

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS - DCJ
CURSO DE DIREITO

VICTOR DUARTE MARQUES

**DIREITOS EM TRANSE: CENSURA E DIREITOS FUNDAMENTAIS VIOLADOS
NA OBRA DE GLAUBER ROCHA**

**SANTA RITA
2020**

VICTOR DUARTE MARQUES

**DIREITOS EM TRANSE: CENSURA E DIREITOS FUNDAMENTAIS VIOLADOS
NA OBRA DE GLAUBER ROCHA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Direito do Departamento de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba, como exigência parcial da obtenção do título de Bacharel em Ciências Jurídicas.

Orientador: Prof. Me. Demétrius Almeida Leão

SANTA RITA

2020

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M357d Marques, Victor Duarte.
Direitos em Transe:Censura e Direitos Fundamentais
violados na obra de Glauber Rocha / Victor Duarte
Marques. - João Pessoa, 2020.
110 f. : il.

Orientação: Demétrius Leão.
Monografia (Graduação) - UFPB/DCJ/SANTA RITA.

1. Cinema Brasileiro. 2. Censura. I. Leão, Demétrius.
II. Título.

UFPB/CCJ

VICTOR DUARTE MARQUES

**DIREITOS EM TRANSE: CENSURA E DIREITOS FUNDAMENTAIS VIOLADOS
NA OBRA DE GLAUBER ROCHA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Direito do Departamento de Ciências
Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba,
como exigência parcial da obtenção do título
de Bacharel em Ciências Jurídicas.

Orientador: Prof. Me. Demétrius Almeida
Leão

Banca Examinadora:

Data da Aprovação: ___/___/___

Prof. Me. Demétrius Almeida Leão (Orientador)

Prof. Dr. Valfredo de Andrade Aguiar Filho (Examinador)

Prof. Dr. Ronaldo Alencar dos Santos (Examinador)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus por ter-me concedido o dom da vida, da escrita e saúde física e mental para ter concluído o presente trabalho.

À minha família, pelo apoio e suporte prestado sempre que me foi necessário, e por sempre terem fomentado à pesquisa acadêmica e o estudo em minha vida. Em especial à minha mãe Roberta e meu pai Clodomar, que são meus maiores exemplos e incentivadores.

Ao professor Demétrius Leão, orientador que pude contar e confiar para a realização da pesquisa, mesmo sabendo da peculiaridade desta no curso de Direito. E que ainda, por vezes, sugeriu pertinentes alterações nos rumos da pesquisa viabilizando meu trabalho acadêmico.

À pesquisadora Leonor Souza Pinto, responsável pelo projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988)”, pelos 15 anos de serviços prestados à população brasileira, através da iniciativa de disponibilizar gratuitamente seu rico acervo de pesquisa, catalogação e digitalização de preciosos documentos acerca da censura de filmes nacionais, bem como pela atenção e gentileza com que respondeu aos meus contatos.

Aos meus amores, Laura e Luke. Tudo por eles e para eles.

Aos colegas de trabalho da Gerência de Transporte do DER/PB que se compadeceram da situação e flexibilizaram minha jornada de trabalho, em virtude da conclusão deste trabalho.

À minha colega Luiza, que me apoiou em toda a graduação, principalmente na parte final, todo o meu agradecimento e admiração.

À minha psicóloga Ingrid, por ter me feito enxergar sentido na conclusão do trabalho, além de todo o suporte emocional e incentivo prestado.

Aos professores Rodrigo Quirino e Jailson Barros, por transmitirem a paixão e conhecimento sobre produção audiovisual e história do cinema.

Ao cineasta Glauber Rocha, por ser exemplo e inspiração para a feitura desta pesquisa e de tantas outras, ainda, por lutar durante anos contra o sistema repressor, utilizando-se apenas da arte.

“Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. (...) Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema: Para guardá-lo”.

Antônio Cícero.

