava à desconfiança ligada a sua figura sua participação, ainda durante os anos 1960, no grupo de esquerda Ação Popular ligado à Juventude Universitária Católica (JUC). A Ação Popular, no pós-1964, com o processo de endurecimento do regime militar, adotou uma tendência maoísta, em que a atuação revolucionária no campo passava a ter um fator decisivo de luta (KAMINSKI, 2006, p. 95). Tais fatos ajudam a compreender a opção do diretor em retratar o conflito do Contestado no filme *A Guerra dos Pelados*. Curiosamente, apesar dessa trajetória profissional e política, que o colocava sobre a mira dos órgãos repressivos do regime militar, no ano de 1964, Sylvio Back trabalhava como assessor de Ney Braga, então governador do Paraná, e quem assumiu posteriormente as pastas do Ministério da Agricultura (1965-1966) e o Ministério da Educação (1974-1978).

⁷⁴ Sala de Cinema, Sesc TV, Entrevista com Sylvio Back, 20.jan.2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BB2-c6PneUw>>. Acesso em 12.fev.2021.

Em que pese a incontestável má vontade do censor para com *A Guerra dos Pelados*, o parecer se encerra com uma nova “Nota”. Nela, Montebello destaca que, para a finalidade de exibição do filme em festival de cinema, no qual a quantidade de público é mais restrita, seria prudente a liberação integral do filme. Caso contrário, segundo o censor, a proibição poderia ocasionar o efeito inverso do pretendido pelo DCDP, promovendo o filme.

Nota: estávamos aguardando a vinda da película para, na ocasião, emitirmos este parecer, o que não ocorreu até esta data.

Conforme informamos anteriormente, para que fôsse evitada qualquer publicidade contrária e dado o pequeno público que iria participar - do Festival do Guarujá, alertamos o Dr. Fernando, Assistente do Dr. Paulo Marcandes Pestana, Diretor de Turismo de São Paulo, para que fôssem observadas as reações dos presentes. Caso tivéssemos tomado outra atitude, contrária à exibição ou mesmos sugerindo cortes, teríamos promovido a película.

Ao final da “Nota”, se observa que a Censura buscou se tornar mais sutil e sofisticada, ao se preocupar com a reação pública de sua atuação na imprensa, o que poderia causar o efeito contrário atraindo ainda mais público. A atuação da Censura contava com uma rede de articulação e comunicação que extrapolava o âmbito do DCDP, contando com a contribuição (ou intromissão) de outros órgãos. Isso feito seja através de órgãos do próprio governo federal, seja mediante agentes de órgãos estaduais, como se observa da indicação do “*Dr. Fernando*”, que foi incumbido de averiguar a reação dos presentes na exibição do filme para eventuais futuros cortes e, também, de civis.

As considerações realizadas por Constâncio Montebello em relação *A Guerra dos Pelados*, no momento da sua liberação para o 1º Festival de Cinema do Guarujá, de que o filme atentava contra a Segurança Nacional e possuía forte conteúdo anti-governamental, se avolumam no processo de liberação para o circuito comercial. O censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto⁷⁵ descreve o filme como “*mediocre, pobre de diálogos e com graves e acentuados defeitos de sonorização.*”. Contudo, não são somente as qualidades técnicas do filme que incomodam o censor. Mas as estreitas relações que a temática do conflito agrário retratado em *A Guerra dos Pelados* poderia ter para o presente, em que as demandas pela reforma agrária e os conflitos da terra eram entendidos como uma ameaça à Segurança Nacional. Em sua argumentação, o censor avaliou o filme da seguinte forma:

Entendemos que a sua exibição perante platéia desprovida de cultura poderá inflamar os ânimos no tocante à política agrária ainda existente no País.

⁷⁵ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 10 de março de 1971.

Tenta-se, no roteiro, destacar a figura do latifundiário esmagando o colono trabalhador e miserável. Este não teria direito a qualquer palmo de terra para o cultivo e sustento de sua família...

Eis que, o filme poderá disseminar, no interior, um clima de revolta contra situações ainda existentes, embora a história tenha sido colocada nos idos de 1910-1913.

O produtor simplesmente, perseguiu um tema delicado, inflamado e de profundo sentido social.

A subestimação do público, marca do paternalismo, é presente na avaliação do censor, para quem o filme teria como intuito “*inflamar os ânimos*” e “*disseminar a revolta*”, na “*plateia desprovida de cultura*”, em relação à política agrária do regime militar. Tal entendimento continuou no decorrer do parecer em que nos item “*mensagem*” e “*valor educativo*” Manoel Felipe de Souza Leão Neto descreve “*de revolta e incitamento à invasão de terras devolutas*” e “*nenhum*” respectivamente. Ao final de seu parecer, o censor julgou pela não liberação do filme devido ser este “*contrário aos interesses nacionais*” e focalizar um “*tema inflamado e perigoso*”, requerendo a avaliação do filme pelo Ministro da Justiça.

A má impressão causada por *A Guerra dos Pelados*, junto aos três censores que o avaliaram, é unânime. Wilson Camargo⁷⁶, segundo censor a examinar a fita, compartilhou com o antecessor sua impressão de que o filme é “*contrário aos interesses nacionais*”, o item “*mensagem*”, preenche “*nenhuma*”. A sugestão de encaminhamento do filme para ser avaliado pelo Ministro da Justiça também persiste. O parecer inovou ao elencar a lista de cortes a que o filme deveria ser submetido. Dentre os sete cortes sugeridos por Wilson Camargo, três são de ordem moral, apegada aos costumes, em que deveriam ser suprimidas uma insinuação sexual referente à personagem da virgem e duas expressões de baixo calão, “*cagão*” (Durante a cena da morte de Vitorino) e “*merda*”. As demais supressões eram de ordem político/ideológica. Duas delas tinham como intuito suavizar a representação dada pelo filme quanto a figura dos “*peludos*”, de modo que o conflito pudesse ser absorvido pelo público de uma forma mais equânime e não como o massacre retratado no filme. São alvo de cortes a cena em que Tidico urina na cerca e açoita os camponeses nus e a queima do corpo de Pai Velho e seu santo pelos militares. Ambas as cenas apontavam para a temática dos conflitos agrários no país, muitas vezes incentivados pelos próprios militares. Todavia, tais cenas retratavam características relevantes dos tempos de pós edição do AI-5, como torturas, mortes, desaparecimento de corpos, se considerado o ano de lançamento do filme. Os demais cortes de natureza político/ideológica visavam suprimir determinadas falas como “*Abaixo a República*”, dita por

⁷⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 10 de março de 1971.

Vitorino durante o ataque à Serraria e o discurso de Adeodato para os sobreviventes ao final do filme. Se, no Parecer realizado por Manoel Felipe de Souza Leão Neto, este avaliou que o filme enfatizava a figura do latifundiário como cruel e perverso, no Parecer de Wilson Camargo, o censor buscou suavizar tal elemento do filme através dos cortes. Por fim, Roberto Antônio Coutinho⁷⁷ julgou pela necessidade de interdição do filme por “*incitar a luta de classes e a reforma agrária*”.

No caso de *A Guerra dos Pelados*, as restrições impostas ao filme se referem à leitura por parte dos censores, de que o filme incita a revolta popular. Todavia, elementos como as mortes, torturas e ocultamentos de cadáveres foram interpretados pelos censores como consequência do conflito agrário, não sendo vistos como alegorias ao *modus operandi* dos militares contra seus adversários políticos durante a ditadura militar. Ainda que, as referidas cenas tivessem sido sublinhadas e atingidas pela atuação da Censura, é inegável o êxito do diretor que, ao acionar o mecanismo de desvio, dialogou com o seu presente disfarçando a truculência dos poderosos sob um episódio histórico que era interpretado pela Censura, como um mero conflito agrário.

A declaração de exortação do ministro Jarbas Passarinho para a temática dos filmes históricos em 1971 possivelmente não tem relação com a produção de *A Guerra dos Pelados*, também do mesmo ano. Contudo, observando as avaliações da junta de censores sobre o filme, é possível suscitar a complexa relação entre o direcionamento cultural do Estado para o cinema histórico e a História que surgia no Cinema durante a década de 1970. Afinal de contas, ainda que o episódio do Contestado estivesse circunscrito ao recorte histórico, era necessário ao diretor que se enquadrasse num modelo predeterminado de História. Jean-Claude Bernardet (1982, p. 62) defende que, mesmo que o governo tenha exortado a produção de filmes históricos descrevendo, através de seus representantes, quais modelos de História deveriam ser privilegiados, não houve por parte do governo uma definição precisa de qual História e perspectivas ideológicas os cineastas deveriam obedecer.

Entretanto, ao analisar as avaliações do DCDP referente *A Guerra dos Pelados*, é possível concluir que, longe da esfera das declarações públicas e dos incentivos fiscais e monetários para o cinema histórico, era através da Censura que o regime militar limitava, direcionava e ditava qual era “a” História do Brasil.

⁷⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 11 de março de 1971.

Após a solicitação de exame do filme pelo Ministro da Justiça, o DCDP reencaminhou ao Serviço a avaliação do filme. Em 06 de abril de 1971, a censora Luiza M. B. de Paulla⁷⁸ expediu parecer diametralmente oposto ao realizado pelos seus colegas. Para a censora, o filme possuía uma mensagem positiva, a respeito de seu “valor educativo”, também era favorável por retratar um período da História do Brasil desconhecido pela maioria dos brasileiros.

Vale destacar que uma das principais motivações do impulso realizado pelo regime militar na produção de filmes históricos, além da cristalização de uma “comunidade de cultura histórica” (SMITH, 1997, p. 101) que enfatizasse a História Oficial, era o caráter educativo que o cinema histórico poderia possibilitar ao grande público ao ver representado episódios da História Nacional.

Da lista de cortes sugeridos por Luiza M. B. de Paula, persistem a cena do açoite em que Tidico tortura os camponeses nus, a fala de Vitorino de que “*A terra será nossa vingança*” e “*Chega de Pobreza*” durante o ataque à Serraria e o discurso final de Adeodato “*A terra será nossa*”. No caso da cena do açoite, o foco da censora é de ordem moral, focalizando a questão da nudez retratada, divergindo do corte político/ideológico sugerido por Wilson Camargo, que visava suprimir completamente a cena do filme. Em relação às demais supressões, estas são de ordem político/ideológica, visto que, estreitamente relacionadas ao conflito agrário, eram grandes motivadores das desconfianças do DCDP com o filme. A seleção de cortes sugeridos pela censora Luiza M. B. de Paula prosperou junto ao órgão, sendo seu parecer acolhido para liberação do filme para maiores de 18 anos⁷⁹.

Uma das estratégias da Censura para reduzir o público de filmes que tinham um conteúdo sensível, segundo seus critérios, como a reforma agrária e a luta armada em *A Guerra dos Pelados*, era a liberação com a restrição etária máxima.

O impedimento de que o público mais jovem tivesse acesso a tais temáticas, se justificaria na grande adesão de jovens secundaristas e universitários na resistência política, seja através de encontros clandestinos, circulação de publicações, ou em medidas mais extremas como a luta armada. Na televisão, as restrições etárias condicionam o horário de exibição dos programas e filmes em sua programação. Filmes que possuíam temáticas tidas como problemáticas para o governo eram empurrados para depois das 23 horas, dificultando a sua arrecadação e o contato com o público. No caso de *A Guerra dos Pelados*, o filme foi avaliado

⁷⁸ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 11 de março de 1971.

⁷⁹ Além dos cortes, interdições e períodos na “geladeira”, a classificação para maiores de 18 anos se somava ao rol de penalidades de que o DCDP dispunha para coagir a produção cultural e restringir a arrecadação comercial do filme, uma vez que a receita dos adolescentes que poderiam ver o filme é perdida.

pela primeira vez para sua liberação na TV em 1975, ou seja, em pleno processo de reabertura política. Contudo, somente teve a autorização de ser exibido, após o horário das 23 horas, em 1982. Em 1975, a censora Geralda Macedo Coelho emitia o Parecer 1885⁸⁰. Nele, afirmava que:

Trata-se de filme antes liberado em 35mm, com a classificação de DEZOITO ANOS E PROIBIDO PARA TELEVISÃO e novamente trazido a exame para exibição na televisão. Contudo, pela temática abordada envolvendo lutas de classe desencadeadas pelo fato das desapropriações de terras, revolta de populares contra a opressão dos fazendeiros e contra o governo da época, e ainda pela excessiva violência advinda de tal situação, proponho a NÃO LIBERAÇÃO da referida película para a TV, baseada no que dispõe o artigo 3º da Lei 5536.

Novamente em 1978, o filme foi submetido para avaliação da Censura sobre sua permissão na TV. Os censores Eliel José de Sousa e Jussara França Costa, no Parecer 4744⁸¹, condicionaram a liberação do filme à realização de oito cortes. Dois dos cortes sugeridos, justamente, as cenas de tortura de Tidico e das covas, que tinham como objetivo suavizar a conduta dos poderosos frente aos “pelados”, descaracterizavam seriamente a abordagem trazida pelo filme. Os demais cortes visavam suprimir da trilha sonora falas como “pelado cagão”, “pelado de merda”, “Abaixo a República”, “Chega de pobreza”, “A terra é nossa vingança”, “A terra será nossa...”, sendo duas de ordem moral e as demais sensíveis ao poder, ao atacarem a República, as condições de miserabilidade e a esperança em torno da terra, o que era visualizado pelos censores como incitamento da reforma agrária. Finalmente, em 1982, o filme foi avaliado por cinco censores. Entre eles, quatro optaram pela sua liberação após às vinte e três horas. Dentre os defensores pela liberação, a censora Marisa Barros Mello Rosa afirmou que, “se a proposta da obra era incitar à invasão de terras devolutas e luta de classes, esta perde-se na péssima qualidade - sonorização e técnica de filmagem - da mesma⁸²”. A censora, no critério “grau de persuasão”, indicou que acharia difícil que o espectador associasse os fatos históricos trazidos pelo filme, como correspondentes ao presente, tendo em vista que “a posição atual de nossos governantes em assuntos correlatos difere totalmente da postura daquela época”. O parecer 2718⁸³, sem indicação de censor, único contrário à liberação do filme, difere da tese

⁸⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 1885, datado de 12 de março de 1975.

⁸¹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 4744, datado de 28 de dezembro de 1978.

⁸² AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 2719, datado de 28 de junho de 1982.

⁸³ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 2718, datado de 25 de junho de 1982.

defendida por Marisa Barros, ao defender que pela proximidade entre o tema proposto pelo filme e recentes episódios de conflitos armados no Pará e no Mato Grosso entre grileiros e camponeses, além do alcance de público pela televisão, o filme não deveria ser liberado.

Considerando que a liberação pretendida se destina à televisão, veículo de comunicação de massa, de grande penetração na sociedade brasileira, que inclusive é capaz de modificar atitudes e comportamentos, e de indispor o povo contra autoridades do governo que estão tentando resolver o problema agrário de modo pacífico e sem grandes choques armados entre os interessados.

O último dos pareceres, subscrito por Coriolano Fagundes⁸⁴, defendia o caráter pedagógico do filme, por informar sobre um assunto esquecido da historiografia da época, acompanhando o entendimento dos que autorizaram sua exibição após as vinte e três horas. O filme teve, assim, sua liberação para a televisão, onze anos após sua circulação nos cinemas, o que demonstra a mudança de foco da Censura para a televisão, meio de comunicação em que a abrangência de público resultava em maiores restrições. Por outro lado, a sua liberação tardia, 3 anos antes do fim da ditadura em 1985, reafirma que, mesmo durante o processo de abertura política, não houve um abrandamento das práticas de restrição à liberdade de expressão.

Prosseguindo com a análise fílmica e a observação dos “pontos de fixação”, *Como Era Gostoso o Meu Francês* se inicia com a narração que recita trechos da carta de Villegagnon à Calvino em 31 de março de 1557. Em seu relato, Villegagnon informa que encontrou naquela região, “gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia e humanidade”. Concomitante a narração, as imagens se opõem ao relato do europeu. Índias oferecem frutas aos europeus, alguns deles levam um cocar na cabeça e vemos uma índia entrar em uma cabana com um branco.

Nelson Pereira dos Santos reitera esse descompasso ao dividir o filme em capítulos, cada um deles iniciado com alguma citação de europeus descrevendo o Brasil e os povos que aqui habitavam, como Padre Anchieta, Abade Thevet, Hans Staden, Pero de Magalhães Gandavo, entre outros. O artifício da introdução de capítulos marcadas pelas citações, não raro, apresentam um caráter irônico quando comparadas com as cenas que se seguem. Na primeira sequência do filme, o relato pouco amistoso de Villegagnon toma eco e, o contraste entre tais citações e as imagens que as precedem, aponta uma falha de comunicação ou uma representação impregnada de eurocentrismo que tomava os indígenas como inferiores, selvagens e primitivos.

⁸⁴ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 3093, datado de 20 de julho de 1982.

Tal construção imagética era propícia para o projeto de exploração, destruição e genocídio que constituía a colonização, em que uma das estratégias de articulação pressupunha a “afirmação de uma ausência” (SHOHAT, ELLA; STAM; Robert, 2006, p.52) aos povos dominados que justificaria a sua exploração, maqueada de “missão civilizadora”. Analisando o uso do recurso cinematográfico da narração ou da divisão dos capítulos em citações da História Oficial, se percebe uma intenção em desprestigiar a hegemonia de um discurso unilateral sobre as representações indígenas na América. Indiretamente, esse descompasso entre o visto e vivido dialogavam com a discussão da objetividade da fonte escrita e a importância dos relatos desses navegadores, viajantes e religiosos que por aqui passaram no século XVI.

Filmado em 1970, em Paraty, Rio de Janeiro, *Como era gostoso o meu francês* fez parte do que Nelson Pereira dos Santos chamou da “trilogia do exílio⁸⁵”. Durante 3 anos, o diretor se enclausurou em Paraty e filmou seguidamente *Azyllo Muito Louco* (1969), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) e *Quem é Beta?* (1972). Tanto *Azyllo* quanto *Beta* foram fortemente influenciados pelo clima político que se instaurou no Brasil após a edição do AI-5, com o cinema se aproximando cada vez mais da metáfora e da alegoria para indiretamente tecer críticas ao regime militar. Utilizando tal procedimento em *Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira dos Santos remete esse divórcio entre as experiências vividas e os relatos oficiais e da imprensa bastante vinculado a uma realidade em que os governos militares através da Censura filtrava e forjava a verdade.

A respeito das implicações do contexto político pelo qual o país passava no momento da gravação do filme, Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Lacerda, que atuava como assistente de direção relataram em entrevista⁸⁶ dois episódios que os marcaram. Como o filme possui um teor naturalista, tanto na utilização do tupi, quanto na nudez indígena, Luiz Carlos Lacerda informou durante a entrevista que realizava seleções de figurantes para atuar no filme em seu escritório, no bairro Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, prestando atenção para eventuais cicatrizes cirúrgicas ou marcas de bronzeamento nos corpos. O assistente de direção, em uma dessas seleções, recebeu a visita da polícia em seu escritório, após a denúncia de uma vizinha de que ali se tratava de uma agência de filmes pornográficos. Outro episódio relatado

⁸⁵ Debate da equipe sobre as filmagens de *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970). Conversa gravada em 2006 para a restauração do filme feita pela Labocine. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=fJpVH2xLoIo>>. Acesso em 10/07/2020.

⁸⁶ Debate da equipe sobre as filmagens de *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970). Conversa gravada em 2006 para a restauração do filme feita pela Labocine. Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=fJpVH2xLoIo>>. Acesso 20/08/2020.

durante a entrevista por Luiz Carlos Lacerda se refere às idas ao Rio de Janeiro para buscar a alimentação da equipe:

Eu me lembro que nessa época, nós viemos ao Rio uma vez em uma Kombi para pegar comida para levar para Paraty e prenderam a Kombi no meio da estrada, onde hoje é a estrada de Angra para Paraty. Porque estava cheia de comida e eles achavam que era para o sequestro do embaixador. Tinha esse clima, ou seja vivíamos naquele paraíso, mas bastava botar um pé ali fora pra você sentir o efeito daquele Brasil tão obscuro, contra aquela luminosidade paradisíaca.

A nudez presente no filme não só resultou em problemas durante a produção do filme, mas foi o principal empecilho à sua liberação no circuito comercial. A primeira passagem do filme pelo DCDP ocorreu para a sua exibição no Festival de Cannes. As avaliações do filme são polarizadas. Paulo Leite de Lacerda⁸⁷, um dos censores destacados para avaliar o filme, o descreve como um “filme agradável” e não estabelece objeções a sua liberação, “*Considerando este aspecto e o fato da película merecer uma análise mais detalhada, proponho que seja fornecido um Certificado Especial p/ o Festival, a fim de que melhor se ajuize a conveniência de sua exibição p/ circuito nacional.*”. Percebe-se aqui a repetição de uma maior licenciosidade dos filmes para o público internacional e de festival. Diferente de *A Guerra dos Pelados*, em que a má avaliação do filme por sua temática “inflamada” e “contrárias aos interesses nacionais” permeou a maioria dos pareceres, *Como Era Gostoso o Meu Francês* foi de forma unânime reconhecido como um trabalho sério, de valor histórico e antropológico. Contudo, a boa avaliação não impediu o lento processo pelo qual o filme foi submetido até a sua liberação.

Entendimento diverso teve Constâncio Montebello⁸⁸, que indicou a Interdição do filme, tendo como argumento a naturalidade com que os corpos dos indígenas e do francês eram representados na tela. Montebello não se limitou a indicar a interdição do filme, mas tipificou seu conteúdo como crime de atentado ao pudor público, segundo o art. 234 do Código Penal. No preenchimento do tópico de “conteúdo de cenas”, o censor assinalou que o filme traria uma representação “contrária” às raças e, no item “valor educativo”, informa que “*Se esses costumes nativos foram calcados na realidade, teria valor histórico.*”. Percebe-se que toda a pesquisa histórica e antropológica realizada por Nelson Pereira dos Santos para a elaboração do filme não surtiu efeito, segundo a avaliação de Montebello.

⁸⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 6 de abril de 1971.

⁸⁸ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 6 de abril de 1971.

Em que pese a decisão de interditar o filme, ao final do parecer, Montebello inseria mais uma de suas “Notas”, em que informava que apesar de o filme atentar contra a moral e os bons costumes poderia receber a chancela de “Livre Para Exportação”:

Nota: embora tenhamos opinado pela interdição da película em todo o território nacional, por atentar contra a moral e os bons costumes, opinamos para que o mesmo seja considerado LIVRE PARA EXPORTAÇÃO. Nossa justificativa está baseado no fato de que a produção de filmes licenciosos é comum a qualquer país, embora, da mesma forma que no Brasil, sejam proibidas suas exibições nos próprios países de origem; se essa película fôr aceita em outro país, como aceitamos algumas em certas ocasiões, cremos que nenhum prejuízo advira às nossas relações internacionais ou ao conceito que nos fazem, mormente por estar sendo focalizada no filme uma época em que nosso país “estava sendo descoberto”. Devemos assinalar, outrossim, que certos conceitos emitidos sobre os portugueses da época são, de certa forma, desairosos, enquanto tecem elogios aos franceses, também de certa forma. Cremos ser pelo fato de terem inscrito o filme no festival de Cannes.

Na “Nota”, inserida no Parecer por Montebello, repete-se uma das principais características da Censura, o paternalismo. Tal fenômeno se configurava na compreensão de que o povo precisava ser tutelado, de que os conteúdos disseminados através da cultura poderiam ter livre circulação a depender de qual seja o seu público, sua idade, sua região, seu país. Para o censor, *Como era gostoso* era um filme “licencioso”. Contudo, ainda que não servisse para a exibição no circuito interno por atentado ao pudor público, o filme poderia circular internacionalmente. Essa diferenciação entre o público nacional e o internacional, partia da compreensão de que o público europeu, mais culto, teria maior discernimento para assistir ao filme em comparação com o público brasileiro, ignorante e conservador. Há, também, um receio de que o filme pudesse prejudicar a imagem brasileira no exterior tanto em relação a antropofagia, mas também pelas representações dos portugueses e franceses. Isto se dava por que o tópico da “*cordialidade das relações com os outros povos*” era um dos pontos norteadores da atuação da Censura, conforme se observa na alínea “e”, do art. 41, do Decreto 20.493/46⁸⁹.