RESUMO

O presente estudo busca realizar um pequeno recorte temporal na recente história jurídica brasileira, há um período nebuloso, marcado pela intolerância e controle sobre as diversas formas de expressão, trata-se do regime ditatorial militar no Brasil no período de 1964 a 1985. Em um primeiro momento, a pesquisa apresenta um histórico censório brasileiro, desde a fase preliminar ao estado de exceção até a situação nacional durante o regime militar. Ainda neste momento, é feita uma análise documental de registros administrativos comprobatórios da repressão. Posteriormente, o estudo aborda a censura no período ditatorial brasileiro e as demais formas de violação de direitos e princípios fundamentais à luz da Constituição Federal de 1988, a partir de uma abordagem histórica e crítica. Assim, a pesquisa visa defender a ideia de que não houve um retrocesso na produção cultural brasileira, mas sim um controle massivo quanto ao teor do conteúdo produzido, justificado e também dissimulado pelo espírito patriota e protecionista, enfocando primordialmente na riqueza artística da obra *Terra em Transe*, do cineasta, escritor e ator baiano Glauber Rocha, bem como, suas técnicas e artifícios para driblar o cenário repleto de adversidades a fim de obter a aprovação oficial de sua produção.

PALAVRAS CHAVES: Ditadura Militar. Censura. Glauber Rocha. Cinema Brasileiro. Direitos Fundamentais. Terra em Transe.

ABSTRACT

The present study seeks to make a small temporal cut in the recent Brazilian legal history, there is a cloudy period, marked by intolerance and control over the various forms of expression, it is the military dictatorial regime in Brazil in the period from 1964 to 1985. In a First, the research presents a historical Brazilian censorship, from the preliminary phase to the state of exception to the national situation during the military regime. At this time, a documentary analysis of administrative records supporting the repression is carried out. Subsequently, the study addresses censorship in the Brazilian dictatorial period and other forms of violation of fundamental rights and principles in the light of the 1988 Federal Constitution, from a historical and critical approach. Thus, the research aims to defend the idea that there was no setback in Brazilian cultural production, but a massive control over the content of the content produced, justified and also hidden by the patriotic and protectionist spirit, focusing primarily on the artistic richness of the work *Terra em Transe*, by Bahian filmmaker, writer and actor Glauber Rocha, as well as, his techniques and devices to circumvent the scenario full of adversities in order to obtain the official approval of his production.

Keywords: Military dictatorship. Censorship. Glauber Rocha. Brazilian Cinema. Fundamental rights. *Terra em Transe*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – PRIMÓRDIOS DA CENSURA	15
1.1 Censura n a Ditadura (1964-1985)	15
1.1.1. Primórdio Da Censura No Brasil	16
1.1.2. A Igreja e o Cinema	18
1.1.3. Breve Histórico Censório Brasileiro Pré Ditadura Militar	21
1.1.4. A censura de Diversões Públicas no Brasil durante o regime militar	25
1.1.5 Princípios norteadores da atividade censória	28
1.1.6 O movimento estudantil em 1968	31
1.2 Cinema e Ditadura Militar	33
1.3 Análise Documental de Registros Administrativos	38
1.3.1. Histórico	38
1.3.2. Análise documental de Terra em Transe	41
1.3.3. Cartas direcionadas à DCDP	44
1.3.4. A Embrafilme	48
1.3.5. A censura e a religião	50
1.3.6. A atual situação documental	51
CAPÍTULO 2 - DIREITOS FUNDAMENTAIS	54
2.1. Constituição Federal, máscara de poder	54
2.2. Cultura como Direito Fundamental	58
2.3. Cultura na Constituição Federal de 1988	63
2.4. Princípios Culturais na Constituição de 1988	65
2.5. Princípio do Pluralismo Cultural	67
2.6. Princípio da Participação Popular	68
2.7. Princípio da Atuação Estatal como Suporte Logístico	69
2.8. Princípio do Respeito à Memória Coletiva	70
2.9. Princípio da Universalidade	71
CAPÍTULO 3 - GLAUBER ROCHA E SUAS OBRAS	72
3.1 Cineasta Glauber Rocha	72
3.2. Terra em Transe (1967) e a ditadura militar	79
3.2.1. Aspectos políticos e sociais da obra	85
3.2.2. Aspectos religiosos da obra	89
3.3. Conclusão da análise e reflexo nos dias atuais	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Charge de Alice Gonzaga.....	20
Figura 2 - Cena do longa-metragem Barravento de 1963	27
Figura 3 - Cartaz feito por Rogério Duarte do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, em 1964.....	51
Figura 4 - Relatório datado de 1971 sobre entrevistas dadas por Glauber à imprensa britânica com a presença do termo “morto”	53
Figura 5 - Capa da edição número 73 da revista francesa Positif, em 1966	75
Figura 6 – Glauber Rocha	78
Figura 7 - O personagem Paulo carregando nos braços Silvia à beira do mar	82
Figura 8 - Personagem Felipe Vieira representando um típico político populista brasileiro.....	91

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir de questionamentos que há algum tempo me cercam. O primeiro deles ocorre sempre que me deparo com questões acerca da ditadura militar no Brasil em diferentes circunstâncias. Me chama a atenção o lugar em que a arte em geral e principalmente o cinema ocupa na memória social. Tal memória coloca a arte e a cultura no lugar da resistência à ditadura, da oposição democrática aos militares que governavam, de vítima da autoridade e da repressão do regime. Me inquietava ter ciência que, no entanto, seu papel não foi apenas esse. Assim, me questionava quais eram os mecanismos que agiam na edificação desta narrativa.

Outra questão que também surge socialmente e me incomodava, seria a ideia de que a ditadura teria o viés apenas de ditadura militar. A ação da censura não foi aleatória, não foi desastrada, pelo contrário, os agentes da censura sabiam exatamente as ações que estavam executando e possuíam fundamentos pessoais para realizá-las. É evidenciado no curso do trabalho que há uma tentativa constante, por parte de muitos agentes históricos envolvidos com a ditadura, de se desresponsabilizar pelo autoritarismo e pela violação de direitos, como se ambos houvessem sido de responsabilidade exclusiva do exército. Entretanto, pode-se observar que o golpe abrange um movimento político mais amplo, que contou com a participação e auxílio de civis.

Objetivando deter-me apenas na trajetória do cinema no período, com enfoque na obra *Terra em Transe* (1967) do cineasta baiano Glauber Rocha, decidi afastar provisoriamente a discussão acerca da memória em que se constituiu a respeito do cinema na ditadura, sem distanciar-me de sua relevância histórica, inserindo a pesquisa no contexto em que foi sendo concebida tal memória.

Da mesma forma, considero importante destacar as relações existentes entre o filme em questão e o contexto político, social e religioso que o Brasil viveu, levando em consideração que estas relações causam complexidade em sua conceituação e estudo. A mais relevantes destas relações trata da necessidade em debater não somente a forma como a obra em análise, *Terra em Transe*, foi concebida ou que mensagem o seu diretor desejou transmitir, de forma implícita ou explícita, mas primordialmente como ela foi consumida e acolhida pelo público. Seguindo tal pensamento, são apresentados os seguintes

questionamentos: qual o papel que o filme Terra em Transe desempenhou na história política brasileira e na luta contra a repressão? Quais as formas utilizadas por Glauber Rocha para driblar a censura? Quais características devem ser analisadas para definir a importância histórica da obra? A análise superficial do enredo seria suficiente? Quais os impactos causados pela obra no campo social e no campo cultural?

Em face dessas inquietações, inicialmente comecei a estudar o papel do cinema no golpe militar e durante a ditadura, e percebi que havia uma lacuna na produção historiográfica sobre o período. Havia poucas pesquisas com enfoque nas relações do cinema brasileiro com os militares nos quatro primeiros anos de ditadura, no período de criação e estruturação da ordem autoritária, mesmo que a produção audiovisual tenha resistido e criado resistência.

Concomitantemente, mostrou-se que o período ditatorial em todas as suas fases deveria ser estudado na busca pela percepção da participação do campo liberal no regime militar, motivado pelas tensões políticas e das particularidades próprias do período, num momento em que os liberais de diferentes variedades concorriam ao poder na cena pública e tentavam influir nos rumos do regime. Para Marcos Napolitano¹, “o campo liberal durante o regime militar era formado por amplos segmentos do MDB (posteriormente, PMDB), da imprensa e das empresas de mídia e de algumas entidades profissionais e empresariais, como a OAB, a ABI e a FIESP”.

Outrossim, os estudos sobre a indústria audiovisual revelaram-na como importante espaço de representação e forma de expressão no combate a repressão imposta pela ditadura. Decidido a estudar a obra cinematográfica de Glauber Rocha no período entre 1964 a 1985, examinei os filmes mais pertinentes e os principais órgãos de sustentação do regime para atingir tal objetivo.

Por questão de viabilidade metodológica, decidi analisar pormenorizadamente o filme Terra em Transe (1967) do cineasta baiano por considerar o contexto social em que foi realizado e a sua importância para a história de luta contra a repressão do cinema nacional, como um encorajador do povo brasileiro à reivindicar por seus direitos fundamentais violados pela ditadura. Fato este, que não impede a análise das demais obras produzidas por Glauber durante a ditadura militar brasileira, dentre as quais pode-se destacar arroladas em ordem cronológica: Barravento (1962), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe

¹ NAPOLITANO, 2011, p. 332.