O filme teve sua liberação autorizada para o Festival de Cannes. Após sua carreira internacional, no Festival de Cannes e no Festival de Berlim, *Como Era Gostoso o Meu Francês* foi submetido novamente ao DCDP para sua liberação no circuito comercial. A partir daí, a

⁸⁹ Apesar do Decreto 20.493 de 1946 ser anterior ao regime militar, tal ordenamento legal foi incorporado ao aparato legal que orientava a atuação dos censores. Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a). contiver qualquer ofensa ao decôro público; b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes; c). divulgar ou induzir aos maus costumes; d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões; g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais; h). induzir ao desprestígio das fôrças armadas.

nudez passou a constar na maioria dos pareceres, que defendiam sua interdição. Ainda que as imagens de nudez, que permeiam quase todo o filme, não fossem avaliadas pelos censores como erótica ou licenciosa, os pareceres emitidos pelo DCDP demonstravam especial atenção com a exibição de corpos nus, tendo ênfase na nudez do homem branco. Somente o parecer realizado por Coriolano de Loiola Cabral Fagundes⁹⁰ defendeu a liberação sem cortes nem restrição etária. As demais avaliações eram no sentido da sua proibição, como por exemplo, as interdição defendidas pelas censoras Marly Macedo Cavalcanti de Albuquerque e Hellé Prudente Carvalhedo, respaldadas nos artigos 41, “a” do Decreto-Lei 20.493/46 (“*Art. 41, caput. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou emissão radiofônica: a) contiver qualquer ofensa ao dêcoro público*”) e 1º do Decreto-Lei 1.077/70 (“*Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação*”).

Segundo o art. 13 da Lei 5.536/68, os filmes seriam avaliados por uma junta de três censores, entretanto no caso de *Como Era Gostoso...* até a decisão final do órgão, o filme foi submetido à apreciação de sete funcionários do DCDP. Entre os defensores do filme, a maioria argumentava pela sua liberação com restrição etária máxima de 18 anos. Acerca da nudez, Lenir Azevedo Souza afirmava que “*Em que pese a nudez, nada há de imoral ou amoral que possa chocar ou provocar interpretações errôneas, maliciosas ou duvidosas*”. Já Allencar Monteiro⁹¹ disse que “*A nudez - fato comum em todo o desenrolar -, não chega a impressionar. Assim, opino pela liberação para maiores de 18 ANOS.*”.

Ainda que reconheçam suas qualidades artísticas, históricas, antropológicas e educativas sobre a cultura dos povos indígenas no Brasil Colônia, os argumentos levantados pelas censoras para tão rígida restrição ao filme denunciavam, novamente, o paternalismo em relação ao povo brasileiro. Marly Macedo defendia que o filme “*merece ser visto por um público possuidor de certo nível intelectual*”, e que, diante da constância das cenas de nudez, seria impossível cortar o filme sem que houvesse sério prejuízo ao seu entendimento. Hellé Prudente Carvalhedo, por sua vez, também fez menção em sua “*Conclusão*” sobre a necessidade de que o filme seja visto por um “*público esclarecido*”, destacando a nudez do francês em relação aos demais:

⁹⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 20 de julho de 1971.

⁹¹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 07 de maio de 1971.

O filme é passado em ambiente natural, com riqueza de cenas e costumes próprios do povo selvagem. A inclusão da nudez no francês não deveria pesar como fator negativo, uma vez que, num público esclarecido, êsse aspecto seria acrescido à peculiar naturalidade silvícola. Entretanto, dadas às constantes e prolongadas tomadas de cenas em que o citado personagem, é visto por todos os ângulos totalmente sem roupas, e por tomar como medida de precaução baseando-me nos princípios morais de nosso povo, não preparado para visões dessa natureza chocante para muitos-sugiro a Interdição do presente, de acôrdo com o Art. 1º do decreto Lei 1077.

Como se observa deste recorte, a motivação das restrições impostas ao filme não se relacionava tão fortemente com a nudez em si, mas sobretudo na nudez do branco. A partir do exemplo do francês, é possível traçar um processo de hierarquização dos corpos pela Censura, em que a nudez indígena e negra era naturalizada, enquanto que o corpo branco deveria ser preservado. As trajetórias de *Os Inconfidentes*, *Xica da Silva* e *Anchieta, José do Brasil* na Censura apontam para esse desconforto entre os censores em naturalizar atores e atrizes brancos desnudos, enquanto que a nudez de escravas, indígenas e camponeses sequer era mencionada. Em 1978, pleiteando sua liberação para a TV, as censoras Maria Helena Medeiros e Hellé Prudente Carvalhêdo se mostraram contrárias à sua liberação dando destaque a nudez do francês.

(...) não se justificaria exibição em TV de películas cujas sequências destacam a nudez total masculina, embora tratando-se na maioria de selvagens, mas, agravadas pela presença chocante de um homem branco que se movimenta em todo seu desenrolar na mais absoluta descontração de sua nudez.⁹²

A participação dos filmes em festivais, além de ajudar na divulgação comercial do filme, poderia ser trazido como um dos argumentos para uma eventual defesa de suas qualidades junto à Censura. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, após requerer a liberação de exibição ao DCDP para o circuito comercial, viu seu filme ser extremamente recortado em razão das cenas de nudez e interpôs junto ao Diretor-Geral da Polícia Federal o recurso⁹³ legal. Em sua argumentação, o diretor utilizou-se da boa carreira internacional que o filme obteve passando pelo Festival de Cannes e de Berlim, sem que fosse acusado de utilizar a nudez com fins eróticos ou pornográficos.

Levando em conta o fato de ter o filme representado oficialmente o Brasil no Festival de Berlim e também recebido certificado especial concedido pelo próprio S.C.D.P. para exibição no festival de CANNES, é uma prova suficiente de que trata de uma

⁹² AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 3872, datado de 11 de outubro de 1978.

⁹³ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Recurso S/N datado de 31 de agosto de 1971.

obra de arte e não apenas um filme de escândalo que procure fazer de nu um simples atrativo comercial. Trata-se antes de tudo de uma reconstituição de época, cuja informação sociológica, antropológica e histórica, foi rigorosamente pesquisada e respeitada.

Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, de maneira surpreendente, tendo como parâmetro as demais avaliações realizadas, não só defendeu a liberação integral do filme com classificação indicativa livre, como também argumentou pela contradição de se impulsionar a criação de filmes históricos e os penalizar por ter uma abordagem realista e fiel à História.

O autor, para criar uma atmosfera de autenticidade, essencial à obra de arte, apresenta os índios em seu habitat verdadeiro, numa reconstituição fiel até nos mínimos detalhes, de uma taba indígena. Como não poderia deixar de ser, os bugres são mostrados nus, da maneira como de fato viviam e ainda vivem, aspecto imprescindível para estabelecer-se a verossimilhança como o mundo real, que o artista se propõe a reconstituir na obra em aprêço. É bem verdade que não se trata de documentário, pois índios verdadeiros foram aí substituídos por atores em ação. Mas não se pode pensar, ou estimular, a feitura de películas de valor educativo pelas informações históricas nelas contidas, se se pretender que a mesma verdade histórica seja omitida ou deturpada para o público, sob o pretexto de proteger os bons costumes ou a moral coletiva, no filme em foco, não há uma passagem sequer em que os nus apresentados assumam conotação erótica ao menos, estando longe de poderem ser tomados como imorais.

Finalmente, após a avaliação do filme por sete censores, sendo que deste número, dois pareceres defendiam a interdição do filme, quatro argumentavam pela sua liberação com restrição etária máxima e um pela sua liberação integral e classificação indicativa livre, o DCDP publicou a Portaria 039/71⁹⁴ em 03 de agosto de 1971. Passados mais de três meses desde o primeiro parecer sobre o filme, o Chefe do DCDP, Geová Lemos Cavalcante, proibia a exibição do filme no circuito interno “*por considerá-lo, do ponto de vista estético, contrário aos princípios morais e de pudor do povo brasileiro*”, com base nos artigos 41, “a”, da Lei-Decreto 20.493/46, art. 1º e 7º do Decreto-Lei 1.077/70. Mesmo com a prevalência de decisões favoráveis à liberação do filme, o DCDP foi contra a maioria e efetuou a sua proibição.

Inconformado com a decisão da Censura, Nelson Pereira dos Santos informou ao jornal O Globo⁹⁵ de que iria ingressar com recurso junto ao Chefe-Geral do Departamento de Polícia Federal para buscar reverter o imbróglio. No recurso,⁹⁶ impetrado em 31 de agosto de 1971, a bem sucedida carreira do filme nos festivais internacionais era utilizada como defesa a afastar

⁹⁴ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Portaria 039/71 datado de 03 de agosto de 1971.

⁹⁵ Globo, “Cineasta se defende da Censura: Índio aqui sempre andou nu”, em 16.ago.1971.

⁹⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Recurso S/N datado de 31 de agosto de 1971.

o argumento de que a nudez tivesse intuito de ser erótica. Além disso, apelou-se para o fortalecimento da indústria cinematográfica ante o expressivo prejuízo que poderia ocasionar aos seus investidores se o filme não pudesse ser lançado.

Queremos também salientar não ter sido inserido no filme nenhuma cena de erotismo, ou atos e práticas sexuais, o que mostra a intenção até mesmo educativa com que foi realizado o filme, que além de constituir uma obra de arte é também um vultoso investimento industrial.

Em resposta ao recurso⁹⁷, o DCDP, na figura do Chefe Geová Lemos Cavalcante, acusou o filme de incorrer em “*realismo exagerado*”. A nudez do francês era colocada novamente como o grande empecilho, ignorando-se as dezenas de figurantes e atores que desempenhavam os papéis dos indígenas, “*São constantes e prolongadas as cenas e seqüências em que o homem branco francês é visto, por todos os ângulos, totalmente sem roupa, sem nenhuma preocupação técnica de disfarce à nudez.*”. Segundo Geová Lemos, a audiência brasileira, com exceção aos grandes centros urbanos, não estaria preparada “*para semelhante espetáculo*”. Neste sentido, é válido destacar que, ao superestimar a nudez do francês, os censores articulavam uma hierarquização dos corpos que poderiam ser ou não vistos desnudos. Tal compreensão se aproxima de uma imagética em que o corpo negro e indígena desnudo, tido como selvagem/bárbaro, é visto com naturalidade, enquanto que o corpo civilizado do branco deve ser recoberto. Arduíno Colasanti, bem como Ana Maria Magalhães, que interpreta a “esposa” do francês, Seboipepe já eram atores conhecidos. Contudo, Eduardo Imbassahy Filho, intérprete do líder Tupinambá, Cunhambebe, não era ator profissional, mas sim médico atuante na cidade de Niterói/RJ, seu interesse pelo tema e a amizade com Nelson Pereira dos Santos o levaram a ser convidado a participar do filme⁹⁸. Tal informação, serve para questionar a efetividade de superestimar a nudez do branco como imprópria, passando a nudez dos atores que interpretaram indígenas como natural, ou como se eles, também, não fossem atores, e sim indígenas.

Com a excessiva demora na resolução do caso e correndo o risco de não ter seu filme lançado no circuito nacional, a produtora Condor Filmes enviou ao órgão, em 20 de setembro

⁹⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Resposta do DCDP ao Recurso datado de 10 de setembro de 1971.

⁹⁸ Debate da equipe sobre as filmagens de *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970). Conversa gravada em 2006 para a restauração do filme feita pela Labocine. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=fJpVH2xLoIo>>. Acesso em 10/07/2020.

de 1971, o pedido de retorno⁹⁹ da cópia do filme, para que ele fosse alterado e novamente submetido ao DCDP. A movimentação da produtora causou efeito. Em 5 de novembro de 1971¹⁰⁰, houve uma exibição no órgão na companhia do diretor e produtores do filme, em que ficaram acertados quatro cortes que visavam suprimir algumas das cenas de nudez. Neste embate, entre realizador e a Censura, houve um processo de confluência entre as partes. A nudez persistia durante o filme. Contudo, o órgão exercia seu controle de força ao coagir que o filme ao menos fosse picotado em algumas sequências.

Assim, uma nova Portaria de nº 059/71¹⁰¹ foi emitida pelo DCDP, em 08 de novembro de 1971, anulando os efeitos da Portaria 039/71 e liberando o filme sem restrições etárias. Este percurso pelo qual foi submetido *Como era gostoso...*, dentro da burocracia do DCDP, é curioso pela própria contradição da sua resolução. O filme, inicialmente havia sido proibido pelo órgão, era liberado sem qualquer restrição etária, ainda que a nudez persistisse no filme.

Em 1972, o filme retornava à Censura por outras vias. Amando Amaral, Delegado Regional do Departamento da Polícia Federal do Estado de Minas Gerais, encaminhou ao DCDP o Ofício nº 27/72¹⁰² em que anexava as considerações de Carlos Abílio França a respeito do filme. No documento, a autoridade questionava a liberação do filme com classificação etária livre, tendo em vista as cenas “eróticas” e “chocantes”. Fazendo as vezes de censor, Carlos Abílio França descreve as cenas de nudez, a morte do mercador francês, a simulação do sacrifício entre Seboipepe (Ana Maria Magalhães) e o francês e, a cena final em que Seboipepe come um pedaço do corpo do francês, como as mais chocantes e de conotação sexual, que deveriam ter tido um maior cuidado por parte do DCDP. Ao final do documento, o emitente concorda com “terceiros” que o questionaram acerca da decisão do DCDP:

Objetivando uma melhor interpretação por parte de V.Sa. a respeito do filme, em epígrafe, levo à vossa apreciação o presente relatório, numa tentativa de auxiliá-lo a dissipar as dúvidas ou controvérsias surgidas através de terceiros, a respeito da existência real ou da gravidade das cenas supra-mencionadas e constantes numa película com “CENSURA LIVRE”, atinando, quiçás, o bom senso daqueles que fizeram uma série de reclamações pessoais ou telefônicas, na sua maioria, sem substancial fundamento, desde a data em que se teve notícia da entrada do referido filme em cartaz. (Cert. Cens. 61053/9/11/71).

⁹⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Pedido de retorno da Condor Filmes datado de 20 de setembro de 1971.

¹⁰⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Lista de cortes datado de 05 de novembro de 1971.

¹⁰¹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Portaria nº 059/71 datado de 08 de novembro de 1971.

¹⁰² AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Ofício 27/72 datado de 26 de maio de 1972.

Do mesmo modo, o juiz do Cartório de Menores, Mário Teixeira de Freitas Filho, encaminha ao DCDP o Ofício 11/74¹⁰³, em 1 de abril de 1974, requerendo que lhe fosse enviado, “*com urgência possível*”, a censura do filme. Na ocasião, Rogério Nunes, chefe do DCDP, limitou-se a enviar um resumo¹⁰⁴ dos trâmites pelos quais passou o filme. Tais intervenções de agentes alheios à Censura ratificam a impressão de que o órgão, apesar de sua importância para o regime militar, sofria pressões não só da sociedade civil, que se polarizava entre os proibicionistas e os permissivos, mas também, por parte de agentes da própria máquina governamental. A proibição, inicialmente, do filme, diante de cinco pareceres favoráveis à sua liberação, contra dois que defendiam a intervenção, em que prospera o entendimento minoritário, demonstra a baixa autonomia dos censores dentro do organismo do poder acerca do que deveria ser liberado ou não.

O processo de liberação do filme para exibição na televisão também foi marcado por proibições e resistências por parte da Censura. Em 11 de outubro de 1978, no parecer 3872¹⁰⁵, concluíam pelo veto à sua exibição em razão da “preocupação em evitar a penetração de cenas chocantes e desnecessárias no interior dos lares”. Em 1981, Nelson Pereira dos Santos interpôs recurso junto ao Conselho Superior de Censura. O relator do recurso, Roberto Pompeu de Sousa Brasil, jornalista, representando a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), teceu loas ao filme, tido por ele como “um dos mais altos e definitivos momentos da criação cinematográfica de que se pode orgulhar a cultura nacional”. O relator defendeu as qualidades artísticas, históricas e antropológicas do filme, motivo pelo qual o filme deveria ser exibido para “todos os níveis de idade e de cultura”. A decisão do Conselho Superior de Censura, em 16 de fevereiro de 1981, concedeu o Certificado de liberação do filme, sem cortes e com classificação etária livre. Curiosamente, o filme repetia o percurso tortuoso enfrentado no momento de sua liberação para os cinemas, passando da total proibição da obra para sua liberação sem qualquer restrição etária.

Retornando a análise fílmica, o primeiro plano em que as imagens se contrapõem ao relato da carta de Villegagnon, um outro elemento que se destaca para a análise se refere à representação religiosa que Nelson Pereira dos Santos constrói. Durante a prisão do

¹⁰³ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Ofício nº 11/74 datado de 01 de abril de 1974.

¹⁰⁴ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Ofício nº 391/74 datado de 25 de abril de 1974.

¹⁰⁵ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 3872, datado de 11 de outubro de 1978.

protagonista (Arduíno Colasanti) por seus compatriotas, acompanhamos a sua execução penal. Ladeado por dois soldados e um padre, o protagonista é atirado de um precipício com correntes e grilhões ao mar, enquanto o padre lhe concede a extrema unção. Se valendo novamente do artifício do divórcio entre o dito e o visto, a carta descreve uma cena diferente: “*No dia seguinte, libertamos um deles de suas correntes afim de que pudesse melhor defender a sua causa. Mas ao ver-se livre deitou a correr e jogou-se ao mar, afogando-se.*”. Nelson Pereira dos Santos, assim, dá continuidade à representação da Igreja realizada por Sylvio Back no *A Guerra dos Pelados*, na sequência da expulsão do camponês da foto, em que a instituição é aliada do poder e conivente com suas práticas. O artifício da narração da carta contrastado com as imagens exibidas agudiza essa percepção.

Neste sentido, ao observar o trâmite pelo qual passou o filme junto a Censura e o enfoque dado pelos censores nas cenas de nudez. Percebe-se, que a atenção ao caráter, supostamente, “erótico” do filme desviou o foco dos censores para os aspectos políticos do filme. Em relação da crítica à Censura, através das cenas que enfatizavam o descompasso entre o visto e o vivido, o cineasta dialogava com seu presente diante da impossibilidade dos meios de comunicação em transmitir os fatos e eventos livremente, sem a intervenção do governo. Quanto a antropofagia presente no filme e sua crítica à penetração da influência estrangeira, relacionada ao grande aporte de capital internacional durante a ditadura militar. Assim, se observa que, ainda que não tenha sido intencional, o diretor conseguiu articular o mecanismo de desvio, contando com o conservadorismo dos censores.

Uma vez punido pelos franceses, o protagonista percorre as praias do litoral sendo capturado por um grupo de Tupiniquim acompanhados de portugueses. O período de cativeiro Tupiniquim logo é cessado com o ataque dos Tupinambá ao grupo e o protagonista tem sua execução abreviada por conta de suas habilidades com o canhão, se tornando cativo do cacique Cunhambebe (Eduardo Imbassahy Filho) e único sobrevivente do grupo.

Nelson Pereira dos Santos, ao realizar o filme, se valeu de extensa pesquisa histórica e antropológica para a elaboração do roteiro, tomando como referência o livro *Duas Viagens ao Brasil* de Hans Staden (1974). A obra, importante fonte histórica e antropológica acerca dos costumes Tupinambá e os rituais de antropofagia, acompanha o relato do alemão, arcabuzeiro, em 1548 e 1549, esteve em terras brasileiras, sendo capturado por um grupo de Tupinambá durante sua última viagem. Além disso, Nelson Pereira dos Santos convidou Humberto Mauro, diretor de *O Descobrimento do Brasil* (1937), para a elaboração dos diálogos em tupi. Esse cuidado com o naturalismo do material fílmico pode ser visualizado em diversas sequências,

como na saudação lacrimosa que o francês recebe com sua chegada à aldeia, ou durante o seguimento em que auxilia um grupo de mulheres na plantação, sendo alvo de zombaria dos homens e punido por Cunhambebe. O realizador se preocupa na sua representação do povo Tupinambá em respeitar a divisão sexual do trabalho, em que as atividades relacionadas à agricultura eram de responsabilidade feminina e as de caça, pesca e guerra masculinas, o que demonstra o cuidado e fidelidade com que se buscou retratar a vivência indígena.

O processo de assimilação da cultura Tupinambá pelo francês aponta um processo de simbiose/antropofagia que se dá entre os dois polos, o europeu e o indígena. O francês assume a imagem Tupinambá na nudez, no corte de cabelo, no cotidiano da aldeia. Enquanto que a apropriação da tecnologia europeia pelos Tupinambá é representada ao fim do banquete antropofágico com Cunhambebe portando dois canhões aos ombros, os atirando a esmo. A antropofagia, assim, se completa. A representação antropofágica serve tanto à fidelidade histórica com as práticas dos Tupinambá, mas também dialoga fortemente com as tendências artísticas do período de lançamento do filme. A renovação do antropofagismo trazida pelo Tropicalismo já havia sido tema no cinema com *Macunaíma* (1969). E, com Nelson Pereira dos Santos, seu sentido digestivo é ampliado através do consumo e a apropriação da tecnologia estrangeira (SHOHAT, Ella; STAM, Robert, 2006, p. 115).

O destino trágico do protagonista também aparece regularmente como um ponto de atenção dos censores que avaliaram o filme. No Parecer 14784¹⁰⁶, de 29 de abril de 1971, a censora Tereza Guimarães Patternostro elenca em defesa do francês de que este “*ensinou*” melhores técnicas de plantação e o manuseio dos canhões, todavia “*seus valôres não são reconhecidos*”. Na defesa do francês, o enredo e as imagens do filme eram subvertidas. Como visto, a cena descrita pela censora de que o francês “*ensina*” melhores técnicas de plantação é justamente o momento em que o protagonista é ridicularizado pelos Tupinambá. Já Marly Macedo Cavalcanti de Albuquerque¹⁰⁷ menciona que “*apesar de sua atitude dócil e acomodada não é poupado de sua sentença de morte*”. Os lamentos prosseguem, Hellé Prudente de Carvalhedo, em seu parecer, descrevia acerca do destino do protagonista que “*Todavia, sua participação pacífica e útil não o exime do veredito inicial e, o francês é na data prevista,*

¹⁰⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 13784 datado de 29 de abril de 1971.

¹⁰⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 05 de maio de 1971.

*morto segundo os costumes da tribo*¹⁰⁸.”. Lenir Azevedo Souza¹⁰⁹ se condoía de que “*Apesar de ter dado grande mostra de amizade para com os nativos é executado e comido pelos mesmos num ritual completamente primitivo*”. Percebe-se, assim, que nas avaliações prestadas pelas censoras havia um pesar coletivo em relação à morte trágica do francês. De modo que, tal reação denunciava não só a ignorância em relação aos costumes dos indígenas, mas também uma predileção entre o personagem estrangeiro em detrimento do índio, o que colidia frontalmente com uma política de exaltação da nacionalidade representada pela convocação da produção de filmes históricos.

A suposta violência que poderia ser interpretada no ritual antropofágico é contrastada com o segmento do mercador francês (Manfredo Colasanti), que não só incita a morte do compatriota, como também é morto por este por conta de um tesouro. Enquanto que a morte e a consumação dos restos físicos no ritual antropofágico, para os Tupinambá, tem um sentido alegórico de incorporação das características de força do inimigo, a violência conduzida pelo europeu só tem como objetivo a incorporação de mais capital financeiro.

Comido o francês, Nelson Pereira dos Santos encerra o filme contrabalanceado a morte do protagonista ao genocídio perpetrado pelos europeus contra os povos indígenas na América ao citar o Governador-Geral Mem de Sá: “*Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente; os mortos ocuparam cerca de uma légua.*”. O filme, assim, sugere que o “verdadeiro escândalo é o genocídio, e não o ritual de devorar uma representação “alegórica” do inimigo” (SHOHAT, Ella; STAM, Robert, 2006, p. 115). De tal forma, o diretor tal qual Sylvio Back, com a conclusão de *A Guerra dos Pelados*, se posiciona acerca do fato histórico ao lado dos povos indígenas, se afastando de uma representação idílica dos primeiros contatos entre europeus e os nativos da América que tanto interessava à História Oficial.

É, justamente, através do recurso da História Oficial, do mesmo modo como realiza Nelson Pereira dos Santos com o *Francês*, que Joaquim Pedro de Andrade utilizou os Autos da Devassa como base para a elaboração do roteiro de *Os Inconfidentes*. Além do documento histórico, foram utilizados para a elaboração do roteiro e seus diálogos as obras dos integrantes da Inconfidência Mineira, Alvarenga Peixoto, Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, e Cecília Meireles com seu livro *Romanceiro da Inconfidência*. O diretor que, havia

¹⁰⁸ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 05 de maio de 1971.

¹⁰⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 07 de maio de 1971.

passado uma temporada como preso político em 1966, após o episódio dos “Oito do Glória” e em 1969 (BENTES, 1996, p. 54), antes de lançar *Macunaíma* (1969), declarou posteriormente à imprensa o impacto que lhe causou as imagens da propaganda governamental em que ex-militantes de esquerda se expiavam publicamente em campanhas televisivas:

Na época de *Os Inconfidentes*, eu estava muito impressionado com aquelas pessoas - pareciam zumbis - que apareciam na televisão para renegar seus ideais. A tortura tinha quebrado a moral desses caras. O tema do filme era esse desbunde diante da ameaça de morte e a luta para prolongar a mísera vida - que seria mísera, os conspiradores do século XVIII eram burgueses, e a conspiração, à semelhança da opção pela luta armada, era semelhante a um sonho. Na impossibilidade de fazer um documentário sobre a situação política daquela época, eu me utilizei dos *Autos da Devassa*. A censura não poderia cortar a letra da História. (FILME CULTURA, 1984, ed. 43, p. 47) (grifos do autor)

A impressão causada com a propaganda, suas experiências como preso político e, em consequência, a experiência coletiva das delações colhidas através da tortura e a perseguição política do pós AI-5, lhe trouxeram o argumento para a produção de *Os Inconfidentes*. Ao utilizar o evento histórico, Joaquim Pedro de Andrade tinha como objetivo metaforizar a realidade contemporânea dos anos de chumbo. Questões como a perseguição política, as prisões, a tortura, o exílio e a morte dividem espaço com uma forte imagética nacionalista. Seja no predomínio de combinações de cores nas vestes que remetem à Bandeira do Brasil, seja na escolha da música *Aquarela do Brasil* como trilha sonora que inicia e encerra o filme, ou mesmo pela data de seu lançamento, o ano de 1972, marcado pelas comemorações do Sesquicentenário da Independência.

Durante o 1º Plano do filme, moscas sobrevoam e pousam em um pedaço de carne, como um prenúncio do destino trágico dos personagens. Nos três planos seguintes, apresentam-se Cláudio Manoel da Costa (Fernando Torres), Alvarenga Peixoto (Paulo César Pereio) e Tomás Antônio Gonzaga (Luís Linhares), respectivamente. Os dois primeiros, tal qual Tiradentes, têm como seu desfecho a morte. Cláudio Manoel da Costa, uma vez encarcerado, comete suicídio. Alvarenga Peixoto, ainda que não sejam reveladas as causas da sua morte, tem nos oficiais que acompanham seu corpo na cela um indício para tanto. Já Tomás Antônio Gonzaga, degredado para a África, se perde em pensamentos ao observar o mar pela última vez.

Essa introdução trazida no filme sinaliza um procedimento inovador acerca das representações de Tiradentes no cinema. Ao utilizar o tema da Inconfidência Mineira, Joaquim Pedro de Andrade subverteu as expectativas do público ao enfatizar a figura dos inconfidentes (coletivo) em detrimento ao personalismo tradicional que envolve a figura de Tiradentes

(indivíduo). É através dos conchavos, das discussões teóricas, dos planos arquitetados e da reação dos personagens ao poder do Estado, uma vez denunciados às autoridades, que o filme se detém. Tiradentes (José Wilker), por exemplo, só aparece no Plano 13, após 14 minutos de filme.

Contudo, é necessário destacar que a representação dos inconfidentes construída pelo diretor não serve somente como um reflexo/denúncia das arbitrariedades cometidas pelos governos militares contra os seus opositores, mas também uma tentativa de apontar as próprias contradições de uma intelectualidade de esquerda, encastelada em seus privilégios, apartada do povo e de sua realidade. Trata-se, portanto, de um filme que dialogou com a cinematografia nacional produzida no pós golpe de 64, iniciado com *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e que tem seu epílogo com *Os Inconfidentes*.

Fundamentalmente, as películas tendem a ver com tristeza um certo distanciamento entre intelectual e povo. Desse afastamento, resulta o enfraquecimento do papel político do intelectual. É como se os filmes estivessem dizendo: um homem de ideias desvinculado das camadas populares, é apenas um produtor de discursos, um impotente. (RAMOS, 2002, p. 99-100)

Joaquim Pedro de Andrade enfatiza as contradições do grupo através dos corpos negros que atravessam as cenas, seja o povo tido como “ignorante” e “estúpido”, sejam os escravos que margeiam as cenas em que a questão central é a liberdade. No quinto Plano, por exemplo, um senhor negro, bem vestido, dá aula de piano a uma garota, num ambiente bem decorado, arejado e iluminado. Ao repreendê-la com um tapa na mão, a mãe da menina lhe repreende não pelo ato em si, mas pelo desrespeito a uma hierarquia de raça e ancestralidade, que se interpõe entre eles e lhe diz: “(...) *Eu sou uma Bueno, eu sou Silveira*¹¹⁰. *E esta casa que sempre foi das primeiras, será a primeira quando o Brasil for dos brasileiros. Agora, sai daqui! E vai pensar no perigo de ser ignorante.*”. A cena se conclui após a saída do professor, com a reunião da típica família aristocrática brasileira, Alvarenga Peixoto, o pai, Bárbara Heliadora (Tereza Medina), a mãe e a filha abraçados.

¹¹⁰ O diálogo foi inspirado no *Romance LXXX ou do Enterro de Bárbara Heliadora* da obra *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles (1977, p. 221). Nele a poetisa descreve a esposa de Alvarenga Peixoto:

Dona Bárbara Heliadora,
tão ativa e tão cantada,
que foi Bueno e foi Silveira,
dama de tão alta casta
que em toda a terra das Minas
a ninguém se compara.

Essa distinção, sobretudo, no que concerne a raça, ecoa durante o filme como um processo de desconstrução do herói. No Plano 11, por exemplo, a cena se inicia com a câmera detida no rosto de uma escrava, deitada na cama, que é despertada pelo barulho dos sapatos que se aproximam. A escrava olha para a porta buscando o motivo para a interrupção do seu sono. Ao seu lado, dorme um homem. À porta, Tomás Antônio Gonzaga chama pelo “*amigo Doroteu*”¹¹¹. “Doroteu” era na verdade o codinome utilizado por Tomás Antônio Gonzaga para se referir a Cláudio Manoel da Costa na obra *Cartas Chilenas* de forte teor satírico da condição das Minas Gerais durante o século XVIII. Tal citação, dentro dos propósitos desenvolvidos por Joaquim Pedro de Andrade com *Os Inconfidentes*, não é um fato ordinário. Tomás Antônio Gonzaga insiste que Claudio/Doroteu desperte: “*Critilo! É teu amigo, Critilo que te chama*”¹¹². Critilo/Tomás continua: “*Ergue a cabeça da engomada fronha. Acorda se queres ouvir coisas raras*”. Toda a cena se desenrola sem que os poetas se deem conta da presença da escrava, que percorre nua o quarto enquanto se veste. O corpo negro é invisível, a escravidão naturalizada. A linguagem empostada extraída de poemas de autoria dos personagens amplifica o vão que separa os intelectuais que dormem em “engomada fronha”, do povo tão apartado daquela revolução. Alcides Ramos (2002, p. 142), ao descrever a referida cena e a presença da escrava, percebe que “é como se ela não estivesse lá, ou fosse apenas mais um dos utensílios domésticos”. Tal compreensão do corpo escravo como um “móvel” se repete no Plano 12.

Nele, Alvarenga Peixoto, Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga estão reunidos numa sala de jantar e uma escrava lhes serve. A invisibilidade do corpo negro ou a naturalização do escravizado se repete, com a exceção de Claudio Manoel da Costa que, ao se aproximar dos outros dois homens, se apoia na escrava, como quem se apoia a uma cadeira. O debate entre os homens se inicia. Tomás Antônio Gonzaga demonstra preocupação de que seus versos lhe causem alguma “massada”, no que é repreendido por Alvarenga Peixoto, numa declaração em que prenuncia sua contradição no momento da prisão, “Quem vive para a glória tem seus dias gravados em esfera mais luzida”. Tomás Antônio Gonzaga lhe interrompe, “Alvarenga, deixa os *versos* e vamos aos *atos*”. Os homens passam a tratar da bandeira que iria ser adotada, caso o levante fosse bem-sucedido. Segundo Alvarenga Peixoto, Tiradentes defendia um triângulo vermelho representando a Santíssima Trindade, mas sua proposta venceu: “*um índio quebrando grilhões*”. Tomás Antônio Gonzaga, assustado com a

¹¹¹ Doroteu era na verdade o codinome utilizado por Tomás Antônio Gonzaga para se referir a Cláudio Manoel da Costa na obra *Cartas Chilenas* de forte teor satírico da condição das Minas Gerais durante o século XVIII. Tal citação dentro dos propósitos desenvolvidos por Joaquim Pedro de Andrade com *Os Inconfidentes* não é um fato ordinário.

¹¹² “Critilo”, por sua vez, era o pseudônimo utilizado por Tomás Antônio Gonzaga em *Cartas Chilenas*.

empolgação de Alvarenga, fecha as janelas para que não os escutem, e alerta-o: “*Cuidado com essa bandeira*”. Sentados à mesa, os poetas seguem discorrendo sobre a inscrição em latim, apropriada para a nova bandeira. As hipóteses giram em torno do tema da liberdade. Alvarenga Peixoto sugere o verso “*Libertas quae sera tamen*”¹¹³ (“Liberdade ainda que tarde”). A escrava se aproxima e serve café aos poetas. Tomás Antônio Gonzaga responde sobre a sugestão de Alvarenga: “*Lindo, não acha lindo?*”. O corpo negro em *Os Inconfidentes* é, assim, utilizado como uma ferida que teima a cicatrizar metaforizando as contradições do grupo. A hipocrisia do discurso de liberdade, enquanto se é servido por uma escrava, serve para contradizer o afastamento dos “*fatos*” e a reaproximação aos “*versos*” requerida por Tomás Antônio Gonzaga no início do debate.

Obviamente, a exibição de escravos em filmes que retratam o período colonial é algo “natural”. Trata-se, portanto, de uma representação comum de um período histórico em que o sistema escravocrata vigorava. Contudo, é necessário destacar que os personagens representados no filme não são ordinários e as representações existentes de suas figuras não costumavam relacioná-los como donos de escravos. Certamente, não era esta a associação pretendida por Jarbas Passarinho quando conclamou a produção de filmes históricos, sobretudo, quando se observa o protagonismo que a Inconfidência Mineira possui na “comunidade de cultura histórica” (SMITH, 1997, p. 101) brasileira. Além disso, é válido lembrar que as comemorações do Sesquicentenário em 1972 tiveram como início o dia 21 de abril, o que denota a relevância da figura de Tiradentes para este processo de mitificação de certos personagens adequando-os aos interesses do regime militar. Joaquim Pedro de Andrade constrói a diegese de modo a enfatizar esta contradição. O corpo negro que sequer é notado. E a liberdade desejada que ignora a escravidão.

Tal quadro referencial, dado pelo diretor aos inconfidentes, também se estende a Tiradentes. Em sua primeira aparição, o herói da República se dirige ao Rio de Janeiro, no caminho, se encontra com Joaquim Silvério dos Reis (Wilson Grey). Durante a cena, Tiradentes, ao passar por alguns trabalhadores humildes que levavam seu carregamento em mulas, diz:

Os filhos dessa terra são tão estúpidos que eles próprios carregam o peso do que lhes roubam. O que é nosso vão levando e o povo sempre pobre. Tão estúpidos! Não lembram de expulsar esses governadores que de três em três anos vem aqui com suas

¹¹³ A inscrição foi adotada pela bandeira do estado de Minas Gerais.

famílias se enchem de ouro e voltam para Portugal. É...pobre não deve sonhar. Se sonho de pobre é crime quanto mais qualquer palavra.¹¹⁴

A fala dura de Tiradentes, que se refere aos trabalhadores como “*estúpidos*”, demonstra um esforço em culpabilizar o “*povo*” pelas mazelas da colônia, sem atentar para a realidade de marginalidade e opressão que aquele mesmo “*povo*” vivia. Convivendo com intelectuais, clérigos, juristas e doutores, Tiradentes toma seu seletivo grupo como regra. Aqui, Joaquim Pedro de Andrade realiza uma aproximação crítica com os setores da intelectualidade, sobretudo de sua própria geração cinemanovista, que viam na “politização das massas” uma maneira de alterar a realidade social, muitas vezes ignorando as dificuldades implícitas da desigualdade nacional.

A simbologia atrelada a Tiradentes atraiu segmentos tanto à direita, como no caso dos militares, quanto à esquerda. Se Tiradentes era utilizado pelo regime militar na sua propaganda governamental, a esquerda também se apropriou do simbolismo ligado ao personagem durante os anos 1960. No plano cultural, o espetáculo de teatro *Arena Conta Tiradentes* (1967), com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, se valeu da Inconfidência Mineira como metáfora ao golpe de 64. Já com a luta armada, o inconfidente foi homenageado pelo Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT).

Em sua segunda aparição no filme, Tiradentes se encontra com Joaquim Silvério dos Reis, em um estabelecimento no Rio de Janeiro, a conversa se desenvolve em torno dos planos da Inconfidência, quando Tiradentes diz: “*Será bem feito que nos tratem como escravos? Que nos açoitem como negros? Porque podendo viver livres, nós preferimos continuar na opressão.*”. Novamente, o processo de desconstrução do herói se dá quando o Tiradentes de Joaquim Pedro de Andrade interpreta a escravidão como uma “preferência”, um capricho dos negros que podendo viver livres preferem a opressão. A ênfase dada por Joaquim Pedro de Andrade nas inconsistências dos inconfidentes como porta-vozes de uma vontade popular, pode ser visualizada na forma como ele encerra a cena. Tiradentes se dirige a um escravo e lhe diz:

¹¹⁴ O diálogo é inspirado no *Romance XXVII ou do animoso Alferes*, da obra *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles (1977, p. 87):

(A terra tão rica
e - ó almas inertes! -
o povo tão pobre...
Ninguém que proteste!
Se fossem como ele,
a alto sonho entregue!).

“*Levanta, vou te vender!*”, a câmera que até então se detinha na conversa entre Tiradentes e Silvério, os abandona e acompanha a preparação do escravo.

Distinto ao nosso entendimento de que a representação tanto do grupo dos poetas e intelectuais, quanto do personagem heroico, serve ao filme como um processo de desmistificação, Alcides Freire Ramos (2002, p. 68, 69) defende que Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel operam com o roteiro de *Os Inconfidentes* uma polarização negativa, entre o coletivo representado pelos poetas/intelectuais e outra positiva representado na figura de Tiradentes. Para o autor, Tiradentes se afasta ativamente do grupo por seu discurso ser precedido de uma ação, ele conclama os populares, viaja até o Rio de Janeiro em busca de apoio à rebelião. E não compromete os companheiros no momento da prisão. Enquanto que os poetas simbolizariam um valor negativo, ao restringirem sua ação no campo discursivo e seu afastamento das camadas populares, tendo em vista que apesar de serem revoltosos não deixavam de ser também representantes dos poderes dominantes. Tal compreensão alinha Tiradentes ao que ocorria no momento da produção do filme com os grupos de luta armada, representando a ação, enquanto que os intelectuais, em que se enquadravam os cineastas da geração cinemanovista, seriam os poetas, que se atinham mais aos “*versos*” do que aos “*atos*”. Contudo, a presente pesquisa através da análise fílmica encontra uma outra interpretação. As duas primeiras sequências em que Tiradentes surge, a dos populares e a venda do escravo, o aproximam do grupo, ainda que, para estes, Tiradentes fosse tido como louco, fanático e falastrão. O processo de recuperação mítica do “herói” é acionado a partir da delação de Silvério dos Reis. A delação, entretanto, frustra a ação, de modo que, Tiradentes também não ultrapassa o plano do discurso. Além da análise fílmica, a pesquisa de entrevistas concedidas por Joaquim Pedro de Andrade nos auxilia na investigação de quais eram as suas intenções com o filme. Em 08 de junho de 1976, em entrevista concedida à Sylvia Bahiense no *Programa Luzes Câmera*, da TV Cultura¹¹⁵, quando perguntado como surgiu o argumento para *Os Inconfidentes*, Joaquim respondeu que:

“Os Inconfidentes” surgiu da necessidade de fazer um filme sobre o problema de como é que as pessoas se comportavam debaixo da repressão. Uma espécie de balança, uma tentativa de fazer um filme sobre a prisão e de fazer uma apreciação de valor da atitude da gente ao longo da vida quando a morte se aproxima. Porque “Os Inconfidentes” eram revolucionários, em geral, de formação burguesa, não sei o Tiradentes que era mais popular. E que faziam um movimento revolucionário muito pouco realista até uma certa altura e que de repente enfrentaram uma repressão

¹¹⁵ Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade por Sylvia Bahiense - Programa Luzes Camera da TV Cultura em 08/06/1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VajQzptLLsc&t=44s>>. Acesso em 02.fev.2021.

extremamente real, cruel, objetiva e dura. E vários desses revolucionários eram artistas também né. Então na verdade o filme, aquele material se prestava a uma reflexão crítica e sei lá uma vivência de problemas que me interessavam muito de perto, meus amigos, uma série de pessoas que tinham sofrido um processo de alguma maneira semelhante a esse, e que tiveram reações diferentes.

De tal modo, não nos parece adequada a interpretação dada por Alcides Freire Ramos (2002, p. 304) de que o personagem Tiradentes simbolizaria no filme a luta armada. Tal relação não se apresenta pela própria frustração da ação através da traição de Silvério, bem como o diálogo que se estabelece entre o filme e o cinema de autocrítica que marca a segunda fase do Cinema Novo.

Uma vez desmantelados os planos dos inconfidentes, Joaquim Pedro de Andrade estreita ainda mais a alegoria referente à ditadura militar em que cada um deles se debate com as perseguições, a tortura, a prisão, o degredo e a morte. Alvarenga Peixoto, durante o Plano 18, por exemplo, discute com sua mulher¹¹⁶ as implicações da traição de Silvério para o grupo:

Para me livrar de algemas que importa o quanto eu diga. Por escrúpulos futuros não vou sofrer desde agora. Quais são os torpes? Quais os honrados? As mentiras virão lenda e não é sempre a pureza que faz celebridade. Que o remorso me persiga! Ou devo preferir a roda? A brasa, as cordas, os ferros, os repuxões dos cavalos. Eu não creio que a alma padeça tanto quanto o corpo aberto, com chumbo e enxofre a correr pelas chagas. Eu sei como se castiga. Direi o quanto me ordenarem o que eu sei e o que eu não sei.

A fala contradiz o plano anterior em que Alvarenga afirma que “*Quem vive para a glória tem seus dias gravados em esfera mais luzida*”. A partir da efetiva possibilidade de prisão e tortura, o poeta esmorece em sua luta. Delatar os companheiros passa a ser uma estratégia de sobrevivência. A analogia com as confissões obtidas sob tortura é clara, bem como com a campanha publicitária utilizando “ex-terroristas”, que assombrou tanto o diretor do filme. Tiradentes, ao contrário, a partir da segunda metade do filme, se aproxima cada vez mais da associação de sua figura à Jesus Cristo, tão bem consolidada pela iconografia brasileira, menos

¹¹⁶ O discurso de Bárbara Heliodora à Alvarenga Peixoto nesta cena, também utiliza trechos de Romanceiro da Inconfidência (MEIRELES, 1977, p. 137), no poema Fala dos pusilânimes, vejamos:

Escrevestes cartas anônimas,
apontastes vossos amigos,
irmãos, compadres, padres e filhos...
Queimastes papéis enterrastes
O ouro sonogado, fugistes
para longe com falsos nomes,
e a vossa glória, nesta vida,
foi só morrerdes escondidos
podres de pavor e remorsos!

em sua aparência do que em seu comportamento pacífico, constrito e que aceita plácido a sentença de morte.

Outro elemento cênico que deve ser destacado na construção do filme, durante os interrogatórios é a utilização da quebra da quarta parede, procedimento em que o personagem se dirige diretamente à plateia ao olhar para a câmera. Tal recurso cênico dentro de uma lógica repressiva de Estado, que tinha na Censura um dos seus pilares que se interpunham entre o contato livre do artista com seu público, implicavam numa percepção de discurso direto, sem intermediações, entre esses polos. Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2006, p. 50) descreve o procedimento da seguinte forma: “*Quebrar a quarta parede significa romper com os códigos da encenação naturalista. Encarar o público e falar diretamente para ele. Como se os atores estivessem dizendo. Sabemos que vocês estão aqui, que vieram nos ver. Estamos em cena para vocês.*”. No plano 21, por exemplo, o Padre Toledo (Nelson Dantas), ao ser interrogado na cadeia, responde ao seu algoz mirando a câmera: “*Ninguém faz o mal simplesmente por querer agir mal. Esses povos que se rebelaram sabendo que faziam o mal deviam ter alguma razão para isso, por exemplo, se libertar de alguma opressão, o que evidentemente não é o caso do Brasil, não?*”. A ironia colocada pelo personagem do Padre tem um papel duplo, como elemento da própria narrativa circunscrita a realidade dos inconfidentes, mas também extrapolando essa temporalidade alegoricamente ao simular a questão da perseguição política que havia se acirrado após a edição do AI-5 e a destruição dos grupos de esquerda pela ditadura militar. Outra aparição de destaque do Padre Toledo durante o plano 37 quando, em *flashback*, os inconfidentes estão reunidos discutindo questões a respeito da nova ordem a ser instituída. Dentre os pontos destacados, citam a questão da escravidão, sem que haja consenso, quando o Padre cochicha à Alvarenga Peixoto: “*O que temos de evitar no futuro, que tudo fique nas mãos de um só homem. Principalmente de um militar.*”

A referida fala do Padre Toledo de que, “*precisamos tomar cuidado para que o poder não caia nas mãos de um só homem. Principalmente de um militar*”, acionou um alerta nos censores que avaliaram o filme. Contudo, apesar do teor francamente subversivo, a conjuntura pela qual passava o Brasil, no ano de 1972, com as comemorações do Sesquicentenário, explicam o porquê do filme ter passado incólume pela Censura.

No que diz respeito à articulação de mecanismo de desvio na realização de *Os Inconfidentes*, muitos elementos podem ser destacados. A coincidência temporal do filme com o cenário de exaltação de figuras históricas importantes, pode ser suscitada como um mecanismo de desvio acionado pelo diretor. Note-se que, um ano antes das festividades, o

evento já contava com ampla repercussão na grande imprensa. A passagem do diretor pela prisão em 1969, pode ter influenciado na sua escolha pelo personagem histórico, diante do quadro de incertezas e medo que tomou conta, não só dos artistas, mas de considerável parte da sociedade civil. Por outro lado, a composição cênica privilegiando a quebra da quarta parede se constitui também como mecanismo de desvio, tendo em vista o efeito causado no espectador de rompimento da barreira entre público e filme, fato que não pode ser considerado irrelevante quando a Censura estava em vigor. A temática ufanista presente nas cores do figurino dos atores e na composição *Aquarela do Brasil* que inicia e finaliza o filme, dialogavam estreitamente com o clima de euforia que havia tomado o país em razão do “milagre econômico”. Por fim, a utilização dos próprios Autos da Devassa implicava a compreensão de que a atuação da Censura não feriria somente um produto artístico, mas a própria História.

Em 12 de abril de 1972¹¹⁷, Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, apesar dos elogios tecidos ao filme, acrescentava ao final do parecer uma observação em que alertava o Chefe do DCDP a respeito da fala do Padre Toledo. Segundo o censor, a fala poderia “*motivar interação equívoca, por parte do espectador menos letrado*”. Mais uma vez observamos a presença do paternalismo por parte dos censores, para quem o povo era ignorante e pouco esclarecido, devendo ser protegido de eventuais persuasões ideológicas. Tabajara Fabiano Santana Ramos¹¹⁸, o segundo censor a avaliar o filme, concluía o seu parecer “*deixando positivado o meu conceituamento de tratar-se uma produção enaltecadora de nossos valores histórico.*”, julgando pela sua liberação com classificação etária para maiores de 10 anos. Sebastião Minas Brasil Coelho¹¹⁹, terceiro censor que compôs a junta de avaliação de *Os Inconfidentes*, repete o alerta de Coriolano acerca da fala do Padre Toledo, mas faz questão de destacar os benefícios que a História de Tiradentes poderia inculcar na juventude brasileira:

Do ponto de vista plástico, a fita apresenta algumas cenas que em outras situações poderiam ser consideradas na fixação da classificação etária. Todavia em vista de tratar-se de uma obra que enfoca a história do proto mártir de nossa independência, creio que as cenas acima mencionadas seriam até necessária, principalmente para inculcar (sic) no adolescente e na juventude de modo geral, o sacrifício de um punhado de homens, capazes de tudo para a nossa liberdade, não hesitando nem mesmo em sacrificar o seu bem mais precioso, que é a vida, exemplo dignificante a serem seguido

¹¹⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 66744 datado de 12 de abril de 1972.