(1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Idade da Terra* (1980). Considerando que obras levam tempos diferentes para sua finalização e que alguns ficaram por certo tempo vetados pela censura, utilizou-se como referência o ano do lançamento comercial do filme, conforme informações ofertadas na base de dados da Cinemateca Brasileira, em publicações da imprensa especializada e no portal da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Tendo em vista o foco político e cultural que a capital do país tinha à época, é importante estudar também o poder que as obras artísticas, em especial as cinematográficas, também intervinham no nordeste brasileiro: “o Rio de Janeiro, apesar de não ser mais o centro político, certamente continuou sendo o centro cultural do país, irradiando tendências e repercutindo profundamente todas as mudanças vividas na sociedade brasileira”². Após a década de 1970, há um movimento dessa centralização do Rio de Janeiro para São Paulo, e assim a cidade começa a se tornar a caixa de ressonância política e cultural do país, não obstante o Rio de Janeiro continuou tendo mais importância no cenário nacional que os estados do nordeste.

Tal cenário começou a ser alterado antes mesmo da instituição do Cinema Novo³, antes de Glauber Rocha e da sua obra “Deus e o Diabo na Terra do Sol” em 1964. A obra “Vidas Secas” do cineasta paulista Nelson Pereira dos Santos lançada em 1962, inspirada no romance com o mesmo nome de Graciliano Ramos, pressagia o cenário do cinema brasileiro da década de 1960, além disso, faz a transição entre o cinema dos anos 50 com o movimento do Cinema Novo que marcou a história cinematográfica brasileira, com enfoque na luta e consciência de classe, marcado pelo regionalismo.

Escolhido o filme e feito o primeiro levantamento bibliográfico, fez-se necessário encontrar um acervo que reunisse os documentos necessários para concluir a pesquisa. Descobri o portal virtual Memória do Cinema Brasileiro⁴, idealizado por Leonor Souza Pinto⁵, que reuniu um banco de dados com ampla disponibilidade ao público de forma gratuita, a fim de realizar pesquisas e ter acesso a diversos documentos voltados à censura no cinema brasileiro entre os anos de 1964 e 1988.

² ASSIS, 2011, p. 3.

³ Movimento cinematográfico brasileiro, destacado pela sua ênfase na igualdade social e intelectualismo que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970.

⁴ Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 17 de junho de 2020.

⁵ Doutora em Cinema pela Universidade de Toulouse, França; produtora cultural e pesquisadora da censura imposta ao cinema brasileiro entre 1964 e 1988.

O projeto contrapõe a ação repressiva da censura e da violação do direito de livre expressão, ao dispor abertamente todo o material investigado pela pesquisadora, para que a população se informe dos métodos utilizados por quem se atribui o direito de determinar o que podia ou não podia ser exibido.

Durante 5 anos, de 2003 a 2007, o projeto teve o apoio financeiro da Petrobrás⁶ e entre 2014 e 2015 foi patrocinado pela Rumos Itaú Cultural, se mantendo com recursos próprios por 10 anos, até que no ano de 2019 chegou ao fim por falta de recursos, e assim o site saiu do ar.

A pesquisa englobava os processos de censura sobre 444 filmes brasileiros, totalizando mais de 30 mil documentos cadastrados e disponibilizados gratuitamente à qualquer pessoa. Os danos culturais, políticos e sociais com o fechamento do portal são incalculáveis, pois as ações repressivas da censura poderiam ser obtidas sem interferências e sem margem para interpretação, por se tratar de provas documentais.

Nas palavras da própria Leonor: “um país que não conhece sua história, que não respeita sua arte, dificilmente será um país desenvolvido. Um país que não conhece o seu passado, mesmo em seus lados mais sombrios, dificilmente vislumbrará o futuro – quanto mais, chegar a ele⁷”.

Da mesma forma, embora fosse impossível analisar detidamente todas as obras cinematográficas brasileiras ou ao menos todas as glauberianas do período, pude consultá-las com facilidade através de DVD's e pesquisas bibliográficas, visando mapear outros possíveis objetos de análise. Assim, consegui fazer uma seleção significativa do *corpus* documental, o que contribuiu para uma boa fluidez da pesquisa. O fato de as obras se tornarem mais acessíveis em qualquer lugar do Brasil através dos avanços tecnológicos e do aumento no compartilhamento de informações, permitiu acessá-las quase sempre que necessário, no esforço de preencher lacunas que apareceram ao longo da pesquisa.