¹¹⁸ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 12 de abril de 1972.

¹¹⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 12 de abril de 1972.

por todos. Assim como nos filmes que enfoca a vida de Cristo, onde este é sacrificado e martirizado, inclusive crucificado, são liberados sem nenhuma restrição etária, ao nosso ver a presente obra não se trate de cunho religioso, trata porém dos heróis de nossa história, responsáveis pela nossa liberdade e soberania e que ao nosso ver, data vênha, merece um tratamento semelhante.

A observação do censor de que o filme poderia incutir na juventude valores nacionalistas de sacrifício da própria vida pela pátria, não deixa de ser curiosa, quando observamos que durante o governo do presidente Médici houve a maior repressão aos grupos de oposição ao regime militar (RIDENTI, 2003, p. 152). A força simbólica em torno do personagem histórico Tiradentes afastava qualquer atuação mais severa da Censura, mesmo um conteúdo tão “subversivo”. O filme simulou através da Inconfidência Mineira a realidade da ditadura militar no Brasil. Tal afirmação é patente não só nas falas do Padre Toledo, mas em diversos segmentos do filme, como, por exemplo, o uso que o diretor fez da quebra da quarta parede, a menção às prisões, perseguições políticas, torturas, exílios, delações, entre tantos aspectos. *Os Inconfidentes* logrou passar pelo DCDP ileso, alavancado pelo próprio ufanismo governamental.

Contudo, mesmo após seu lançamento, a fala do Padre Toledo motivou a realização de um Relatório Confidencial¹²⁰ pedido pelo SNI (Serviço Nacional de Informações) 10/07/1972. No documento, os censores chamavam a atenção de que, apesar de o roteiro do filme ter como base os próprios Autos da Devassa, havia suspeita sobre o teor subversivo de sua mensagem. Diante deste questionamento, o DCDP recorreu ao Ministério da Educação para que recomendasse um professor de História para avaliar o filme. O professor indicado disse “*que a película retratava fielmente aspectos da Inconfidência Mineira, estava bem conduzida e era, no seu entender a melhor produção sobre o tema que lhe fora dado assistir.*”. Com a avaliação do professor, concluíram pela manutenção de sua liberação com impropriedade para menores de 10 anos:

- a. Considerando, ainda, que a frase em causa, curta e inserida em uma cena muito movimentada em uma reunião, sem ter sido enfatizada, não poderia ser interpretada como uma referência ou crítica a atual situação do país, que deve ser colocada muito acima de interpretações exageradas, a Censura do DPF, com o concorde de seu Diretor-Geral, expediu o Certificado liberatório, optando pela impropriedade para menores de 10 anos, devido a apresentação de cenas que podem impressionar o público infantil.

¹²⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer S/N datado de 12 de abril de 1972

O bom trâmite de *Os Inconfidentes* junto ao DCDP chama atenção quando comparado aos exemplos de *A Guerra dos Pelados* e *Como Era Gostoso o Meu Francês*. Tanto a temática político/ideológica, quanto a nudez, da escrava, aparecem no filme. Entretanto, diferente dos exemplos anteriores, a exaltação de personagens históricos com o Sesquicentenário da Independência, que teve como início justamente no feriado de Tiradentes, mostra a efetividade da estratégia de Joaquim Pedro de Andrade em se desviar da Censura através do recurso histórico. Inserido na censura moral, os silêncios a respeito da nudez e das insinuações homoafetivas do filme são gritantes. Dois segmentos se destacam nesse conjunto, a cena em que Cláudio Manoel da Costa é despertado em seu quarto por Tomás Antônio Gonzaga e a escrava com os seios à mostra não é notada pelos dois homens, e a inconfidência de Joaquim Silvério dos Reis, ao entregar os planos dos companheiros ao Visconde, enquanto o ensaboa dentro da banheira. A omissão em relação à nudez da escrava solidifica o entendimento de que de fato havia uma hierarquização dos corpos que deveriam ser permitidos ou vedados pelo DCDP, sendo a nudez do corpo negro naturalizada. Já a cena da banheira com fortes tons homoeróticos sequer é citada nos pareceres, não sendo impeditivo para que o filme fosse liberado para maiores de 10 anos, o que ratifica o argumento de que a permissividade concedida ao filme se justificava em seu contexto histórico.

O diretor, ao inserir o personagem do Padre Toledo, diverge em sua representação do padrão estabelecido nos dois filmes anteriormente analisados. Diferentemente do padre contrário ao misticismo “pelado”, que ignora a expulsão do senhor maltrapilho da foto ou do padre que dá a extrema-unção ao francês e corrobora a versão oficial, o Padre Toledo é um rebelde. Inclusive suas colocações são das mais ferinas em relação aos militares e a realidade do povo. Em outro segmento, se refere ao inconfidente Tenente Coronel Fernando de Paula, como um “*banana*”. Tal representação servia tanto a seu paralelo histórico quanto à contemporaneidade quando se toma em consideração a participação de religiosos na oposição ao regime militar.

A alegoria produzida por Joaquim Pedro de Andrade, em *Os Inconfidentes*, com o regime militar, se entrecruza de forma literal com o presente na cena da execução de Tiradentes (Plano 48). A câmera focalizada, atrás dos personagens, revela o momento em que o carrasco de Tiradentes, um homem negro, empurra o seu corpo em direção ao precipício. Enquanto o carrasco salta sobre os ombros de Tiradentes, a câmera acompanha o percurso de seu corpo que pende no ar. Nesse momento, a câmera focaliza o público que acompanha a execução. Ao solo, estamos nos anos 1970. Crianças, vestidas com roupas contemporâneas, sentadas no gramado,

aplaudem a cena. O instrumental de *Aquarela do Brasil* se intensifica. Em seguida, imagens documentais, em preto e branco, do desfile cívico realizado em Ouro Preto, por ocasião das comemorações do feriado de Tiradentes, são entrecortadas pela carne que introduz o filme, sendo cortada por um machado. As imagens, em preto e branco, trazem um cenário em que se vêem soldados e colegiais marchando, um bispo discursa aos populares. O procedimento de entrecortar as cenas documentais das festividades do feriado de Tiradentes, com a carne sendo dilacerada pelo machado, remete tanto ao destino do personagem histórico, que teve seu corpo esquartejado após sua morte, quanto sua inserção em uma cena contemporânea, demonstrando a continuidade repressiva dos governos militares ao perseguir, matar e torturar seus adversários políticos.

Se, em *Os Inconfidentes*, o corpo negro indiretamente é veículo de denúncia da inviabilidade moral de um levante contra o poder, com *Xica da Silva*, o enfoque no corpo negro como representação e como reflexo da sociedade brasileira é aprofundado. Única comédia dos filmes analisados, *Xica da Silva* foi lançado em 1976 e obteve um retumbante sucesso comercial. A empolgação em torno do filme pode ser vista na recepção da imprensa. Nelson Motta descreveu o filme como uma “obra-prima de amor e cor”¹²¹. Por ocasião do seu lançamento, após a primeira sessão as opiniões sobre o filme beiravam a euforia, artistas como Glauber Rocha afirmou que *Xica* era “o recomeço do Cinema Novo, já maduro e realizado” e Caetano Veloso disse sobre *Xica da Silva*: “É o melhor filme brasileiro que já vi”.

Apesar de ser um diretor cinemanovista¹²², Cacá Diegues afirmou no lançamento do filme, que *Xica da Silva* tratava-se de uma “nova denticção”¹²³ para o movimento. O filme de fato é uma explosão de cores e batuques, tendo seu roteiro tido como uma das inspirações do samba-enredo em homenagem a Chica da Silva defendido pela Salgueiro em 1963. Ou seja, em comparação com os primeiros filmes do Cinema Novo, com *Xica* há um afastamento de uma linguagem político/social, hermética, de inovações cênicas e passou-se a abraçar o contato com o público, para possibilitar a própria existência da indústria cinematográfica nacional. *Xica da Silva* encampa uma tentativa popular de retratar um período histórico do Brasil com ares de espetáculo. Cacá Diegues (2014, p. 373) afirmou, em sua biografia, que, no momento da produção do filme, as obras que tratavam sobre a personagem histórica eram poucas. De modo que seu roteiro tinha como referência, além do desfile da Salgueiro, que trouxe o tom

¹²¹ “Xica da Silva”, uma obra-prima de amor e cor, O Globo. 3.ago.1976.

¹²² Em 1976 o movimento já havia se desidratado com o acirramento dos aparelhos de Censura, as próprias alterações estilísticas advindas de novos movimentos cinematográficos como o cinema produzido na Boca do Lixo e a busca pelo encontro com o público.

¹²³ Cinema Novo: Segunda Denticção, Jornal do Brasil. 31.jul.1976.

carnavalesco que atravessa o filme, o livro de Joaquim Felício dos Santos, *Memórias do Distrito Diamantino* de 1868 e *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, publicado em 1953.

Dentro dessa “nova dentição”, a crítica política arrefeceu, mas não sumiu completamente. O tom carnavalesco do filme, bastante notado pelos críticos e intelectuais que o analisaram, segundo o diretor (DIEGUES, 2014, p. 369, 370), fazia parte da própria estrutura do roteiro, em que cada segmento de personagens condicionava uma ala temática específica que simbolizava metaforicamente componentes das disputas políticas e sociais presentes durante a ditadura militar, desde a presença estrangeira aos grupos revoltosos. O Conde, interpretado por José Wilker, representaria os poderes imperialistas, João Fernandes (Walmor Chagas) e seu séquito de bajuladores, a burguesia nacional populista e covarde. José (Stepan Nercessian) simbolizava o intelectual revolucionário, enquanto Xica (Zezé Motta) era a representação do povo. Contudo, pelo próprio caráter popular de diálogo com a pornochanchada, em que a sexualidade da protagonista engloba e conduz a todos os processos do filme, talvez a representação simbólica pretendida pelo diretor com o filme reste prejudicada.

A primeira passagem do filme no DCDP ocorreu para sua exibição no IV Festival de Cinema de Brasília, que teve seu início em 13 de julho de 1976, quando foi encaminhado um ofício¹²⁴, em que se solicitava a apreciação do órgão. Da junta de três censoras que avaliaram o filme, pelo menos em dois dos pareceres, a compreensão era de que as cenas de sexo tinham um caráter de “simplicidade” e “naturalidade” sem qualquer conotação “erótica”. Segundo a censora Maria Helena Medeiros¹²⁵, a personagem *Xica da Silva* “é mostrada em toda sua extensão humana e sua nudez surge de um modo natural e simples, sem nenhuma exibição erótica.”. Solange Vaz dos Santos¹²⁶ segue a colega, “As cenas de relação sexual e a nudez de alguns personagens são focalizados com simplicidade e naturalidade, sem pretensão de erotismo.”.

Além do destaque nas cenas de nudez, um outro elemento que desponta da análise das censoras é o arco narrativo do personagem José. O filho do Sargento-Mor que, após uma revolta política em Vila Rica, é acobertado na igreja pelo padre e por Xica no Convento dos Pretos. A censora Yunko Akegawa¹²⁷ fez menção na descrição dos elementos que compõe a narrativa,

¹²⁴ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Ofício 651/76-DE-FCDF datado de 13 de julho de 1976.

¹²⁵ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 4045/76 datado de 15 de julho de 1976.

¹²⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 4047/76 datado de 15 de julho de 1976.

¹²⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 4046/76 datado de 15 de julho de 1976.

citando a mineração de diamantes, a escravidão e “*um jovem insatisfeito com a sociedade*”. Na conclusão do parecer, a censora traz a ressalva de que “*Aparecem cenas de sexo, termos pornográfico e a exteriorização da revolta de um jovem que por sua colocação são aceitáveis a público adulto de Festival, no entanto para a exibição comercial julgo poder sugerir a sua diminuição.*” Solange Vaz dos Santos também descreveu a presença do personagem José como indício de suspeição sobre o filme:

O filme pode ser apresentado na íntegra para o presente Festival, por ser tratar de um público restrito. Entretanto, para exploração comercial, sugiro uma revisão, por causa de alguns aspectos negativos, como revolta contra o regime daquela época, palavras de baixo calão.

Ainda que houvessem suspeitas à respeito de eventuais apologias a desobediência civil que o filme encamparia na figura do personagem José, todos os pareceres avaliaram pela liberação do filme. Os argumentos favoráveis à liberação para exibição no IV Festival de Cinema de Brasília concernentes a um público restrito e adulto seguem o *script* desenhado ainda no início da década. Mais uma vez, a atenção dada ao suposto elemento subversivo contido no filme demonstra que, durante o governo do presidente Geisel, marcado pelo início do processo de abertura política, questões políticas e ideológicas influenciaram na condução do DCDP.

A partir de *Xica da Silva*, a hipótese de hierarquização dos corpos pela Censura é confirmada. O filme se sagrou como o grande vencedor do IX Festival de Cinema de Brasília¹²⁸, levando prêmios nas categorias de Melhor Filme, Direção e Atriz para Zezé Motta. Conforme visto acima, no momento da exibição do festival não houve qualquer indicação de cortes, sendo as cenas de nudez tidas como naturais e sem conotação erótica. Com o retorno do filme para apreciação do DCDP para liberar sua exibição no circuito comercial, as restrições passaram a surgir. Ainda que no filme a nudez da protagonista seja explorada em diversos momentos, como no primeiro encontro entre Xica e João Fernandes, quando a escrava se despe completamente na frente de todos, ou durante o banquete africano em que Xica acompanhada de várias escravas dançam somente vestindo calcinhas, com os seios à mostra, somente a nudez do Contratador é citada na lista de cortes de todos os três pareceres¹²⁹ elaborados. Isso acontece no momento em que ao deitar na cama, o Contratado retira o robe, relevando suas nádegas. Além da nudez de João Fernandes, os cortes sugeridos pelos censores se repetem na intenção de suprimir da trilha

¹²⁸ O Estado de São Paulo, “Uma virada no Cinema Novo no expressivo “Xica da Silva””. em 9.set.1976.

¹²⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 4587/76, 4588/76 e 4594/76 datados de 20 de agosto de 1976

sonora do filme expressões como “*merda*”, “*bunda*” e “*filha da puta*”. Como se percebe, mais uma vez, a Censura restringia o corpo branco de ser visto desnudo, enquanto naturalizava as seguidas cenas em que Xica e suas mucamas surgem peladas no filme.

Em 31 de agosto de 1976¹³⁰, a Embrafilmes e a Eletro Filmes Ltda, produtoras do filme, enviaram um pedido à Rogério Nunes, Diretor do DCDP, para reconsiderar a supressão das expressões “*bunda*”, “*merda*” e “*filha da puta*” da trilha sonora do filme. No documento, os produtores mencionaram a consagração do filme no IV Festival de Cinema de Brasília, bem como o esforço do filme em se afastar das produções de pornochanchadas, que era uma das grandes tendências da década no cinema brasileiro. Em relação a este último aspecto, acerca do afastamento do filme das temáticas eróticas da pornochanchada, é curioso mencionar que a presença do sexo, como um dos condutores da narrativa do filme, fizera com que muitos lessem o filme sob o viés da pornochanchada. Não por acaso, Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel classificaram Xica como a “grande puta do cinema brasileiro” (NWABASIL, 2017 p. 173).

Solicita ainda que seja reconsiderada a determinação de supressão das expressões “MERDA” e “BUNDA” que são colocadas sem intuito de deboche ou pornográfica, jamais gratuitamente, e que, desse modo, a nosso ver, não tem sentido obsceno mas cômico. Também a expressão “FILHA DA PUTA” é colocada com um sentido tragicômico e acreditamos que seja a única expressão genuinamente brasileira cabível no momento e na situação em que é proferida.

Manuscrito no mesmo documento, Rogério Nunes cedia ao apelo das produtoras em relação às expressões “*merda*” e “*bunda*”. Segundo o Chefe do Departamento de Censura de Diversões Públicas as expressões:

(...) são proferidas nos momentos de explosão e revolta, pela artista no papel de escrava. A sua condição (ilegível) e as situações em que se encontra ao fazer uso dessas palavras justificam a linguagem inconveniente, que dilui dentro do contexto, não chegando a ofender as nossas (ilegível). Assim sendo, em face da impropriedade ficam sem efeitos os cortes dos termos “bunda” e “merda”. (grifos nossos)

A mesma sorte não teve a expressão “*filha da puta*”, em que foi mantido o corte. Apesar de não ter sido objeto do Pedido de Reconsideração enviado pelas produtoras, Rogério Nunes fez questão de reiterar a necessidade do corte da cena em que João Fernandes retira seu robe, revelando sua nudez.

¹³⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Pedido de Reconsideração datado de 31 de agosto de 1976.

Afora as tentativas de representação política e social do período de seu lançamento, *Xica da Silva* traz elementos interessantes para a discussão acerca da liberdade não só referente à escravidão, mas como um anseio do Brasil de 1976. Em seu primeiro plano, João Fernandes (Walmor Chagas) é apresentado com uma flauta na mão, acompanhado de dois outros músicos. Após o fim da música, ao serem informados da identidade do Contratador, um dos músicos dispara: “*O povo fala demais, o senhor não acha? E depois nós somos apenas artistas, não temos nada a ver com isso! Os artistas não devem se meter em política, não é mesmo?*” A fala inserida em perspectiva por um diretor cinemanovista colocava em debate a discussão acerca da liberdade de expressão dentro da narrativa, mas também extra-campo, sobretudo pela hegemonia cultural de esquerda existente no período de contestação e críticas ao regime militar em todos os setores da cultura. Conforme se observa da análise dos documentos produzidos pela Censura, a referida fala sequer foi notada pelos censores. Enquanto que a nudez de *Como era gostoso o meu francês*, afastou da interpretação dos censores o caráter político do filme, do mesmo modo, a abordagem cômica e sensual de *Xica da Silva* atçou o comportamento moralista do órgão, desviando a sua atenção para seus elementos políticos. Tal construção, atrelado a mera insinuação do sexo, sem contudo mostrá-lo de fato, podem ser eleencadas como mecanismo de desvio utilizado por Cacá Diegues.

A respeito da representação negra que o filme constrói, a gama de arquétipos trabalhados é variada, mas ancora-se, sobretudo, nas figuras de Xica (Zezé Motta) e de Teodoro (Marcus Vinicius). A primeira, inicialmente escravizada, consegue ascender socialmente através da objetificação de seu corpo. A cena que introduz a personagem já demonstra a importância que o sexo tem nas artimanhas desenvolvidas por Xica e também a relação animalesca que Cacá Diegues constrói a partir da escrava. Xica se apresenta sentada ao chão, em meio a espigas de milho, quando José (Stepan Nercessian), o filho do seu proprietário aparece na varanda a chamando “Xic, Xic, Xicaaa”. A fala remete aos sons utilizados para imitar uma galinha, associação que é reforçada pelo milho com que Xica trabalha. As cenas de sexo, apesar de bastante recorrentes durante o filme, guardam um mistério sobre o que Xica de fato faz com seus parceiros sexuais, o que instiga comicidade, mas também curiosidade. Uma vez livre, a protagonista passa por um processo de metamorfose ariana, nas perucas loiras, na maquiagem alva, na distinção que estabelece entre os demais escravos, bem como na indiferença com seus pares. Já Teodoro, líder quilombola, surge já no primeiro plano levando consigo o cavalo de João Fernandes. No caminho até o Tijuco, em que os personagens se encontram, território da transitoriedade, a mesma distinção obtida por João Fernandes é dada a

Teodoro pelos presentes, ainda que por razões diversas. É, inclusive, Teodoro o responsável pela riqueza obtida por João Fernandes ao abrir clandestinamente o caminho das minas. Beatriz Nascimento (2018, p. 92), ao comentar sobre a cena no artigo *A Senzala vista da Casa Grande* publicado pelo jornal *Opinião*, em 08 de outubro de 1976, afirma que a figura de Teodoro, pelo menos até sua aliança com Xica, "estabelece a relação econômica entre o liberto quilombola e o sistema econômico dominante.". Diferentemente de Xica, que busca a assimilação dos brancos, Teodoro é diegeticamente posicionado num jogo de oposições com João Fernandes, o branco salvador. Na cena inicial, em que Teodoro leva o cavalo do Contratador, os personagens se encontram no espaço da tela em níveis sempre desiguais. Primeiro, Teodoro e seu bando, no alto dos morros, emboscam o Contratador e o grupo de músicos que estão abaixo na clareira. Todos os personagens se encontram no chão, com exceção de João Fernandes que está em cima de um cavalo. A troca da mula de Teodoro pelo cavalo de João Fernandes, antes mesmo da apresentação da protagonista, aciona o processo de inversão trabalhado no filme. Tal impressão diegética de oposição entre os dois homens é reafirmada na segunda aparição de Teodoro, quando o líder quilombola compra de João Fernandes sua esposa e filho. Desta vez, Teodoro, o pleiteante, se posiciona abaixo no térreo, enquanto que da varanda responde João Fernandes ladeado por Xica.

Além de Xica e Teodoro, a presença escrava no filme é revestida de grande simbologia da sociedade mineira do século XVIII. No quinto plano, durante a chegada de João Fernandes ao Arraial do Tijuco, o Contratador é recebido com euforia por quem passa. A cena é construída com semelhanças à chegada de Jesus à Nazaré, um dos entusiastas de sua chegada é o padre (João Felício dos Santos¹³¹), além da onipresença escrava durante esse percurso, um dos escravos chama a atenção. Encostado na parede de uma igreja, o homem leva ao pescoço uma espécie de colar de ferro, na parte posterior do colar sobe-lhe atrás da cabeça uma cruz. O mesmo escravo aparece nas sequências finais do filme, quando João Fernandes parte do Arraial do Tijuco e Xica é enxotada pelos populares. Em sua fuga, Xica cruza com o homem, na mesma igreja, com o colar de ferro ainda em seu pescoço. A câmera se detém nele.

Enquanto Xica ascendia socialmente, incomodando os poderosos do Tijuco, irritados com aquela negra cheia de vontades, com João Fernandes a lhe satisfazer todos os desejos, nada se modificou naquela sociedade escravocrata. A conquista de Xica não alcança aos demais e sequer a ela mesma. A igreja não permite a entrada de negros, o seu medo de sair de perto da

¹³¹ Além de ter atuado como o Padre, João Felício dos Santos foi também o consultor histórico do filme. A obra de seu tio, Joaquim Felício dos Santos, *Memórias do Distrito Diamantino* (1868), serviu como base para o roteiro, além do samba-enredo do Salgueiro, em 1963, que homenageou Xica da Silva.

proteção de João Fernandes no Tijuco e o desfecho trágico com o retorno do Contratador para a corte e sua expulsão do Arraial solidificam uma ideia de não pertencimento e ilegitimidade na ascensão da protagonista. É necessário destacar que tal desfecho trágico não tem qualquer correspondência histórica, tendo em vista a assimilação de Chica da Silva como membro da elite do Tijuco, mesmo após o retorno de João Fernandes à Portugal.

A construção de uma Xica hiperssexualizada e pouco sensível à realidade dos demais negros irritou muitos intelectuais negros. Dentre eles, a historiadora Beatriz Nascimento, que em artigo intitulado “*A Senzala Vista da Casa Grande*¹³²”, afirmou que Cacá Diegues “(...) colocando o negro (Xica da Silva - Teodoro) como seu herói, tripudia profundamente dele. (NASCIMENTO, 1976, p. 92)”. A crítica mordaz produzida por Beatriz Nascimento descrevia o diretor como “senil” e condenava-o ao “índice das obras proibidas”. Para a historiadora, a representação da mulher negra produzida por Cacá Diegues se apresentava divorciada dos avanços da comunidade negra reiterando um estereótipo da mulher negra como lasciva. Elementos como a consolidação dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, a partir dos anos 1960, o *Black Panther*, os movimentos de empoderamento e orgulho da condição de ser negro através do “*Black is Beautiful*”, e que reverberavam no Brasil em movimentos como o Black Rio e o Movimento Negro Unificado (MNU), justificavam, segundo a historiadora, o deslocamento do filme com o presente. A respeito do caráter cômico do filme que poderia justificar a suavidade da sua proposta, Beatriz Nascimento argumentava que “O senhor Diegues, e quem mais quiser, pode aludir que o filme não possui uma proposta séria. Eu concordo, mas então que levasse à tela a última anedota do papagaio”.