Sobre a estrutura metodológica, é proposta a pesquisa qualitativa, pois se trata de método de investigação científico focado no caráter subjetivo do objeto em análise, estudando as suas particularidades. A pesquisa será baseada no método de abordagem dedutivo, aonde nesse procedimento os raciocínios extraídos da investigação dedutivamente devem proporcionar premissas verdadeiras, no qual a apreciação começará inicialmente da premissa

⁶ Maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura do Brasil.

⁷ Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/petrobras.asp>> .Acesso em: 17 de junho de 2020.

maior para a premissa menor, portanto, partindo da análise da evolução da censura e passando para o alcance dos seus efeitos sobre os direitos positivados na Constituição Federal brasileira de 1988. O Método de procedimento será monográfico, pois trata de um assunto particular eventualmente pormenorizado no decorrer da pesquisa.

CAPÍTULO 1 – PRIMÓRDIOS DA CENSURA

1.1 Censura Na Ditadura (1964-1985)

A censura de pensamento é bem sintetizada pelo cineasta italiano Federico Fellini em seu manifesto contra a censura redigido em 1958: “Nada mais nada menos que um sistema de violência”⁸. Nas palavras do pesquisador Heffner:

Censura é jogo de interesses. Interesses políticos, econômicos, sociais, que quase sempre vêm revestidos no campo da arte de uma justificativa moral para a obtenção da interdição, no todo ou em parte, do livro, peça, música, filme, quadro, cartaz, discurso ou até mesmo fala ou circulação do artista. É uma ação que possui múltiplas manifestações, embora quase sempre a identifiquemos com sua face mais visível, aquela praticada pelo Estado em nome da coletividade⁹.

Anita Novinsky afirma que a censura tem como principal objetivo “impedir a propagação de idéias que podem pôr em dúvida a organização do poder e o seu direito sobre a sociedade”¹⁰.

Seguindo este entendimento, seja qual for a forma de liberdade de expressão que ponha em risco ou contrarie determinado sistema de poder, em sua totalidade ou em parte, será motivo de veto. Sendo assim, desprende-se que a censura é temerária à crítica.

Levando em consideração o impacto que a criação do cinema trouxe, principalmente, no final do século XIX, bem como, a forte tradição censória nacional decorrente do período colonial, nenhuma maneira de controle sistemático dos filmes foi criada.

Apesar da baixa fiscalização por parte dos órgãos censórios nos primeiros quarenta anos de cinema no Brasil, havia outras maneiras de censurar as obras, como por exemplo, indiretamente através do próprio mercado, que não era favorável à obras destoantes daquelas que predominavam o cenário mundial. Até aquele momento, a censura era motivada por questões sociais e somente circunstancialmente políticas.

⁸ FELLINI, 1958.

⁹ HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”. Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, nº 01, jan./jun. 2003. p. 23

¹⁰Anita Novinsky, Os regimes totalitários e a censura, em Maria Luiza Tucci Carneiro (org.), Minorias silenciadas: história da censura no Brasil, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 25.

Outrossim, tal contexto frequentemente influencia o autor a auto analisar os limites de suas afirmações, de forma que tornam-se padronizadas, desta forma, cria-se uma maneira de autocensura.

Historicamente, o conhecimento sempre foi direcionado para as elites sociais, e o cinema era tido como uma forma de lazer construtivo, o que explicaria um viés liberalista no seu princípio, pois este não era considerado um texto propriamente dito, de igual forma não era reflexão e, em apresentações mais comerciais, voltava sua temática às classes mais carentes da população.

1.1.1. Primórdio Da Censura No Brasil

O autor Inimá Simões afirma que o pioneirismo da censura no cinema brasileiro manifestou-se em meados da década de 1920 na cidade de São Paulo, a partir da criação do primeiro órgão designado para cumprir especificamente com a função de controlar a produção cinematográfica: Antônio Campos, também conhecido como o primeiro censor, produzia seus próprios filmes e intervia na produção de outros cineastas, regulando-a. Fazendo com que, anos depois, Campos fosse convidado a exercer também o papel de censor na cidade do Rio de Janeiro.¹¹

Nesse mesmo período, a Censura das Casas de Diversões (CCD) foi criada, atuando com funções fiscalizadoras e controladoras em espetáculos públicos. Ocorre que, a legislação da época concedia tais funções de forma concorrente aos estados e ao governo central, gerando conflitos de competência entre eles, dificultando assim, a execução de suas atribuições.