A crítica severa de Beatriz Nascimento ao filme foi contemporânea de um cenário de conscientização da população negra sobre as condições de estratificação social atrelada à cor da pele, o que causava apreensão dos militares defensores do mito da “democracia racial”, sendo um dos critérios descritos pelo art. 3º da Lei 5.536/68 (“Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas (...) capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes”) direcionando a atuação dos censores. A novela *A Escrava Isaura*, por exemplo, lançada também em 1976, da TV Globo, teve seus primeiros 10 capítulos analisados pela Censura e os censores determinaram que era necessário diluir e amenizar as cenas de torturas aos escravos (STEPHANOU, 2004, p. 267).

¹³² Artigo publicado no jornal Opinião, Rio de Janeiro, 05.out.1976. Disponível em: <<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=4866>>. Acesso: 02.fev.2021

Para Beatriz Nascimento (2018, p. 90), era “inconcebível um cineasta que se diz com “amor do povo” desconhecer esse mesmo povo. O amor pressupõe conhecimento”. O amor pelo povo negro, segundo Cacá Diegues (2014, p. 22), em sua autobiografia, se iniciou através de Bazinha, mulher negra, que foi sua babá na primeira infância ainda em Maceió/AL antes da ida da família Diegues para o Rio de Janeiro. Segundo Cacá, corria a lenda familiar de que Bazinha havia cuidado de sua mãe e de sua avó (O que ele não acredita pela impossibilidade cronológica, mas que é sintomático das relações entre senhores e funcionários como herança familiar), e que foi ela a responsável por trazer para Cacá o interesse em Zumbi dos Palmares. Diante de tal relação afetiva, não nos parece inadequado o título do artigo de Beatriz Nascimento: *A Senzala Vista da Casa Grande*. Segundo Beatriz Nascimento (2018, p. 91-92), a construção proposta por Cacá Diegues de sua Xica passível, dócil, incapaz intelectualmente, se justificaria na sua condição de homem branco, que dialogicamente necessita estabelecer o corpo negro como o “outro”:

Talvez haja uma explicação para esse procedimento. Se o senhor Carlos Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da história do seu povo em si antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua oposição em termos de homem e raça. Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto.

O artigo de Beatriz Nascimento compôs uma edição do Jornal *Opinião*, em que o filme *Xica da Silva* era capa: “Xica da Silva - Genial? Racista? Pornochanchada? Popular? Digno de Oscar?”. Na referida edição do jornal, foram convocados além da historiadora, o cineasta Carlos Frederico, o escritor Antônio Callado¹³³, o antropólogo Roberto da Matta e o sociólogo Carlos Hasenbalg. As opiniões sobre o filme eram divergentes, dentre os apoiadores do filme Roberto da Matta (1976, p. 19), no artigo *A hierarquia e o poder dos fracos*, destacou o jogo de inversões sociais que a relação entre Xica e João Fernandes empreendia no filme. Contudo, o antropólogo observava que, apesar da força de Xica se encontrar no sexo, sua vitória era “fugaz e enganosa”, o que a impediu de consolidar o seu poder na cena do banquete africano, em que a escrava avança contra o Conde tentando trazê-lo para si através de sua “zoeira”. Da Matta (1976, p. 19) explicou o insucesso de Xica numa lógica, no mínimo, duvidosa em que atrela a “alma branca” da escrava prejudicada pela relação que se estabelece com João Fernandes de “alma negra e covarde”. De modo que, após o retorno a Portugal de João Fernandes, o elo “negro e covarde”

¹³³ Antônio Callado, inclusive, escreveu em 1959 a peça de teatro *O tesouro de Chica da Silva*.

da relação, o refúgio que Xica encontra no convento dos pretos junto de José representaria a aliança entre o povo e os intelectuais revolucionários. Esta concepção dos intelectuais, como autênticos representantes do povo, já havia sido criticada pelos próprios cineastas cinemanovistas em sua segunda fase, e que tem seu epílogo em *Os Inconfidentes* (1972). A cena final em que Xica se refugia no convento dos pretos após ser enxotada e humilhada por toda a cidade e “ataca” seu antigo dono José, que Roberto Da Matta compreende como a aliança do povo com os intelectuais revolucionários, para Carlos A. Hasenbalg (1976, p. 18), no artigo *Copiando o senso comum*, seria na verdade um “assassinato de caráter, consagrando a inconsequência moral e a incontinência sexual de Xica”. Sua opinião é acompanhada por Beatriz Nascimento (2018, p. 95), para quem a Xica da Silva do filme representa um “animal embrutecido pela fraqueza e irracionalidade. Sua eroticidade nem legitima o seu poder de fato. É uma inconsequente até nisso”.

De fato, a representação construída por Cacá Diegues com Xica da Silva resume a personagem histórica ao seu apelo sexual. Certamente, as relações sexuais entre senhores e escravos foi uma prática largamente difundida na Colônia, seja mediante estupros, seja mediante relações consensuais, se se pode referir em “consenso” dentro de uma lógica de repressão tão aguda.

A simplificação da personagem Xica, restrita ao âmbito sexual, chama a atenção se comparada a outra escrava célebre do ano de 1976: Isaura, a escrava branca. A adaptação televisiva da obra de Bernardo Guimarães (1875), tal qual *Xica da Silva* foi, um estrondoso sucesso. Contudo, diferentemente da negra, sua virtude não estava no sexo. Pelo contrário, seu comportamento puro e casto, além da pele branca, eram os motivos da atração e o desejo do seu senhor. Não precisamos nos afastar do filme para perceber o quão fácil e “natural” foi para Cacá Diegues envolver a sua protagonista negra numa aura pornográfica que a despersonaliza e a simplifica como ser humano, quando tomamos como referência a personagem Hortência (Elke Maravilha), a mulher do Intendente (Altair Lima). Desde a chegada do Contratador, Hortência não esconde seu interesse pelo Contratador, sua rivalidade com Xica se deve justamente a impossibilidade de ser ela a “senhora do Tijuco”, tal qual a escrava. Ainda que mal sucedida a relação com o Contratador, a cena da partida de João Fernandes revela que Hortência estabelecia um caso extraconjugal com um dos funcionários do Contratador, o que demonstra que o desejo sexual não é um privilégio somente das negras, mas só à uma delas cabe o peso da estereotipação. Hasenbalg (1976, p. 18), no artigo publicado no *Opinião*, dizia que “Uma raça - no caso o branco brasileiro - pode coexistir durante séculos com outra - o negro brasileiro - e

continuar a ignorar as verdades desta. Verdade deve ser entendida aqui como o oposto de estereotipação.”.

Neste sentido, é válido destacar que a estereotipação da mulher negra não é iniciada na cinematografia de Cacá Diegues com *Xica da Silva*, mas já era marcante em seu primeiro longa-metragem *Ganga Zumba* (1963), em que a personagem de Léa Garcia condensa todos os vícios relacionados a estereótipos da mulher negra. Em uma das sequências, a personagem põe em risco todo o grupo de escravos fugidos para resgatar um leque deixado na estrada por uma senhora branca. Para Cacá, a liberdade vale menos do que um leque. Talvez, além do diretor, o ponto em comum entre as duas produções é João Felício dos Santos, autor do livro que foi adaptado para a produção de *Ganga Zumba*, posteriormente o consultor histórico de *Xica da Silva*. No livro publicado por João Felício dos Santos, *Xica da Silva: um romance*, logo após o lançamento do filme, a sexualidade de Xica é destacada como uma característica biológica, inerente à sua ancestralidade africana:

Xica virou felicidade viva. Sem deixar vão para que o contratador terminasse de comer o seu bocado de frango, abraçou-se lhe asfixiantemente ao pescoço e, empurrando a mesa com o pé, fez com que os dois rolassem para o tapete: *já suas mãos em pleno exercício de excitação, com singular habilidade trazida no sangue, e desde muito cedo despertada sozinha, para fazer transbordar o instinto africano*, tremendamente privilegiado no se renovar indefinido a casa extenuação, coisa que só ela sabia transformar de novo em labaredas de fogo (SANTOS, 1987, p. 101). (grifos nossos).

Apesar do caráter negativo conferido à protagonista do filme, é necessário destacar que Cacá Diegues não cria, nem produz o estereótipo da mulher negra sexualizada. Contudo, o cineasta aproveita e reproduz este estereótipo contribuindo na consolidação de um estigma social. O sucesso do filme demonstra que o público, bem como boa parte da crítica, sequer levou em consideração as problemáticas raciais em torno do filme. Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 289), ao tratar dos limites do estereótipo no cinema, descrevem quais observações podem ser extraídas de tal análise. Em primeiro lugar, o estereótipo revela um padrão dominante de preconceito, ainda que envolto em uma abordagem que se pretende aleatória e esporádica. Em segundo, a análise do estereótipo enfatiza os processos materiais que a sua disseminação produz, seja através da reiteração dos preconceitos, seja a internalização por parte das vítimas do comportamento estereotipado. Por fim, a compreensão de que o estereótipo não é involuntário, não trata-se de um simples erro, mas sim, de um controle social.

Os efeitos da visão estereotipada da mulher negra podem ser melhor observadas a partir dos problemas enfrentados pelo filme junto a Censura, em 1980, quando foi solicitada a sua

exibição na televisão. Dos quatro pareceres emitidos¹³⁴, todos indicaram para a não liberação do filme. Os argumentos levantados para a proibição pesavam na frequência das cenas de sexo, ainda que as relações sequer fossem mostradas, sendo mais sugeridas pelo diretor, além da linguagem chula, inapropriada para o veículo televisivo. Em 25 de fevereiro de 1980¹³⁵, a Embrafilme encaminhou ao DCDP um pedido de reconsideração da decisão. As premiações, vencidas pelo filme, e seu grande público eram suscitadas na defesa da sua liberação. No último tópico do pedido, era solicitada a liberação do filme com indicação etária para 14 anos, ou seja, que sua exibição ocorresse às 21 horas. O pedido de reconsideração surtiu efeito e uma nova rodada de avaliações do filme foram realizadas. Os pareceres 3194, 3208 e 3216¹³⁶ suavizaram a determinação anterior de proibir o filme, condicionando sua exibição com classificação indicativa de 16 anos, ou seja, o filme só poderia ser exibido após as 23:30hrs. Neste ponto, percebe-se que, a partir dos casos anteriormente analisados e suas proibições, como ocorreu com *Como Era Gostoso o Meu Francês*, apesar da proibição, o órgão incentivava o diálogo entre realizadores e os censores, muitas vezes chegando a um meio termo.

Liberado o filme com classificação indicativa para 16 anos, a Embrafilme, em 24 de fevereiro de 1981, ou seja, um ano após o pedido de reconsideração, reiterava a solicitação do Certificado de Censura do filme¹³⁷, junto ao órgão, tendo em vista que a liberação da sua exibição ficou retida no DCDP, sem que houvesse tido qualquer comunicação da decisão tomada. Aqui, observamos mais um dos procedimentos corriqueiros da Censura em engavetar processos, tornando lenta a sua decisão. Após o atraso de um ano para a publicação da decisão, José Vieira Madeira, Diretor da DCDP, informava aos produtores do filme que este havia sido liberado, com classificação etária para maiores de 16 anos¹³⁸. Inconformada com a decisão, a Embrafilme, uma das produtoras do filme, reenviou em 05 de agosto de 1981, novo pedido de exame do filme, pleiteando a redução de sua classificação etária, sendo submetida uma nova cópia. Segundo o art. 10, da Lei 5.536 de 21 de novembro de 1968, os certificados da Censura tinham validade de 5 anos, sendo possível nova reavaliação se a cópia do filme submetida apresentasse algum elemento novo da cópia anteriormente apresentada. Não se sabe quais

¹³⁴ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 724, 725, 726 e 729, datados de 20 de fevereiro de 1980.

¹³⁵ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Pedido de Reconsideração, datado de 25 de fevereiro de 1980.

¹³⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 3194, 3208 e 3216, datado de 12 de junho de 1980.

¹³⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Pedido de Reconsideração, datado de 24 de fevereiro de 1981.

¹³⁸ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Comunicado de liberação do filme, datado de 06 de março de 1981.

elementos foram inseridos ou retirados nessa nova cópia entregue pela Embrafilme. Da análise dos pareceres trazidos, se observa que não houve supressão da cópia de nenhuma das sugestões de cortes realizadas anteriormente. Contudo, a reavaliação acarretou numa indicação maior de cortes ao filme, para que pudesse ser exibido às 21 horas. Ivone Zimmermann emitiu o parecer 3351¹³⁹, em 25 de agosto de 1981. Os cortes sugeridos pela censora prejudicavam seriamente a compreensão do filme. Deveriam ser retiradas do filme as relações sexuais; a clássica cena da apresentação de Xica ao Contratador, em que a escrava se despe na frente de todos; bem como o banquete africano ao final do filme. Tal entendimento foi acompanhado pelos outros dois censores que avaliaram o filme. Certamente em razão do prejuízo a obra que poderia se tornar inteligível, se fossem acatados a sugestão de cortes, a decisão de liberação foi revogada, sendo o filme novamente interditado.

Diante da proibição, foi interposto junto ao Conselho Superior de Censura, recurso¹⁴⁰ pleiteando a exibição do filme, com classificação indicativa de 14 anos. Em sua argumentação a favor do filme o relator, Daniel da Silva Rocha, procurou defender a relação afetiva existente entre Xica e João Fernandes, que para ele, seria representativa da miscigenação brasileira, se aproximando de uma visão romântica que nada lembrava os horrores da escravidão. Segundo o relator, o filme lembrava o “tempo que nobres vindos do Reino encontravam nos braços ardentes das jovens escravas o lenitivo para a lamuriosa saudade dos longínquos salões da nobreza lusitana”. Um verdadeiro conto de fadas era descrito pelo relator, “Xica da Silva, a escrava faceira e voluptuosa é o símbolo de uma época, em que todos os recantos da colônia os filhos legítimos do senhor se confundiam com os frutos do amor destes com as jovens submetidas ao cativo”. Tal descrição demonstra que a visão construída por Cacá Diegues com o filme, não se afastava do senso comum sobre o período da escravidão, interpretação muito veiculada ao ideal de democracia racial, bastante defendido pelos militares. O argumento biológico para a libido desenfreada das mulheres negras também foi lembrado pelo relator, “Vale dizer que o apetite incontrolado do português e a voluptuosidade das jovens de raça negra deve o nosso País a formação da raça que o povoa, livre dos complexos raciais que são o tormento, ainda hoje, de grandes nações do mundo civilizado”. Com tal singular defesa, o filme teve sua liberação para a televisão aprovada para as 22 horas.

¹³⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 3351, datado de 25 de agosto de 1981.

¹⁴⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Recurso CSC, datado de 05 de novembro de 1981.

Apesar do estrondoso sucesso de bilheteria e da grande maioria das críticas positivas tecidas ao filme, *Xica da Silva* não foi uma unanimidade, sobretudo pela representação estereotipada da mulher negra, primitiva, sexualizada, passiva e intelectualmente inferior. Dois anos após o lançamento de *Xica*, em entrevista concedida ao *O Estado de São Paulo*¹⁴¹, em 31 de agosto de 1978, Diegues reavivou a polêmica em torno do filme ao criticar as “patrulhas ideológicas”. Para ele, as “patrulhas ideológicas”, ao contrário da Censura oriunda de um aparelho estatal autoritário e conservador, partia do policiamento ideológico que indivíduos da esquerda impunham ao processo criativo do artista que não deveria ultrapassar a “velocidade permitida”. O diretor afirmava que “Vai chegar um momento em que, antes de começar o filme, você vai ter o certificado da Censura, o certificado do Concine e o certificado das patrulhas ideológicas.”.

A queixa de Cacá Diegues ganhou grande repercussão na imprensa, reavivando episódios do passado, como as críticas tecidas por indivíduos ligados ao CPC contra *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni e *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. Embalado pela repercussão da entrevista, o jornal *O Estado de São Paulo* realizou, em 10 de setembro de 1978¹⁴², um painel em que foram expostas as opiniões de vários intelectuais e artistas sobre a temática das “patrulhas ideológicas”, dentre os apoiadores de Cacá estavam Paulo César Saraceni, a crítica de arte Sheila Leirner e o artista plástico Rubens Gerchman. Do lado oposto, Eduardo Scorel, que já havia trabalhado na produção de três filmes de Cacá Diegues (*Os Herdeiros*, 1969; *Quando o Carnaval Chegar*, 1972; *Joanna Francesa*, 1973), em seu artigo intitulado *Quem persegue Cacá?*, teceu severas críticas às declarações do diretor. Para Scorel, Cacá, “pretendendo passar a imagem de democrata, mal consegue disfarçar seu autoritarismo”. Ao não acatar as críticas contra seu filme, o diretor, segundo Scorel, era cooptado pelas forças mais reacionárias, ao comparar as limitações artísticas diante da Censura como equivalentes às críticas negativas recebidas posteriormente ao lançamento do seu filme. O mal-estar causado pelas declarações de Cacá foram acompanhadas por Zelito Viana, diretor de cinema, que, já no título do artigo, resume a problemática em torno do termo “patrulha ideológica”, qual seja, *Definir os verdadeiros inimigos, eis a questão*, sendo

¹⁴¹ *O Estado de São Paulo*, Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias. 31.ago.1978. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780831-31736-nac-0016-999-16-not/busca/patrulhas+ideol%C3%B3gicas>>. Acesso em: 25/12/2020.

¹⁴² *O Estado de São Paulo*, O cinema em transe depois da entrevista do diretor, 10.set.1978. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780910-31745-nac-0026-999-26-not/tela/fullscreen>>. Acesso em: 25/12/2020.

acompanhado também pelo crítico de cinema Jean Claude Bernardet, segundo o qual, “Resta que censor por censor - se for o caso - os mais imediatamente perigosos são os que têm as armas na mão.”.

Em 1987, durante o programa Roda Viva, questionado sobre o debate das “patrulhas ideológicas”, Cacá se referiu especificamente sobre a crítica de Beatriz Nascimento ao seu filme. Seu discurso de defesa da liberdade de expressão e recusa ao patrulhamento ideológico refletiu o desconforto daqueles que tradicionalmente sempre tiveram o direito de falar e se sentem relativizados somente por terem de competir com outras vozes (SHOHAT, STAM, 2006, p. 447). No caso, segundo a percepção do diretor, sua posição como artista era mais válida, do que o entendimento de uma historiadora negra sobre as representações danosas contra o seu povo. Diante do tema, surge o questionamento do porquê alguns discursos são lidos como “neutros”, enquanto outros são “patrulhas”. (NWABASILI, 2017, p. 191)

Analisando a polêmica em torno das “patrulhas ideológicas”, Maria Margarida Adamatti (2016, p. 14-15) afirmou que o debate produzido por Cacá Diegues ultrapassou as barreiras da liberdade de expressão, se referindo mais precisamente sobre o questionamento de quadros da esquerda sobre as formas de resistência e a ressignificação do nacional-popular, em que intelectuais e artistas se colocavam como arautos da representação do povo. De fato, ao utilizar alegoricamente seus personagens como representações de segmentos da sociedade, a embalagem de “povo” dada a Xica, desrespeitou os negros como se observa da crítica de Beatriz Nascimento e sequer serve como alegoria genérica do povo. Mariana Queen Nwabasili (2017, p. 166) minimiza a relação das representações do nacional-popular, ao justificar a querela envolvendo as “patrulhas ideológicas”, na ascensão de novos atores sociais da esquerda, que passavam a questionar a utilização de seus corpos como representação do povo, implicação generalista que ignorava as particularidades de cada experiência social.

Além da essencialização da personagem pelo sexo, o retrato apolítico de Xica pode ser observado em algumas cenas que atestam o seu alheamento com os demais negros e o processo de diferenciação que ela conduz. Durante o Plano 11, por exemplo, Xica tem sua primeira refeição na casa de João Fernandes, os escravos olham espantados a negra sentada à mesa, uma das cativas indignada com a ascensão de Xica lhe molha o vestido com sopa, sendo prontamente repreendida e agredida pela nova senhora. Após a visita de Teodoro à casa de João Fernandes, pleiteando a venda de sua mulher grávida, Xica intercede junto ao Contratador que lhe dê também sua alforria. Em seguida, ao se dirigir junto com seu séquito à Igreja, é impedida pelo padre de ingressar, por somente ser permitido a brancos a entrada. Indignada com o fato, Xica

vai ao encontro de João Fernandes e lhe joga na cara a carta de alforria que, segundo ela, não lhe servia para nada. Durante o diálogo entre o casal, Xica passa por um escravo que é açoitado sem lhe dar atenção. No Plano 16, já assimilada a sua nova condição de senhora, Xica tem em sua casa pintores, músicos, costureiros, que lhes servem junto aos demais escravos. No jardim de sua casa, alguns escravos batucam e dançam, Xica ordena então que se acabe com aquele “*barulho*”. Tais elementos atestam a complexa condição da protagonista construída por Cacá Diegues, hiperssexualizada, incapaz de tomar por si decisões, Xica somente se alia aos negros para auxiliar o branco João Fernandes, quando busca Teodoro no quilombo para que este se alie ao Contratador e impeça o seu retorno à corte.

Apesar de Carlos Diegues ter uma relação de recorrência com a temática negra, pois realizou *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), a crítica realizada por Beatriz Nascimento de que o diretor constrói uma representação em que “*o ethos do português colonizador é de humanidade e de reconhecimento da pessoa dos negros. Uma escravidão amena e divertida!*” (NASCIMENTO, 1976, p. 90)” é pertinente, não só referente a construção que ele presta de Xica da Silva e Teodoro, mas também por elementos que conforme Marc Ferro (1992, p. 85) “*testemunham*” através do filme e extrapolam as intenções do próprio diretor. Ao final do filme, por exemplo, quando os créditos sobem, todos os atores têm seus nomes e sobrenomes exibidos com os respectivos personagens. Ao chegar no grupo de atores que representaram os mucamos e mucamas, estes são apresentados ao público somente com seus prenomes ou apelidos: *Paulão, Pompeo, Jorginho, Alzira, Glória, Graça, Isabel, Marisa, Mila, Nilva, Rute, Selma e Wanda*. Tal expediente chama atenção justamente pelo fato da protagonista do filme ser uma escrava e os demais atores negros e atrizes negras que compõem o elenco sequer terem seus sobrenomes incluídos, sendo submetidos a um processo de invisibilização voluntária do diretor Carlos Diegues. Em sua autobiografia, o diretor ao se referir ao grupo de bailarinas profissionais que compunham o grupo de mucamas de Xica, destaca a funcionalidade do grupo de mulheres que serviram para equilibrar as festas realizadas pela produção, majoritariamente masculina (DIEGUES, 2014, p. 379). Ou seja, talvez o desconforto de Cacá Diegues com as críticas da “*patrulha ideológica*” se relacione com seu “*ponto oculto*”, destacado por Beatriz Nascimento. De modo que, tanto a representação estereotipada de Xica, quanto a omissão do sobrenome de atores negros, não pode ser entendida como involuntária.

Afastando-se do debate sobre as “*patrulhas ideológicas*”, retornamos à construção imagética de liberdade que o filme propõe. Além do escravo que acompanha a chegada de João Fernandes ao Arraial do Tijuco e seu retorno à corte sem que haja qualquer modificação na sua

condição, o diretor se vale de elementos inanimados para metaforizar a questão. A presença de gaiolas pode ser vista em três segmentos específicos do filme que contextualizam a temática da liberdade, na cena em que Teodoro compra sua mulher, na cena em que Xica ignora o açoite e também na cena em que pede que se interrompa o “*barulho*” dos escravos. Somado às gaiolas, os sons que introduzem a protagonista remetem ao assobio de pássaros, o que nitidamente se relaciona com a utilização de gaiolas. A liberdade é sinalizada através das gaiolas dentro de um sistema que torna complexa não só a relação de Xica com os demais negros, mas a sua própria concepção de liberdade.

Em relação às representações da Igreja Católica que o filme encampa, estas se aproximam da abordagem dada em *A Guerra dos Pelados* e *Como Era Gostoso o Meu Francês* da religiosidade em prol dos interesses dos poderosos e dominantes. O padre, que recebe com entusiasmo a chegada de João Fernandes ao Tijuco, não permite a entrada de Xica na Igreja, mas posteriormente lhe dá acesso ao local quando precisa de sua ajuda para dar esconderijo à José, seu afilhado. Apesar de ser um recorrente comensal na mesa do Contratador, dividindo espaço com Xica, quando João Fernandes deixa o Arraial do Tijuco, enquanto os populares enxotam Xica do Tijuco, o padre lhe cruza o caminho ignorando a protagonista tal qual ela faz com o escravo que é açoitado. Portanto, da análise realizada até agora, as representações construídas, através dos filmes, majoritariamente identificam a instituição religiosa como encastelada, aliada do poder, indiferente às demandas populares. Com Padre Toledo, em *Os Inconfidentes*, esse quadro se modifica, privilegiando a resistência de religiosos que se levantaram contra as injustiças do momento, seja na Província das Minas Gerais no século XVIII, seja no Brasil durante a ditadura militar.

Com *Anchieta, José do Brasil*, Paulo César Saraceni traça um novo caminho nas representações da Igreja Católica no cinema histórico brasileiro produzido durante a ditadura militar. Tendo como parâmetros os filmes históricos analisados anteriormente com *Anchieta*, o diretor subverte a lógica que contrapõe a figura da Igreja como aliada do poder como se deu em *A Guerra dos Pelados*, *Como Era Gostoso o Meu Francês* e *Xica da Silva*, ou do religioso como rebelde construída em *Os Inconfidentes* com o Padre Toledo. O seu *Anchieta* é multifacetado: fundador, santo, bandeirante, mágico, carrasco e carnavalesco. De modo que *Anchieta, José do Brasil* dentre os filmes históricos selecionados é o que mais tem vocação de representar o processo multicultural de formação do Brasil. Tal característica atrelada ao jesuíta se coadunava precisamente com o viés antropológico trazido com a Política Nacional de Cultura (PNC) lançada em 1975:

A Política Nacional de Cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir das fontes principais de nossa civilização - a indígena, a europeia e a negra. A diversificação regional do País e a necessidade de valorização dessas manifestações artísticas são também consideradas partes essenciais dessa Política. (BRASIL, 1975, p. 5)

Ademais, José de Anchieta ocupou um espaço marcante nas políticas de consagração e homenagens realizadas pelos militares às figuras históricas. Em 18 de janeiro 1965, através do Decreto 55.588, o Presidente Humberto Castello Branco instituiu o dia 9 de junho como o “Dia de Anchieta”. Tal data passou a ser regularmente comemorada, englobando um conjunto de ações pedagógicas de promoção da sua vida e obra, através de biografias, prêmios e eventos escolares em homenagem a Anchieta (FLECK; MATOS, 2010, p. 109). A aproximação entre os militares e o jesuíta se justificava pelo papel de integração e de pai da nação consolidado pela historiografia, valores importantes para o regime militar recém instaurado (FLECK, 2006, p. 233). Além disto, a celebração do religioso aproximava simbolicamente o governo militar a uma significativa parcela da sociedade, sobretudo, as mulheres de classe média que arregimentaram as Marchas da Família com Deus pela Liberdade, no período anterior ao golpe de 1964, e que se seguiram após a queda de João Goulart.

Somado a tais fatores, Anchieta era objeto de processo de beatificação, que somente seria aprovado em junho de 1980. Assim, as medidas tomadas pelo governo de Castello Branco visavam incentivar a aceitação do jesuíta como beato junto ao Vaticano. Por essas razões, *Anchieta, José do Brasil* foi o único filme selecionado pela Embrafilme para a produção de filme histórico, dentre os diversos recursos, financiamentos e premiações sinalizados pela Embrafilme durante os anos 1970 com este propósito (BERNARDET, 1982, p. 61). Contudo, apesar do interesse pedagógico relacionado aos filmes históricos, *Anchieta* é um filme de difícil acesso, o que atrapalha o interesse didático do governo com o filme. Saraceni atrela ao jesuíta uma figura multiforme alicerçado numa estética próxima ao dos primeiros filmes do Cinema Novo. Ou seja, apesar de financiado pela Embrafilme, o diretor opta por uma conduta ambígua em que, por um lado, adere ao regime militar ao eleger como personagem uma das figuras mais tradicionais da História do Brasil, já homenageado por Castello Branco em 1965, por outro, suas opções estéticas dificultam a naturalidade da sua representação o que impossibilita o uso ideológico do filme pelo governo militar. Em 4 de agosto de 1977, em entrevista ao *Jornal do Brasil*¹⁴³, Saraceni descrevia suas impressões sobre o seu protagonista:

¹⁴³ *Anchieta, José do Brasil - Uma Superprodução Brasileira*, *Jornal do Brasil*. 04.ago.1977.

Sempre achei Anchieta um chato, mas agora resolvi dar a minha interpretação. É o Anchieta como eu o vi, aliás de uma maneira bastante favorável. Quem for ver, vai sentir que não é um antipersonagem, como estão insinuando. É antes de tudo um Anchieta pró-Brasil, alguém que soube tão bem se misturar com a cor tropical, com o povo e com a terra que escolheu e a qual se entregou. É um personagem permissivo, deixando que apareçam os instintos de índios e portugueses que, uma vez no Brasil, se liberaram completamente.

Apesar do apoio governamental, o filme sofreu dificuldades de repasse de recursos para seu financiamento, em decorrência da decisão de Saraceni em gravar algumas das cenas do filme em Porto Seguro na Bahia, enquanto que a Embrafilme exigia que as locações fossem realizadas em Paraty/RJ. Além disso, durante as gravações, um episódio com a equipe envolvendo a apreensão de maconha repercutiu na imprensa pela própria contradição da cinebiografia de uma das figuras mais tradicionais da Igreja Católica no Brasil, sendo relacionada ao consumo de drogas, fato que ocasionou a paralisação das filmagens (SARACENI, 1993, p. 123).

Em que pese as dificuldades enfrentadas pelo filme com os repasses de recursos por parte da Embrafilme, sua passagem pelo DCDP para a liberação no circuito comercial foi tranquila. Um ano antes do lançamento de *Anchieta, José do Brasil* foi encaminhado ao DCDP a pedido do Padre José da Frota Gentil¹⁴⁴ a matéria veiculada no *Jornal do Brasil*¹⁴⁵ em que o diretor Paulo César Saraceni e Ney Latorraca, o protagonista, promoviam o filme. Segundo o Padre José da Frota Gentil, a matéria revelava a “*feição difamatória dada àquela obra*”.

Entre as declarações que puderam chamar a atenção do padre na matéria, têm-se a declaração de Paulo César Saraceni de que Anchieta era um “*chato*” e que sua intenção era tratar de um Anchieta dessacralizado, aglutinador das raças. O diretor prossegue na desconstrução do herói ao afirmar que “*Anchieta é santo, como o caboclo Serra Negra ou o Padre Cícero.*”. Ney Latorraca ao descrever o personagem acompanhou o diretor:

O Anchieta do filme não é aquele que estamos acostumados a ver nos santinhos aquele que fica o tempo todo escrevendo poemas na areia da praia. É antes de tudo um homem que teve a coragem de vir para o Brasil e misturar com todas as raças, com o negro e com o índio, de quem aprendeu a língua. Solitário em sua luta, ele foi o primeiro grande brasileiro. Da garra, do grito, da ginga, do suor e do feijão com arroz. Anchieta veio para cá e vampirizou o sol e o mar, numa relação amorosa que ele transfere de sua mãe para a Virgem Maria, com quem conversa longamente, recolhido. Anchieta é o pai da pátria e do carnaval, e de tudo o que for tipicamente brasileiro.

¹⁴⁴ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Ofício S/N datado de 23 de agosto de 1977.

¹⁴⁵ Anchieta, José do Brasil: Uma superprodução brasileira, *Jornal do Brasil*, 04.ago.1977, s/p. A matéria consta do material enviado pelo Arquivo Nacional.

mesmo sofrendo com os terríveis acessos que a doença lhe trouxe, ele continuou a amar o Brasil e sua gente, vomitando sangue da tuberculose.

Em que pese os apelos do padre, em 1978, quando o filme foi avaliado pelas censoras Joana de Silveira Passos, Jeanete Maria de Oliveira Farias e Maria Célia da Costa Reichert¹⁴⁶, não houve qualquer indicação de cortes e sua liberação ocorreu para maiores de 14 anos. A nudez é mencionada durante a argumentação, mas é encarada com naturalidade sem pretensões eróticas que pudessem chocar o público. Entendimento diverso ocorreu no momento da liberação do filme para a televisão. A cena em que a personagem de Dedé Veloso abandona o marido para fugir com um índio surge reiteradas vezes nos pareceres analisados, como sugestão de corte. Na referida cena, vemos a mulher retirar as roupas e correr mata a dentro, somente sendo visualizadas suas nádegas. A censora, Telma Cavalcante Lino, no parecer 1.626¹⁴⁷, de 04 de junho de 1981, trazia um outro ponto para sua objeção à liberação do filme. Segundo ela, a utilização de atores conhecidos do grande público para interpretar os personagens indígenas e o realismo com que a nudez é tratada, poderia chocar o espectador. Dos três pareceres analisados, um deles votou pela interdição do filme, os outros dois foram favoráveis à sua aprovação, somente divergindo no horário, entre 22 horas e 23 horas. Por fim, a decisão intermediária foi adotada, sendo liberado o filme para o horário das 23 horas. A Embrafilme, diante da decisão, encaminhou um pedido de reconsideração arguindo que o público de 14 anos já havia sido permitido de ter acesso ao filme, por ocasião do seu lançamento comercial, razão pela qual não se mostrava lógica a majoração da classificação etária. A respeito da cena de nudez de Dedé Veloso, constante em dois dos pareceres, o órgão se manifestava da seguinte maneira:

A suplicante não vê justificativa para que uma cena em que uma mulher de perfil, despida, aparece ao longe, seja caracterizada como de sexo implícito. Contudo, ainda que acatando esse corte, parece-nos algo exagerada a classificação para 23:00hs. A liberação para o horário tão tardio inviabiliza a comercialização de “ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL”, cuja temática é absolutamente ingênua para o horário.¹⁴⁸

¹⁴⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 1128/78 datado de 04 de abril de 1978.

¹⁴⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Parecer 1626/81 datado de 04 de junho de 1981.

¹⁴⁸ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Pedido de Reconsideração, datado de 09 de junho de 1982.

O apelo da Embrafilme foi respondido pela Censura, em 22 de junho de 1982¹⁴⁹, informando que não houve a introdução de qualquer elemento novo na cópia que justificasse a revisão da decisão. Diante da resistência da Censura, a Embrafilme interpôs recurso¹⁵⁰ junto ao Conselho Superior de Censura, pleiteando a sua exibição para a televisão no horário das 21 horas, sendo o pleito acatado, segundo a decisão¹⁵¹ publicada em 28 de junho de 1982.

Como se observa, a criação do Conselho Superior de Censura sinalizava para a Censura o processo de reabertura política que se encaminhava. Ainda que a atuação dos censores com os filmes tenha se tornado mais rígida, a partir de 1975, sobretudo, no momento da liberação para exibição na TV, a turma recursal, não raro, derrubava as decisões do órgão, ressaltando o seu enfraquecimento no organismo governamental. Portanto, o cenário delineado para a Censura, durante os anos 1980, era de decadência e busca pela sobrevivência num futuro contexto democrático.

A respeito da estrutura narrativa, retornando a análise fílmica, em termos cronológicos *Anchieta* possui o maior arco temporal, sendo condensados fatos relacionados desde o nascimento do protagonista até sua morte no Brasil. Em razão da sua condição física debilitada, Anchieta é deslocado para a missão de catequizar junto ao Padre Nóbrega (Luís Linhares) os indígenas no Brasil. A catequização serve como argumento fundador da nação, havendo algumas representações de nascimento que remetem a este caráter de origem que o filme reafirma, como o batismo do bebê branco chamado de Brasil.

Em que pese ter o jesuíta como protagonista e este ser um defensor dos indígenas, o filme reiteradas vezes não esconde as consequências da colonização, tendo o próprio Anchieta noção desse processo através das “vozes do futuro”. Saraceni associa a boa relação existente entre o protagonista e os indígenas ao informar, em narração que a mãe do jesuíta era também mestiça. Assim, na construção fílmica, Anchieta não é só um branco, católico, civilizador, mas também um mestiço, que encontra na diversidade étnica e cultural do Brasil seu campo primordial de atuação. Esse caráter ambíguo do personagem é constantemente contrastado com os demais personagens brancos do filme, num regime de oposição. Durante o Plano 10, por exemplo, acompanha-se a chegada de Duarte da Costa (Albino Pinheiro) à colônia. Na praia se

¹⁴⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Portaria 005600, datada de 22 de junho de 1982.

¹⁵⁰ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Recurso 30.787, s/d.

¹⁵¹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Decisão 79/82, datado de 28 de julho de 1982.

encontram indígenas e também homens e mulheres brancas aguardando seu desembarque. Uma vez em terra, o Governador-Geral é ladeado por indígenas a quem faz pouco caso, toma-lhes os objetos e os analisa com desdém. No Plano em seguida, observamos a chegada de Anchieta, tal qual o Governador-Geral. O jesuíta se posiciona na proa da embarcação, denotando seu papel de protagonismo dentro daquela conjuntura social que o filme retrata. Ao contrário de Duarte da Costa, a recepção de Anchieta se dá de maneira diametral. Simpático, o jesuíta logo reúne um grupo de garotos indígenas ao seu redor, os tratando com respeito e admiração.

Quanto a alegoria fundacional, o filme é repleto de símbolos que retratam esse processo. No Plano 12, por exemplo, Anchieta realiza uma espécie de “*Primeira Missa*”, representação bastante similar ao quadro homônimo de Victor Meirelles, produzido durante o Reinado de D. Pedro II, reproduzindo o protagonismo branco na colonização enquanto os índios margeiam a cena. O Brasil é constantemente representado como uma nação nascente, através da figura de bebês. Durante o Plano 14, por exemplo, Anchieta toma um bebê branco ao colo e o batiza de “Brasil”. Em outro segmento, o jesuíta cava a terra e retira dela um bebê a quem entrega a uma índia que o amamenta. Logo em seguida, a indígena entrega o bebê a uma outra, enquanto corre como que possuía por algum espírito maligno. Aqui, Saraceni traça os paralelos tanto entre o nascimento do Brasil com o genocídio da população indígena como estabelece paralelos entre a representação da terra como morte, trazido por Sylvio Back em *A Guerra dos Pelados*.

Em relação ao processo de catequese e dominação a que os indígenas são submetidos, o filme é repleto de cenas em que os indígenas são comercializados, assassinados, catequizados, demonstrando a subjugação pela qual os povos indígenas foram submetidos no projeto de Brasil. Nesse sentido, Saraceni, como também faz Joaquim Pedro de Andrade, em *Os Inconfidentes*, utiliza a quebra da quarta parede como elemento cênico para sublinhar sua interpretação do período, ao passo que estabelece um diálogo direto com o espectador, ora ameaçando, ora pedindo socorro. Durante o Plano 13, logo após a cena da “*Primeira Missa*”, um grupo de colonos à cavalo invade uma aldeia. No centro da cena, uma bandeira é fincada. Alguns índios são mortos. E suas ocas são queimadas. Um deles, ao ser abatido, sustenta seu corpo na bandeira que representa a colonização. Um índio, antes de morrer, atira sua flecha contra a câmera. Em outro segmento, um traficante de escravos leva três indígenas acorrentados ao pescoço. A última da fila, Timbaúva (Maria Gladys) mira a câmera enquanto segura suas correntes.

O rompimento com a linguagem clássica do cinema no filme pode ser observado em diversos momentos, não se restringindo ao rompimento da quarta parede, o que implica ao

espectador um exercício de reflexão maior sobre o que é visto. A naturalidade, tida como essencial para os filmes históricos, é constantemente desobedecida, através de erros de continuidade, como o “faux raccord”, ou seja, erros propositais de montagem e edição que rompem a sensação de imersão no filme (FLECK; MATOS, 2010, p. 115). A escolha dos atores que representam os indígenas não segue critérios étnicos, sendo Tibiriçá interpretado por Joel Barcelos, branco, e Aymberé por Roberto Bonfim, negro, ou até mesmo os diálogos em tupi, que não são seguidos de legendas e interrompem o processo de imersão.

A ausência de naturalidade no filme pode ser compreendida como uma escolha política do diretor, que ao se aproximar do Estado e ter seu filme financiado pelo projeto dos filmes históricos, delineado durante os anos 1970, optou por uma linguagem de difícil acesso, em que o filme é interpretado como uma versão da vida de Anchieta e não “a” História. Assim, o filme de Saraceni, se divorciou completamente do paradigma de filme histórico delineado pelo Estado, o filme *Independência ou Morte*. Portanto, diante de um filme que se apresenta inaproveitável para os objetivos do Estado, seu principal financiador, pode se suscitar a ocorrência de um mecanismo de desvio visando romper com as expectativas governamentais. Neste sentido, é válida a transcrição sobre o que diz Jean-Claude Bernardet (1982, p. 66) acerca do “naturalismo” dos filmes e seu papel ideológico:

O naturalismo - no sentido em que estou usando a palavra - dá uma impressão de veracidade, de autenticidade, e elimina, ou deve eliminar, as marcas do trabalho, as marcas da fala. Não se deve perceber que alguém fez o filme, que o filme é um trabalho sobre a história, que é uma interpretação, que poderia haver outras. Se pode haver outras interpretações, a que está na tela não é necessariamente a verdadeira, ou as outras podem ser igualmente verdadeiras. É necessário eliminar essa dúvida, para que não se questione a verdade da tela. E essa verdade é indispensável à ideologia dominante, pois, para dominar, ela não pode apresentar-se nem como ideologia, nem como uma visão da história entre outras. A luta estética pelo naturalismo é uma luta ideológica; a estética não pode abrir brecha na interpretação dominante, sob pena de ameaçá-la como verdade. E é somente enquanto ela se apresenta como a verdade, como a História. A História é assim.

Na construção da personagem título trazida pelo diretor, Anchieta possui elementos fantásticos que reafirmam a opção pelo não naturalismo. O jesuíta, em determinadas passagens, levita perante os indígenas e se transporta por longas distâncias para atender um índio à beira da morte. Ele também profetiza o futuro, se afastando de uma abordagem mais realista da História. Tais representações mágicas podem se justificar como argumentos favoráveis à beatificação do personagem histórico. Apesar de adotar uma linguagem cinematográfica não naturalista que se divorcia do projeto governamental, pelas declarações do diretor se observa que este de fato se afeiçoou ao personagem histórico, sem, contudo, negar sua contribuição para

o genocídio dos indígenas. Em determinado segmento, por exemplo, Anchieta e Nóbrega descansam de seu percurso pelas matas, quando o protagonista diz ter ouvido as vozes do futuro: “*Ouvi as vozes dos homens ao longo do tempo dizendo que nós os padres passamos as doenças e a tuberculose aos índios fazendo os morrer.*”. Através das “*vozes dos homens ao longo do tempo*”, Saraceni não só representa Anchieta como simpático e preocupado com as questões indígenas, mas também responsabiliza a Igreja Católica através da figura do jesuíta pelo genocídio indígena.

Assim, o ciclo de representações da Igreja Católica na formação do Brasil que o cinema histórico produziu durante os anos 1970, se conclui com *Anchieta* de modo controverso. Ainda que não se alie aos poderosos escravagistas, o seu projeto de catequese tem um diálogo estreito com a colonização. Anchieta é assim repleto de ambiguidades que o caracterizam tanto como um aliancista do projeto de colonização e também como um rebelde a esse processo.

A questão da liberdade também é problematizada, tal qual se dá com *Os Inconfidentes*, através de uma “*fusão encadeada*”. O tema é trazido pelos brancos em contraste com a situação vivida pelos indígenas. No mesmo Plano 22, João Ramalho (Maurício do Valle) diz a Diogo Álvaro (Hugo Carvana) a respeito da atuação dos jesuítas: “*Senhor Diogo, realmente já não se pode mais viver livres por essas bandas*”. Em seguida, acompanhamos a compra de Timbaúva por Maria Zé (Vera Barreto Leite), mulher branca. Do mesmo modo, a cena em que Diogo Álvaro convence João Ramalho a se rebelar contra a catequese dos jesuítas é montada de uma forma em que o diálogo é seguidamente entrecortado simbolizando, uma dificuldade de comunicação que, no momento repressivo do lançamento do filme, se relaciona à própria interferência da Censura no contato entre artista e público.

Elementos como o “Auto da Pregação Universal”, em que os personagens simulam as apresentações teatrais que o jesuíta preparava para catequizar os indígenas são encenados, além dos embates trazidos com a Reforma Protestante entre Anchieta e Jean des Bolés (Paulo Cezar Pereiro). De modo que, apesar do difícil acesso em razão da linguagem cinematográfica escolhida, o filme tenta trazer elementos de didatismo sobre o período. É significativo da visão trazida por Saraceni a sua liberdade em subverter os fatos, por exemplo, em uma das sequências finais do filme, em um combate entre colonos e indígenas, os últimos são os vencedores.

Diferentemente dos demais filmes analisados pela pesquisa, *Anchieta* rompe um padrão ao não possuir um fim trágico como se dá com os “pelados”, o “francês” e os “inconfidentes”, ou melancólico como em *Xica da Silva*. Pelo contrário, sua morte se dá por velhice e é realizada

em uma cerimônia carnavalesca em que estão presentes brancos, índios e negros celebrando a figura do jesuíta.

Espaço de confluência das raças, em *Anchieta*, mesmo que o indígena e o negro sejam citados e colocados em perspectiva, o seu papel sempre é secundário. Dentro da narrativa, a prevalência indígena se sobrepõe à presença negra, que somente surge ao final do filme numa tentativa de abarcar essa narrativa fundacional que o filme retrata, adequado ao interesse do Plano Nacional de Cultura e seu teor antropológico. Tal ausência negra pode ser justificada temporalmente, tendo em vista o filme ter como marcos inicial e final o nascimento e a morte de Anchieta. Neste painel traçado por Saraceni, diferentemente do protagonismo desenvolvido por Nelson Pereira dos Santos em *Como era gostoso...*, o indígena é concebido como um peão dos interesses do projeto colonizador, que é saqueado, escravizado e morto.

3.1.4 A Estrutura dos filmes

A respeito da estrutura de *A Guerra dos Pelados*, o diretor adotou uma perspectiva múltipla ao acompanhar seus personagens. Ao mesmo tempo em que a câmera segue Adeodato, Ana, Ricarte, Pai Velho, Nenê, Zeferina e Vitorino, também se detém nos encontros que ocorrem entre os “peludos”, na estação ferroviária e no vagão de trem. Há, portanto, um privilégio no coletivo do que na personalização do herói em um único personagem, do mesmo modo que ocorre no enfoque ao grupo dos inconfidentes, com Joaquim Pedro de Andrade. Tal construção, em termos de filme histórico, é relevante quando se observa as intenções dos governos militares em cristalizar no imaginário coletivo figuras de destaque, como se deu em *Independência ou Morte*.

Os espaços em que os personagens transitam reiteram a oposição entre os grupos ao condicionar os “peludos” em ambientes fechados, enquanto que os “pelados” são retratados constantemente ao ar livre. Essa diferenciação somente é interrompida quando há um intercâmbio espacial entre os personagens, refletindo uma incompatibilidade física entre os grupos que resulta no uso da violência, como se dá no saque dos “pelados” à Serraria. Os “peludos” quando se fazem presentes no campo matam e torturam os “pelados”, ao passo que a invasão dos camponeses à Serraria resulta em um fim semelhante, com o incêndio do escritório e a morte de seus funcionários.

Dentro dessa lógica de antagonismos que o diretor propôs, o personagem do Capitão, ainda que seja um elo do poder, se apresenta como um interlocutor entre os dois grupos. Tal expediente serve para enfatizar o desequilíbrio de armas e intenções entre “pelados” e “peludos”. Durante o Plano 13, por exemplo, o Capitão se dirige ao acampamento dos camponeses e busca estabelecer os termos da rendição do grupo. Em seguida no Plano 14, os efeitos da rendição de alguns dos camponeses aos soldados do Governo resultam na trágica cena em que os “pelados” cavam suas próprias covas.

Apesar da abordagem predominantemente realista *A Guerra dos Pelados* é colocado em contraposição aos horrores da guerra com recursos alegóricos ou mágicos, como ocorre na luta entre Nenê e o “dragão de ferro”, os poderes mediúnicos de Ana e a terra que respira em contraponto aos corpos que esconde.

Sylvio Back estrutura os conflitos entre “pelados” e “peludos” dando prevalência ao ataque dos últimos contra os primeiros. Nessa divisão, o ataque dos “pelados” à Serraria que ocasiona o incêndio do local e a morte de seus funcionários somente acontece após sucessivas agressões por parte dos “peludos”. Tal expediente, utilizado pelo diretor para enfatizar o desequilíbrio de forças entre os dois grupos, não se restringe ao campo de batalha, como ocorre com o canhão que destrói a Igreja de Pai Velho. Mas, se estende também no campo tecnológico, com a utilização das fotografias que registram a chegada do Capitão e as mortes ocasionadas pelos soldados em comparação a única foto que registra o grupo de camponeses em um churrasco.

Nelson Pereira dos Santos, ainda que seu roteiro divirja da referência a Hans Staden, afinal de contas, o francês aqui é “comido”, privilegia uma abordagem realista. Isso se torna evidente na naturalidade com que enfoca os corpos nus, no uso do Tupi como linguagem predominante nos diálogos desenvolvidos e no respeito à cultura e aos costumes Tupinambá.

Em *Como Era Gostoso o Meu Francês*, a ideia de percepção do público é embaralhada. Mesmo que o francês que dá título ao filme possua uma presença de protagonismo, o filme se inicia não de seu ponto de vista, mas sim através das contradições entre o relato de Villegagnon e as imagens dos primeiros contatos entre europeus e indígenas. A câmera nesse primeiro momento passeia livremente, tendo o protagonista como um elemento periférico. O francês, tal como ocorre com o Capitão em *A Guerra dos Pelados*, é manejado pelo roteiro como um elo entre dois mundos. Contudo, é inegável que seu ponto de vista e sua figura remetem à visão eurocêntrica, vide a disputa entre os franceses pelo tesouro, que resulta na morte do mercador ou sua ameaça antes da execução de que seus irmãos se vingariam dele. Do lado europeu, o

protagonista é “executado” e posteriormente abandonado pelo mercador francês. Enquanto que, através de seu contato com os Tupinambá, o cativo é incorporado socialmente e culturalmente à rotina silvícola. Mesmo havendo consciência de seu trágico destino, o trato entre o francês e os Tupinambás é de assimilação e de convivência pacífica.

A separação do filme por capítulos, demarcados através das citações de viajantes europeus no Brasil do século XVI, serve para aprofundar o dispositivo de contradições evidentes entre o relato oficial da História e a vivência real dessa experiência. Nesse sentido, chama a atenção que o capítulo que se inicia com a citação de Pero de Magalhães Gandavo de que os indígenas, “*Diante do amigo europeu, lamentam a má sorte de seus antepassados que não puderam conhecer um povo tão caloroso e ilustre, possuidor de tantas coisas boas.*”. Então, é reforçado, justamente, o momento em que o francês é renegado pelo mercador francês que negocia com o cacique Cunhambebe, incentivando a sua morte.

Assim, o filme é estruturado através da contradição e da ironia que o diretor lança ao projeto de colonização. Contextualizando a alegoria presente na temática da colonização com o momento do lançamento do filme e a maciça presença estrangeira, seja nos bens simbólicos e na economia, observa-se o diálogo com os debates da época da esquerda.

A distinção entre os indígenas, vistos como bárbaros e selvagens, e os colonizadores é destacada no contraste entre as cenas de morte. Enquanto a morte acionada pelo europeu, tem como objetivo a obtenção de riquezas materiais, o ritual antropofágico se reveste de uma complexidade em que se assimilam a trama da vingança ao reconhecimento das virtudes guerreiras de seu oponente, que ocasionam em um ganho simbólico ao patrimônio corporal e espiritual dos que participam da antropofagia (CALDEIRA, 2000, p. 50). Na cena final, na qual Cunhambebe atira a esmo com os dois canhões do francês sobre seus ombros, o processo de antropofagia é completado, não só através da carne, mas da absorção da tecnologia europeia em prol da luta indígena.

Os Inconfidentes tem seu início e seu fim demarcados pela presença da carne. Inicialmente, sobrevoada por moscas, introduzindo o fim trágico de Cláudio Manoel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga, a carne retorna ao final para entrecortar o discurso das comemorações do Feriado de Tiradentes na cidade de Ouro Preto - MG. Através do enforcamento de Tiradentes, em que se revela o público contemporâneo, e a carne que é atingida sucessivas vezes pelo machado, Joaquim Pedro de Andrade explicitamente foge das alegorias e aponta diretamente para o presente através da História.

Em termos de estrutura narrativa, o filme não segue uma cronologia linear, antecipando eventos, retornando ao passado através de *flashbacks* e valendo-se de “planos poéticos”. A construção narrativa foge da intenção de didatismo requerida por Jarbas Passarinho ao conclamar a realização de filmes históricos, não informando datas, nem contextos. Há uma suposição de que o espectador já conhece a História. Apesar do enfoque dado ao coletivo em detrimento do personalismo em torno da figura de Tiradentes, é interessante que, em nenhum dos momentos, o grupo é filmado em sua completude, de modo que se estabelece uma relação de não coesão deflagrada através da Devassa.

Joaquim Pedro de Andrade maneja a câmera de modo a privilegiar o uso de *close-ups* em seus personagens, o que influencia a sensação de denúncia e diálogo direto entre público e filme. A utilização da quebra da quarta parede serve de disfarce ao contrabalancear a declamação de *versos* aos *fatos*. Isso materializa sua característica “subvesiva”, principalmente nas cenas do Padre Toledo. Os enquadramentos da câmera reforçam um sentimento de claustrofobia ao focalizar os personagens em planos fechados, intensificando a experiência do cárcere. Também pode se destacar a cena em que Tiradentes é torturado e interrogado, quando a presença de Silvério dos Reis, que surge ao fundo do plano, diegeticamente, resolve a participação do inconfidente na derrota dos revoltosos, bem como serve alegoricamente às delações realizadas durante a ditadura militar.

Através do figurino repleto de cores que remetem à Bandeira do Brasil e da utilização da canção *Aquarela do Brasil*, como trilha sonora que introduz e encerra o filme, o diretor acentua os paralelismos que estabelece entre a História retratada e a realidade presente do país.

Em comparação com os demais filmes analisados, *Xica da Silva*, em termos de estrutura fílmica, se aproxima mais de uma abordagem cinematográfica tradicional. Com uma narrativa linear dos fatos, Cacá Diegues foge com o filme de experimentações estilísticas utilizadas em *Os Inconfidentes* e *Anchieta, José do Brasil*, o que denota o caráter popular do filme. A câmera é compartilhada de modo a se alternar entre João Fernandes e Xica da Silva, acompanhando os seus pontos de vista como condutores da narrativa.

O sexo e a sensualidade são elementos que o diretor se detém bastante, através da exploração dos corpos negros, sobretudo da protagonista. As relações sexuais nunca são exibidas. Contudo, são demarcadas sonoramente através dos gritos dos parceiros sexuais de Xica (José, João Fernandes e Teodoro), recurso que estimula a comédia. No entanto, a comicidade que advém da hiperssexualização de Xica da Silva incorre num processo de animalização que afeta o julgamento do público em relação a trajetória da personagem, como

ocorre durante o retorno de João Fernandes para a corte, em que Xica foge para o Convento dos Pretos e “ataca” José.

A respeito da música, se destaca a composição homônima ao título, de autoria de Jorge Ben, que é acionada pelo diretor em três ocasiões: o primeiro encontro entre Xica e João Fernandes; quando Xica repreende a escrava que lhe molha o vestido com sopa e, finalmente, com a conquista da alforria. Através da trilha sonora, Cacá Diegues demarca a ascensão e distinção que Xica tem em relação aos demais.

Já a utilização de certos recursos, como a utilização de gaiolas e os assobios de pássaros, que introduzem a protagonista, se relacionam com a associação proposta pelo enredo de animalização da personagem e sua referência à liberdade. Do mesmo modo, o escravo com a cruz presa ao pescoço, imóvel à porta da igreja desde a chegada de João Fernandes até o momento em que Xica é enxotada no Tijuco, buscam ampliar e complexizar o debate sobre escravidão e liberdade que o filme aborda.

Por fim, com *Anchieta*, Paulo Cesar Saraceni constrói um filme que, mesmo utilizando uma narrativa linear e visando o grande público, é repleto de abstrações visuais que o colocam como a antítese de *Xica da Silva*.

O filme é dividido em episódios da vida do jesuíta, de modo que predominantemente se acompanha o seu ponto de vista, com a exceção das cenas desenvolvidas pelos chefes indígenas Tibiriçá, Diogo Álvaro e João Ramalho. Diferente do tom realista dado por Nelson Pereira dos Santos com *Como era gostoso*, em *Anchieta* Saraceni retrata o seu protagonista com características mágicas, como na cena em que o jesuíta levita perante os indígenas, o que pode ter sido acionado pelo diretor visando o processo de beatificação de José de Anchieta.

Anchieta é narrador, além de protagonista, de modo que o diretor utiliza em diversas ocasiões a quebra da quarta parede, recurso fartamente utilizado nos filmes analisados. Tal recurso cênico é manejado por Saraceni, tal qual fez Joaquim Pedro de Andrade em *Os Inconfidentes*, para embaralhar a percepção do público, ao mesclar depoimentos de Anchieta, com flechas apontadas para o público por um índio, ou a cativa que segura suas correntes enquanto mira o público. A quebra da quarta parede é, sobretudo, acionada como dispositivo para acentuar os efeitos do genocídio indígena relacionado ao projeto de colonização/catequização.

Como se trata de uma cinebiografia, a narrativa acompanha toda a trajetória de vida de seu personagem título, desde o nascimento até sua morte. Saraceni compõe seu *Anchieta* com ares santificados, em oposição aos demais personagens brancos, com exceção do Padre Manuel

da Nóbrega. Tal dispositivo se apresenta nos planos onde o Governador-Geral Duarte da Costa chega à colônia e sua recepção, em contraste com a chegada de Anchieta.

3.1.5 Sistemas Relacionais: Hierarquias, valores, redes de intercâmbio e influências

Partindo das relações sociais que perpassam o filme *A Guerra dos Pelados*, pode-se dizer que estas se distribuem entre os dois pólos do conflito: “pelados” (camponeses) e “peludos” (fazendeiros/estrangeiros/militares).

Contudo, é possível estabelecer certas clivagens a cada um dos grupos separadamente. Do lado “pelado”, Adeodato e Pai Velho, representam posições de liderança e poder, decidem, insuflam e direcionam o grupo de camponeses. As representações das relações sociais no grupo dos “pelados”, em que pese o conflito que os assola, é de convivência pacífica. Um bom exemplo disto ocorre durante o Plano 20, no qual Ricarte (Otávio Augusto) confessa a Pai Velho seu envolvimento com Ana, mesmo com as consequências místicas para o grupo, ou seja, a perda do contato da virgem com o monge José Maria, o casal não é repreendido. Do lado “peludo”, como os conflitos são acionados através da presença dos camponeses, não se observa uma diferenciação social entre os empresários e fazendeiros. Entretanto, a figura do Capitão se destaca por ser um representante do Estado em meio a interesses particulares (Fazendeiros, estrangeiros e a Igreja).

A partir do contato entre os grupos rivais, as diferenciações sociais são mais evidenciadas enfatizando a crueldade e perversidades dos “peludos” contra os camponeses como, na chacina que inaugura o filme, a higienização da foto na estação, a própria divisão cênica das fotografias entre os grupos e os sucessivos ataques sofridos pelos camponeses. Já a reação camponesa a essas ofensivas alcança seu clímax com o saque realizado contra a Serraria e a morte de seus funcionários.

Em *Como Era Gostoso o Meu Francês*, é interessante salientar a posição de marginalidade em que o protagonista se encontra. Dentro do acampamento francês, ele não é um dos oficiais, mas um simples tripulante que é descartado sem muitas cerimônias por sua comitiva. Uma vez incorporado aos Tupinambá como prisioneiro, o personagem é renegado por seu compatriota, o mercador francês.

Tal configuração social do protagonista entre os demais europeus que aparecem durante o filme é interessante se contrastado com as ameaças que ele direciona aos Tupinambá no

momento de sua execução, de que “*seus irmãos*” iriam se vingar pelo seu sangue. O que de fato ocorreu, mas não por razões pessoais a figura do protagonista, mas em decorrência da efetivação do projeto de colonização.

A partir do seu contato com Cunhambebe, líder Tupinambá, a situação de desprestígio social se repete, sobretudo por ser cativo e estrangeiro. As cenas em que os indígenas caçoam do francês por auxiliar as mulheres na agricultura, em seguida, seu processo de educação silvícola, com a divisão sexual do trabalho ao ser ensinado a caçar, a pescar e a matar portugueses, reafirmam sua posição de inferioridade social dentro daquele contexto.

Com *Os Inconfidentes*, as relações sociais que perpassam o filme são um importante marcador da mensagem trazida pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade. O processo de desconstrução do herói, tanto do coletivo (Inconfidentes) quanto, do indivíduo (Tiradentes), parte da diferenciação que eles estabelecem entre si e os pobres e negros. A respeito de Tiradentes, a desconstrução é reforçada através da visão que os seus companheiros fazem dele, como um fanático, religioso e falastrão.

A sequência em que Bárbara Heliadora, esposa de Alvarenga Peixoto, repreende o professor negro dizendo “*Eu sou uma Buena, Eu sou Silveira...*” é clara nesse sentido. Ainda que a mensagem de liberdade impulse o levante rebelde dos inconfidentes contra o poder de Portugal, essa liberdade se restringe a um grupo específico num anseio de remodelação social em que as bases da sociedade colonial permaneceriam através da exploração do trabalho escravo.

A diferenciação social é relevante dentro do filme como autocrítica da crença dos intelectuais em direcionar o povo para a revolução, tanto para a realidade do século XVIII em Minas Gerais, quanto para o contexto dos anos 1960 e o papel da ideologia nacional-popular para a esquerda. A crítica ao comportamento do intelectual como arauto das culturas populares iria ser absorvida pela academia através do episódio das “patrulhas ideológicas” envolvendo Cacá Diegues.

Em *Xica da Silva*, o grande mote da narrativa se encontra justamente na subversão de uma estratificação social, que relegava aos negros o lugar da exploração, da negligência, da crueldade e da morte. A característica carnavalesca do filme auxilia nessa construção de oposições suspensas em que os trânsitos entre classes é permitido, ainda que, conforme exposto, essa ascensão social individual da protagonista em termos globais não afete de maneira alguma a conjuntura social em que os personagens estão inseridos, vide o escravo com a cruz sobre a cabeça paralisado desde a chegada de João Fernandes até o seu retorno à Portugal.

Por parte de João Fernandes, a sua chegada indica um processo de moralização pública ao Arraial do Tijuco que não se conclui. O Contratador chantageia o Intendente e o Sargento Mor para realizar a compra de Xica, bem como acaba sucumbindo a corrupção de seus pares. Sequer o Conde, que chega ao Tijuco com a finalidade de fiscalizar a condução de João Fernandes na exploração das minas, deixa de acionar mecanismos corruptos para obter vantagens pessoais. De modo que, a paisagem social desenhada por Carlos Diegues é de uma corrupção endêmica que serve como argumento a hiperssexualização de Xica da Silva, escrava que através do seu corpo ascende socialmente.

Por fim, a figura de Teodoro merece destaque por traçar novas perspectivas da condição negra durante o ciclo do ouro nas Minas Gerais. O líder quilombola é a antítese da protagonista. Enquanto Xica segue João Fernandes, é Teodoro que indica ao Contratador o caminho do ouro. Já durante o Plano 1, quando há o encontro entre João Fernandes e os músicos na estrada que leva ao Arraial do Tijuco, uma vez que Teodoro anuncia sua presença, a diferenciação social que os demais homens prestam ao Contratador é também dada ao quilombola, ainda que por razões distintas. A ideia da alforria somente é impulsionada em Xica, a partir da compra da mulher e filho de Teodoro. A própria Xica reconhece sua posição de destaque social ao buscá-lo para auxiliar João Fernandes a permanecer no Arraial do Tijuco. Sua relevância social também se demarca na repressão que sofre, como ocorre nas torturas sofridas por ordem do Conde, que em analogia servem ao período de repressão vivido no momento do lançamento do filme.

Com *Anchieta, José do Brasil*, as relações sociais se condensam através das oposições ou alianças que o protagonista estabelece, seja através do tema da escravidão indígena ou em relação a uma questão candente para a Igreja Católica durante o século XVI, que é a Reforma Protestante.

Ainda que os índios tenham um foco de atenção relevante na trajetória do jesuíta no Brasil, seu papel é sempre secundário. Os indígenas são remanejados de acordo com os interesses do colonizador. Durante a cena em que Anchieta decide construir uma igreja, seu trabalho se restringe em demarcar o terreno, enquanto que a construção é obra indígena, ou, durante o parto do “bebê Brasil”, a índia que se debate como que possuía pela amamentação daquele novo ser que se alimentava de seu povo.

Apesar de ter sido realizado durante o processo de beatificação do personagem histórico, o que justificaria a utilização de elementos mágicos à Anchieta, Saraceni, através das “vozes

do futuro”, responsabiliza o seu protagonista ao associar os efeitos da colonização/catequização ao genocídio indígena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do golpe civil-militar de 1964, com a escalada do terror psicológico que atingiu variados setores da sociedade civil através de cassações, demissões, aposentadorias compulsórias, e em sua face mais repressiva, nas prisões, torturas e mortes, os artistas passaram a assumir o único espaço possível de contestação na arena pública contra o regime militar. No campo do cinema, o nascente movimento do Cinema Novo, de forte teor social, em que a arte era articulada como ferramenta de luta e despertar do povo para a vocação revolucionária, foi seriamente atingido com as limitações à liberdade de expressão dentro de um sistema autoritário e conservador. O golpe de 1964 trouxe para aquela geração de artistas um sentido de urgência, que já vinha sendo delineado desde os anos 1950, através da esperança nas alterações estruturais que atrasavam o desenvolvimento social do país. Os demais ramos da cultura, seja o teatro, dos grupos Arena e Oficina, seja a música, com os festivais da canção e suas músicas de protesto, também desempenharam um papel fundamental como porta-vozes da insatisfação popular.

No ano de 1968, após a edição dos primeiros Atos Institucionais e a confirmação do Estado de exceção em que o país se encontrava na mão dos militares, setores da sociedade civil passaram a se movimentar mais ativamente contra os desmandos da ditadura. No espectro estudantil, a morte do estudante secundarista Edson Luís, no restaurante Calabouço foi emblemática, levando mais de 100 mil pessoas em passeata contra a violência empreendida pelo regime militar, além da realização de congressos clandestinos, como ocorreu em Ibiúna. A alta dos preços conjugada com o arrocho salarial causou grande insatisfação nos trabalhadores, tendo o ano de 1968 sido palco de grandiosas greves e manifestações sindicais. Os atentados a bomba, sequestros e assaltos a bancos praticados pela luta armada se intensificaram. No campo político, a declaração do deputado federal Márcio Moreira Alves conclamando o boicote às comemorações do 7 de setembro, foram utilizadas pelos militares como justificativa para o tenebroso fechamento político marcado pela edição do AI-5.

Com o endurecimento do regime militar, a Censura como um dos seus pilares também se tornou mais severa, guardando especial atenção a temáticas políticas, tidas como subversivas e que pulularam o cinema nacional no período de 1964 a 1968. Tal processo, resultou em uma mudança de estratégia por parte dos cineastas que se aproximaram de uma abordagem indireta, utilizando alegorias e metáforas para buscar o diálogo com o público e tecer críticas à situação política.

A década de 1970 surge, assim, marcada por uma forte cultura ufanista em que os militares buscavam através do apelo às emoções, alcançar a legitimidade do regime militar. A

partir deste ponto de inflexão, a década de 1970 se apresentou para os cineastas como um terreno de incertezas, acerca da viabilidade da indústria cinematográfica, mesmo tendo o Cinema Novo sido reconhecido como uma das principais vanguardas do cinema mundial. Com as declarações do Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, incentivando a produção de filmes históricos, surgiu para os cineastas uma possibilidade de, ao se aproximar do interesse governamental, se desvencilhar da atuação mais rigorosa da Censura. As comemorações do Sesquicentenário da Independência em 1972, os sucessivos recursos, financiamentos e premiações concedidas pelo governo militar para a produção de filmes históricos, reafirmaram a temática histórica como uma via possível.

Através dos Pontos de Fixação delimitados para a análise fílmica, quais sejam, as representações da Igreja Católica e do corpo não branco nos filmes históricos foi possível traçar certos paralelos às ideologias, concepções e críticas dos cineastas em relação a História do Brasil, mas, sobretudo, sobre seu presente autoritário. Os Pontos de Fixação serviram para a análise fílmica e foram articulados como um fio condutor para a análise dos documentos produzidos pela Censura. A respeito da Igreja, impressiona a ausência de qualquer menção as qualidades negativas atreladas à instituição pelos filmes, como subalternos do poder, alheios a realidade dos mais humildes, coniventes com a opressão. Tendo somente, a fala do Padre Toledo de que deveriam tomar cuidado para que o poder caísse na mão dos militares, sido mencionada pelos censores. Em relação aos indígenas, *Como era gostoso o meu francês* e *Anchieta, José do Brasil* trabalham sobre signos opostos. Enquanto que o filme de Nelson Pereira dos Santos subverteu as expectativas do público ao dar protagonismo aos Tupinambá, ao invés do francês do título, em *Anchieta* o indígena é vítima e alvo do projeto colonizador. Quanto aos negros, temos o destaque às avessas dado por Joaquim Pedro de Andrade em *Os Inconfidentes*, utilizando o corpo negro como denúncia da inviabilidade moral de uma revolução em que o povo não faz parte. Ao passo que em *Xica da Silva*, a personificação da protagonista, como representante do “povo”, restou prejudicada pela abordagem estereotipada da mulher negra como lasciva.

Da análise dos documentos produzidos pelo DCDP em relação aos filmes históricos durante a década de 1970, se observam algumas constâncias que traduzem a atuação do órgão. Dentre elas um forte paternalismo que visava afastar qualquer conteúdo que escandalizasse o público ou se “aproveitasse” da ignorância do espectador para lhe incutir sentimento de revolta contra os poderes constituídos, como ocorreu em *A Guerra dos Pelados*.

Além disso, comparando as experiências dos filmes no DCDP no momento da liberação para os festivais e posteriormente para o circuito comercial observa-se que de fato o Cinema era manipulado pelos governos militares visando transparecer um clima de institucionalidade e tranquilidade política no país. Filmes que nem sequer eram alvo de objeções, no momento da liberação para os festivais, eram logo em seguida alvo de proibições e interdições, no momento da liberação para o circuito comercial interno, como se deu com *Como era gostoso o meu francês*.

Apesar de tidos como responsáveis pela Censura das Diversões Públicas, os censores sofriam de baixa autonomia, e recorrentemente, o Ministro da Justiça solicitava reavaliações, ou até mesmo, eles não tinham suas decisões acatadas. Além disso, os censores eram constantemente buscados por funcionários de outros órgãos da máquina pública, bem como a sociedade civil exigindo maiores rigores em sua atuação. Tal quadro relegava a função de censor há um duplo dilema, atender a sociedade civil, quando se deixava de efetuar algum corte ou restrição ao filme com receio da reação da imprensa ou a possibilidade de o ato ter o efeito contrário de dar maior publicidade ao filme, e, o interesse repressivo do próprio Estado.

Quanto aos cortes e as suas motivações se destacou o fenômeno da “hierarquização dos corpos”, elemento que não foi mencionado em nenhum dos textos encontrados pela pesquisa sobre o tema da Censura. O enfoque dado pela Censura na supressão da nudez dos corpos brancos, chama a atenção quando se compara a naturalidade com que personagens negros e indígenas desnudos eram tratados pelo órgão. Como ocorreu com *Como era Gostoso o meu francês*, *Xica da Silva* e *Anchieta*, *José do Brasil*.

Questões de ordens conjunturais também influenciavam a atuação da Censura, tanto de forma permissiva quanto proibitiva. A proximidade do lançamento de *A Guerra dos Pelados* com a edição do AI-5 explicita as duras restrições que o conteúdo veiculado pelo filme sofreu junto ao DCDP. E, por outro lado, comprova a manutenção das práticas repressivas, mesmo durante o processo de abertura política, havendo uma alteração do foco da Censura das salas de cinemas, para a sala da casa das famílias brasileiras. Do mesmo modo, as comemorações do Sesquicentenário da Independência podem justificar a leniência do órgão com *Os Inconfidentes*, mesmo com as falas inflamadas do Padre Toledo, ou as cenas homoeróticas da traição de Joaquim Silvério dos Reis.

De tal modo, se observa quão complexa eram as relações entre os diretores de Cinema e o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). As múltiplas variantes que entrecruzam tal relacionamento e explicitam a atuação desse órgão censor. Impulsionados a

produzir filmes históricos, os cineastas subverteram a determinação governamental ao buscar na História sujeitos que fugiam das representações heroicas e monumentalizadas que tanto interessava aos governos militares. Mais que isso, os cineastas dançaram um arriscado balé com a Censura em que a aproximação e o desvio faziam parte da mesma coreografia.

Independente de críticas eventuais a um filme ou outro, é necessário reconhecer a coragem dos diretores que partiram para a briga, mesmo que para isso, fosse necessário se aproximar do inimigo.

Passados cerca de trinta e cinco anos do fim da ditadura militar no Brasil, a temática se apresenta cada vez mais viva em nosso cotidiano. A historiografia sobre o período militar é robusta, alcançando diversos aspectos, culturais, políticos, sociais e econômicos. Contudo, pela própria natureza conciliatória do processo de transição política de um Estado autoritário para o regime democrático, ainda somos assolados por uma amnésia coletiva sobre os horrores do período. Apesar de algumas políticas de memória, como a instalação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), continuam ausentes os museus, monumentos, datas e homenagens que reverenciem àqueles que se rebelaram contra a repressão dos militares. Assim, o cinema desponta para nós, homens e mulheres, do presente, como monumentos culturais a nos lembrar a luta daqueles que ousaram a pensar por si próprios e a amar seu país, independente do arbítrio e terror perpetrado pelos militares.

REFERÊNCIAS

a) Produção Fílmica

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Los Angeles (EUA): Metro Goldwyn Mayer, 1968.

A DAMA DO LOTAÇÃO. Direção: Neville D’Almeida. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda, 1978.

A GUERRA DOS PELADOS. Direção: Sylvio Back. Produção: Alfredo Palácios. Curitiba (BR): Paraná Filmes, 1971.

A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA. Direção: Roberto Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. São Paulo (BR): Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1965.

A MULHER DE TODOS. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Alfredo Palácios. São Paulo (BR): Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda, 1969.

AGULHA NO PALHEIRO. Direção: Alex Vianny. Produção: Moacyr Fenelon. Rio de Janeiro (BR): Flama Produtora Cinematográfica, 1953.

ALELUIA, GRETCHEN. Direção: Sylvio Back. Produção: Plínio Garcia Sanchez. Curitiba (BR): Sylvio Back Produções Cinematográficas, 1976.

ANCHIETA, JOSÉ DO BRASIL. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: André Palluch. Rio de Janeiro (BR): Sant’Anna Produtora Brasileira de Filmes Ltda; EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1978.

ARRAIAL DO CABO. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Mário Carneiro. Rio de Janeiro (BR): Saga Filmes, 1959.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha; Rucker Vieira. João Pessoa (BR): Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1960.

AZYLLO MUITO LOUCO. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro (BR): DiFilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda., 1970.

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles e Kléber Mendonça Filho. Produção: Dora Amorim. Rio de Janeiro (BR): Globo Filmes, 2019.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler; Barra Neto. Salvador (BR): Iglu Filmes, 1961.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro (BR): CPC - Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1964-1984.

CIDADÃO BOILESEN. Direção: Chaim Litewski. Produção: Chaim Litewski. Rio de Janeiro (BR): Palmares Produções e Jornalismo Ltda, 2009.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Marcos Farias, Cacá Diegues, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Produção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro (BR): CPC - Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, Saga Filmes, 1962.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro (BR): Condor Filmes, 1971.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro (BR): Copacabana Filmes, 1964.

...E O VENTO LEVOU. Direção: Victor Fleming. Produção: David O. Selznick. Los Angeles (EUA): Metro Goldwyn Mayer, 1939.

FOME DE AMOR. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers; Paulo Porto. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1967.

GANGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro (BR): Copacabana Filmes, 1964.

GAROTA DE IPANEMA. Direção: Leon Hirszman. Produção: Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro (BR): Saga Filmes, 1967.

GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Armando Nogueira; Luís Carlos Barreto. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962

INDEPENDÊNCIA OU MORTE. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaini. Rio de Janeiro (BR): Cinearte Produções Cinematográficas Ltda; Cinedistri S.A., 1972.

JOANNA, FRANCESA. Direção: Carlos Diegues. Produção: Nei Slourevich. Rio de Janeiro (BR): Zoom Cinematográfica, 1973.

LANCE MAIOR. Direção: Sylvio Back. Produção: Ivan de Souza. Curitiba (BR): Paraná Filmes - Curitiba, 1968.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade Rio de Janeiro (BR): DiFilm - Distribuição de Produção de Filmes Brasileiros Ltda; Condor Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1969.

MAIORIA ABSOLUTA. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro (BR): Leon Hirszman Produções, 1964.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro (BR): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, 1969.

O ASSALTO AO TREM PAGADOR. Direção: Roberto Farias. Produção: Roberto Farias. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962.

O BRAVO GUERREIRO. Direção: Gustavo Dahl. Produção: Gustavo Dahl. Rio de Janeiro (BR): DiFilm - Distribuição de Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1968.

O CAÇADOR DE DIAMANTES. Direção: Osvaldo de Oliveira. Produção: Osvaldo Massaini. Rio de Janeiro (BR): Cinedistri Produção e Distribuição Ltda, 1979.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Produção: Rigoberto Plathow; Valter Thomás. São Paulo (BR): Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953.

O CASO DOS IRMÃOS NAVES. Direção: Luís Sérgio Person. Produção: Glauco Mirko Laurelli. São Paulo (BR): MC Produção e Distribuição Cinematográfica.

O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Produção: Mario Fiorani. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas Imago Ltda; Mapa Filmes, 1964.

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro (BR): INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1937.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro (BR): Mapa Filmes, 1969.

O PADRE E A MOÇA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro (BR): DiFilm - Distribuição de Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1966.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Osvaldo Massaini. São Paulo (BR): CineDistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1962

O SACI. Direção: Rodolfo Nanni. Produção: Artur Neves. São Paulo (BR): Brasiliense Filmes, 1953.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jece Valadão. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro (BR): Copacabana Filmes, 1963.

OS HERDEIROS. Direção: Carlos Diegues. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro (BR): J. B. Produções Cinematográficas, 1969.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro (BR): Mapa Filmes; EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1972.

PORTO DAS CAIXAS. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Elísio de Souza Freitas. Rio de Janeiro (BR): Produtora Cinematográfica Imago Ltda, 1962.

PRA FRENTE BRASIL. Direção: Roberto Farias. Produção: Roberto Farias. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda, 1982.

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR. Direção: Carlos Diegues. Produção: Carlos Alberto Prates. Rio de Janeiro (BR): Mapa Produções Cinematográficas Ltda, 1972.

QUEM É BETA?. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Carlos Alberto Diniz. Rio de Janeiro (BR): Dahlia Film, 1972.

QUILOMBO. Direção: Carlos Diegues. Produção: Augusto Arraes. Rio de Janeiro (BR): EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1984.

REPÚBLICA GUARANI. Direção: Sylvio Back. Produção: Plínio Garcia Sanchez; Curitiba (BR): Embrafilmes - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1981.

REVOLUÇÃO DE 30. Direção: Sylvio Back. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas. Curitiba (BR), 1980.

RIO, 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro (BR): Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

RIO, ZONA NORTE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro (BR): Ubayara Filmes, 1957.

SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Marcos Farias. Rio de Janeiro (BR): Saga Filmes, 1972.

SEM ESSA, ARANHA. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro (BR): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, 1970.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro (BR): Mapa Produções Cinematográficas Ltda, 1967.

TODAS AS MULHERES DO MUNDO. Direção: Domingos de Oliveira. Produção: Domingos de Oliveira. Rio de Janeiro (BR): Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1966.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1973.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. São Paulo (BR), 1964.

XICA DA SILVA. Direção: Carlos Diegues. Produção: Jarbas Barbosa Rio de Janeiro (BR): J. B. Produções Cinematográficas Ltda; Distrifilmes Ltda, 1976.

b) Fontes Jornalísticas

A Censura Autodefinida: A grande mãe está de olho no vírus maligno que a tudo destrói. **Última Hora.** Rio de Janeiro, 13.jul.1976, s/p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0000000I03401.pdf>>. Acesso em 30.out.2020.

A Censura perto do fim. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28.fev.1968, s/p. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=2852&keyword=Censura&anchor=5177807&origem=busca&originURL=&pd=50e67ea885454652534bdca496f0bc74>>. Acesso em 22.jan.2021.

A controvérsia das barbas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21.abr.1970, p. 4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3635&anchor=4431410&origem=busca&originURL=&pd=e0af726d0e58ba12536564a9bba170af>>. Acesso em 23.jan.2021.

A Criação na Indústria Cinematográfica. **Filme Cultura**. Brasília, nº 12, pp. 28-31, Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-12/>>. Acesso em 03/05/2020.

A Hora dos Intelectuais. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 de maio de 1964, s/p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1964_A21819.pdf>. Acesso em: 31.jan.2021.

A hora e a vez dos filmes históricos. **Filme Cultura**. Brasília, ed. 18, ano 1971. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/textos/224942>>. Acesso em 03/09/2020

Anchieta, José do Brasil - Uma Superprodução Brasileira. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 04.ago.1977, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22anchieta,%20jos%C3%A9%20do%20brasil%22&pagfis=165322>. Acesso em 03/08/2020.

Arquivos da censura militar ganham site. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05.dez.2005, s/p. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0512200508.htm>>. Acesso em 18/09/2020

Ato historico a transladação de D. Pedro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14.ago.1971, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4115&keyword=transladacao%2CD%2CPedro&anchor=4357529&origem=busca&originURL=&pd=74f144b410ac95093f905bae4ae2ad5d>>. Acesso em 05/05/2020.

Basta. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 31.mar.1964, s/p. Disponível em: <https://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/basta_cm.pdf>. Acesso em 15.jan.2021.

Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias. **O Estado de São Paulo**, 31.ago.1978, s/p. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780831-31736-nac-0016-999-16-not/busca/patruilhas+ideol%C3%B3gicas>>. Acesso em: 25/12/2020.

Cannes: cinco filmes brasileiros. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11.fev.1971, p. 35. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3931&keyword=Cannes&anchor=4333277&origem=busca&originURL=&pd=2306108b176c549b2de01b4bc84f32d2>>. Acesso 03/04/2020.

Censura: O manifesto dos intelectuais. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26.jan.1977, s/p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0000000I03701.pdf>>. Acesso em 30.out.2020.

Cineasta se defende da Censura: Índio aqui sempre andou nu. **O Globo**. Rio de Janeiro, em 16.ago.1971, s/p. Disponível em:<<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019710816C&edicao=Vespertina>>. Acesso em 15.08.2020.

Cineastas reunidos estudam proibições. **Diário de Notícias**. São Paulo, 24.jul.1973, s/p. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/PDF/0000000I02501.pdf>>. Acesso em 30.10.2020

Cinema novo e seu público. **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, n. 11/12, dez: 192-202, 1996.

Cinema novo: Origens, ambições e perspectivas: Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, ed. 1, pp. 185-196, 1965.

Cinema Novo: Segunda Dentição. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31.jul.1976, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=144813>. Acesso em: 25/07/2020.

Fora. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 01.abr.1964, s/p. Disponível em: <https://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/fora_cm.pdf>. Acesso em 15.jan.2021.

Hamlet nos bate a carteira. **O Globo**, 02.fev.1968, s/p. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019680202.>> Acesso: 21.01.2021.

“Macunaíma”: volta ao cartaz”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12.nov.1999, s/p. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1211199919.htm>>. Acesso em 03.02.2020.

Médici: encontro de todos os brasileiros. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22.abril.1972, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4367&keyword=brasileiro%2CEncontros&anchor=4397546&origem=busca&originURL=&pd=f6cacf5d64c9e2167c8d7519980e7040>>. Acesso em: 02.04/2020.

Médici: País saiu da infância. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 01.jan.1972, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4255&keyword=o%2Cpaís%2Cpaís&anchor=4626099&origem=busca&originURL=&pd=dab1a2fba91a5cd405f13bf6d61832bb>>. Acesso em 02/04/2020.

O cinema com fome de História. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12.dez.1977, p. 35. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3931&keyword=Cannes&anchor=4333277&o>>

[rigem=busca&originURL=&pd=2306108b176c549b2de01b4bc84f32d2>](#). Acesso em 20/04/2020.

O cinema em transe depois da entrevista do diretor. **O Estado de São Paulo**. 10.set.1978, s/p. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780910-31745-nac-0026-999-26-not/tela/fullscreen>>. Acesso em: 25/12/2020.

O livro e o filme: os problemas da adaptação literária - Joaquim Carlos Mario Oswald Pedro de Andrade. **Filme Cultura**. Brasília, nº 43, janeiro-abril de 1984, pp. 43-47. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.43.pdf#page=43>>. Acesso em: 05/03/2020.

O Sangue e a Palhaçada. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1964, s/p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1964_21781.pdf>. Acesso em 31.jan.2021.

Roberto Farias em Ritmo de Artindústria. **Filme Cultura**. Brasília, nº 15, pp. 6-17. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-15/>>. Acesso em 03/05/2020.

Site sobre censura ao cinema brasileiro sai do ar por falta de recursos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27.jul.2019, s/p. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/07/site-sobre-censura-no-cinema-brasileiro-sai-do-ar-por-falta-de-recursos.shtml>>. Acesso em 18/09/2020

Tiradentes versão tupi. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18.abr.1977, p. 28. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6189&keyword=Tiradentes&anchor=4307682&origem=busca&originURL=&pd=8507ca16c4032135d8c4ba3b6321e7e7>>. Acesso em 02/02/2020.

Uma virada no Cinema Novo no expressivo “Xica da Silva”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, em 9.set.1976, p. 16. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780803-31712-nac-0016-999-16-not/busca/Xica+Silva>>. Acesso em 30/08/3020.

União governo-povo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08.set.1971, p.4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4140&keyword=sesquicentenario&anchor=4363622&origem=busca&originURL=&pd=04a73c78f3737f0e696f68c101affdef>>. Acesso em: 05/05/2020.

“Xica da Silva”, uma obra-prima de amor e cor, **O Globo**. Rio de Janeiro, 3.ago.1976, p. 38. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019760803>>. Acesso 25/07/2020.

c) Legislação

BRASIL. Decreto-Lei 2.848 de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Rio de Janeiro, DF, dez. 1940. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>. Acesso: 15.10.2020.

_____. Decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, DF, jan. 1946. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 30.08.2020.

_____. Decreto 50.518 de 2 de maio de 1961. Dispõe sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes cinematográficos destinados à projeção nos cinematógrafos e pela TV, e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50518-2-maio-1961-390451-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 30.01.2021.

_____. Ato Institucional nº 1 de 9 de abril de 1964. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm>. Acesso em: 15.02.2021

_____. Ato Institucional nº 2 de 27 de outubro de 1965. Mantém a Constituição Federal de 1946, as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as alterações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da Revolução de 31.03.1964, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm>. Acesso em 15.02.2021.

_____. Ato Institucional nº 3 de 5 de fevereiro de 1966. Fixa datas para as eleições de 1966, dispõe sobre as eleições indiretas e nomeação de Prefeitos das Capitais dos Estados e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-03-66.htm>. Acesso em 15.02.2021.

_____. Decreto 43 de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional de Cinema, tornada exclusiva competência da União a censura de filmes, entre outras disposições. Brasília, DF, nov. 1966. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-43-18-novembro-1966-378093-norma-pe.html>>. Acesso: 24.08.2020.

_____. Lei 5.536/68 de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura e dá outras providências. Brasília, DF, nov 1968. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso: 03.07.2020.

_____. Ato Institucional nº 5. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as quais limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso em: 15.02.2021

_____. Decreto-Lei 1.077 de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República. Brasília, DF, jan. 1970. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-norma-pe.html>>. Acesso 10.08.2020.

_____. Decreto nº 83.973 de 13 de dezembro de 1979. Regulamenta o art. 15, e seguintes da Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura. Brasília,

DF, set. 1979. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83973-13-setembro-1979-433144-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: 13.10.2020.

d) Bibliográfica

ADAMATTI, Margarida Maria. **Crítica de cinema e patrulha ideológica: caso Xica da Silva de Carlos Diegues**. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 23, n.3, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil Nunca Mais**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: A Revolução Silenciosa**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Col. Perfis do Rio, n.11)

BERNARDET, Jean-Claude. **Piranha no Mar de Rosas**. São Paulo: Nobel, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 4º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BORGES, Nilson. **A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares**. In: (Orgs. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves). O Brasil Republicano: O tempo da ditadura. vol. 4, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Ministério da Educação, Brasília-DF, 1975. Disponível em: <<http://187.0.209.89/bitstream/20.500.11997/7834/1/753%20Politica%20nacional%20de%20cultura%201975.pdf>>. Acesso em 10/01/2021

CALDEIRA, José de Ribamar Chaves. **A Criança e a Mulher Tupinambá**. São Paulo: Scortecci, 2000.

CAPARRÓS LERA. **Nueva Propuesta de Clasificación de Películas Históricas**, 2010. Disponível em: <http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_peliculas_historicas.pdf>. Acesso em 10.jan.2021.

CARDOSO, Célia Costa. **Governo Castelo Branco, contragolpe e Frente Ampla nas memórias de militares e civis (Brasil: 1964-68)**. Revista Perseu, ano 8, março, 2014. Disponível em: <<https://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revistaperseu/article/view/218>>. Acesso em 10.fev.2021.

_____. **Movimento: um jornal alternativo (1975-1981)**. São Cristóvão: Editora UFS, 2017.

CARVALHO, José Murilo de Carvalho. **A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. 3ª ed., Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COMBLIN, Joseph. **A Ideologia da Segurança Nacional: O Poder Militar na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CONY, Carlos Heitor. **O Ato e o Fato: o som e a fúria que se viu no Golpe de 64**. 11ª edição, Rio de Janeiro: Edipass, 2018.

CORDEIRO, Janaína Martins. Milagre, comemorações e consenso ditatorial no Brasil, 1972. *Confluente*, Rivista Di Studi Iberoamericani, n. 2, 82-102, 2012. Disponível em: <<https://confluente.unibo.it/article/view/3432>>. Acesso em 23.04.2019.

DARNTON, Robert. **O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 7, n.18, 1992.

D'ÁVILLA, Ignácio Del Valle. **Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil**. In: _____. (Orgs.) MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. *O Cinema e as Ditaduras Militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema: Antes, durante e depois do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DOSSE, François. **A História em Migalhas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2ª ed, 1994.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte: investigação da sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FACÓ, Ruy. **Cangaceiros e Fanáticos**. 4ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

_____. **“Prezada Censura”**: cartas ao regime militar. *Topoi*, vol. 3, n. 5, Rio de Janeiro, jul/dez., 2002.

_____. **Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.** 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann; MATOS, Fernanda Uarte de. **Anchieta, José do Brasil: Cinema, representação e memória em tempos de ditadura militar.** Em Tempo de História, n. 16, Brasília, jan/jul. 2010.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann. **Dos fins da política e da religião: o pensamento anchietano e sua apropriação pelo regime militar.** Métis: história & cultura, v. 5, n. 9, p. 231-252, jan./jun., 2006. Disponível: <<http://ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/791/555>>. Acesso em 04.fev.2021

GALVÃO, Walnice Nogueira. **O Império do Belo Monte: Vida e morte de Canudos.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e a ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GOMES, Arthur Fontgaland; COSTA, Maria Pereira da. **Teatro da agressão: a guerrilha “combativa e combatida” na obra de José Celso Martinez Correa.** Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 93-203, junho, 2014.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas - A esquerda brasileira: Das ilusões perdidas à luta armada.** 2ª ed., São Paulo: Editora Ática, 1987.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70.** 5ª ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back - anos 1960 e 70.** Tese (doutorado), Universidade Federal do Paraná, 2008.

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

LOURENÇO, Elaine. **O ensino de História encontra seu passado: memórias da atuação docente durante a ditadura civil-militar.** Revista Brasileira de História Oral, vol. 30, nº 60, 2010.

MALERBA, Jurandir. **A História escrita. Teoria e história da historiografia.** São Paulo: Contexto, 2006.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: Política cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1985).** Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

MEDINA, Cremilda. **As múltiplas faces da censura.** in *Minorias Silenciadas: história da censura no Brasil.* CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.) SP, EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, Fapesp, 2002.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência.** in *Obra Poética.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S/A, 1977.

MORETTIN, Eduardo. **O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro.** IN: “Revista História Questões e Debates - Imagem e Movimento: o cinema na história”, v, 38, n, 1, Curitiba: Editora UFPR, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As Universidades e o Regime Militar: cultura política brasileira e modernização autoritária.** 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição.** Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **A Arte Engajada e seus Públicos.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, nº 28, 2001.

_____. **A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton.** In: *História e Cinema: duas dimensões históricas do audiovisual.* São Paulo: Alameda, 2007.

_____. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982).** Estudos Avançados 24 (69), 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a24.pdf>>. Acesso em 26/12/2020

_____. **Coração Civil: Arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980).** Tese (doutorado), Universidade de São Paulo, 2011.

NWABASILI, Mariana Queen. **As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira.** Dissertação (mestrado), USP, 2017.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **O Futuro do Pretérito: As representações da História em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar.** Tese (doutorado), PUC-Rio, 2006.

PINTO, Leonor E. Souza. **O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil - 1964/1988.** Brasília: Ministério da Justiça, 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/textos/o_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso 02/08/2019

_____. **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura.** Brasília: Ministério da Justiça, 2005. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des_caminhos_da_censura.pdf>. Acesso em 02/08/2019.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil.** Guarulhos: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2001.

RAMOS, Diego da Silva. **Propaganda e ufanismo na ditadura militar brasileira - A apropriação do discurso ufanista pelo sindicalismo docente de Niterói.** Revista Contemporânea, Ano 5, nº 8, vol. 2, 2015.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987.

_____. **Nova história do cinema brasileiro.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60 e 70.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Luciano Vaz Ferreira. **Oswaldo Massaini: um produtor na história do cinema brasileiro.** Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, 2014.

RENAN, Ernest. **O que é uma nação?.** Plural, USP, n. 4, 1997. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>>. Acesso em 15.12.2019

RIDENTI, Marcelo. **Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista.** in *Minorias Silenciadas: história da censura no Brasil.* CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.) SP, EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, Fapesp, 2002.

_____. **Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança.** In: *O Brasil Republicano - O tempo da Ditadura.* FERRERA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, vol. 4, 2003.

_____. **Resistência e Mistificação da Resistência contra a Ditadura: armadilha para pesquisadores.** IN: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004).* Bauru: Edusc, 2004.

_____. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960.** *Tempo Social (Revista de Sociologia da USP)*, v. 17, n.1, 2005. Disponível: <<https://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>>. Acesso em 20.03.2020

_____. **Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988.** *Concinnitas*, ano 19, nº 33, 2018

ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

RUSEN, Jorn. **¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia.** *Culturahistórica* [Versión castellana inédita del texto original alemán en K. Fuussmann, H. T. Grutter y J. Russen, eds. (1994). *Historische Faszination. Geschichtskultur*

heute, Keulen, Weimar y Wenen: Bohlau, 2009. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura_historica.pdf>. Acesso em: 14.12.2019.

SANTOS, João Felício dos. **Xica da Silva: um romance**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

SCHWARCZ, Lilian M; STARLING, Heloisa M. **Brasil: Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e Outros Estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: A Censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

SMITH, Anthony D. **A Identidade Nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del Cine**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STADEN, Hans. **Duas Viagens ao Brasil**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1974.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **O Procedimento Racional e Técnico da Censura Federal Brasileira como Órgão Público: Um processo de *modernização burocrática* e seus impedimentos (1964-1988)**. Tese de Doutorado em História. PUCRS, 2004.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.