Até que em 30 de dezembro de 1939, a partir do Decreto-lei nº 1.949, surge o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão subordinado ao Presidente da República, que se tornou o responsável pela fiscalização e controle de todos os meios que veiculassem comunicação, desde jornais impressos até transmissões radiotelefônicas e filmografias em geral.

A direção do DIP era composta por um Conselho Nacional de Imprensa com seis integrantes, dentre os quais, três seriam indicados pelo Presidente da República e os demais

¹¹ SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p. 24.

seriam representantes da Associação Brasileira de Imprensa, do Sindicato dos Proprietários de Jornais e Revistas do Rio de Janeiro e do Sindicato dos Jornalistas do Rio de Janeiro.

O artigo 15 do Decreto nº 1.949/39 elenca os critérios que poderiam ensejar na censura e proibição dos filmes¹²:

- I - contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- II - contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- III - divulgar ou induzir aos máus costumes;
- IV - fôr capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituidas e seus agentes;
- V - puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- VI - fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- VII - ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- VIII - induzir ao desrespeito das forças armadas.

A partir da leitura do texto legal, pode-se extrair que as regras de proibição na produção cinematográfica são genéricas e subjetivas, fazendo com que fosse aberta margem para a interpretação dos censores, de modo que, os critérios para aprovação ou não de determinado material, poderiam ser alterados sem nenhuma justificativa plausível. Sendo assim, o controle das mais diversas formas de pensamento e manifestação cultural estava por completo nas mãos do Estado.

Ainda segundo o entendimento de Inimá, até a instauração do Estado Novo pelo Presidente Getúlio Vargas em 1937, a censura apenas visava coibir a produção e circulação de filmes que pudesse atingir países que seriam possíveis aliados políticos do Brasil, que pendia tanto para o lado norte-americano, a exemplo do premiado filme italiano Sacco e Vanzetti que tecia duras críticas ao sistema jurídico americano; quanto para o lado germânico, como no caso da livre distribuição da obra O Jovem Hitlerista Quex de 1933, sendo um dos primeiros filmes de propaganda nazista¹³.

Com o início da Segunda Guerra Mundial por volta de 1939, após um posicionamento inaugural neutralizado, o Brasil toma partido e facilita o trabalho dos censores do DIP. Com o declarado apoio aos norte-americanos frente aos ataques da Alemanha nazista, diversas obras de cunho político foram barradas nos cinemas brasileiros, dentre as quais, Inimá destaca em

¹²

Disponível

em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacao-original-1-pe.html>

¹³ SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p. 27.

sua obra, o filme do ator, diretor e comediante britânico Charles Chaplin, *O Grande Ditador*, não só pelo cenário bipartido de guerra em que o globo se encontrava, mas também pela forma como atingiu os governantes brasileiros, em especial o então diretor da DIP, o major Coelho dos Reis. O referido filme teve sua circulação proibida em todo o território nacional, por entender que haveria cenas em que se desrespeitasse as Forças Armadas e transmitisse uma mensagem comunista, críticas à regimes ditoriais¹⁴.

Difundia-se no Brasil uma percepção negativa acerca do cinema, tanto por parte do cenário pós Primeira Guerra em que o globo se encontrava, quanto por declarações advindas de autoridades médicas e pedagógicas, baseadas em livros e documentos norte-americanos, afirmando os malefícios causados pelos filmes, em especial sob o desenvolvimento infantil. Cabe ressaltar que à época narrada, a população brasileira já tinha acesso aos filmes estadunidenses com ampla distribuição.

O jurista Astolfo Resende¹⁵ declarou em 1922 durante sua palestra no Primeiro Congresso Brasileiro da Criança que:

O cinematógrafo é, incontestavelmente, uma das maravilhas do século XX, um precioso instrumento do progresso. Mas, é também fora de dúvida que, a par de suas grandes aplicações úteis, tem ele variadas aplicações nocivas, contra as quais é mister, que se premunam aqueles que, como as crianças, não estão em condições de opor suficiente resistência às suas influências maléficas. É verdade intuitiva que as exibições cinematográfica são um poderoso meio de sugestão. A reprodução de dramas violentos, de cenas poderosamente excitantes, de episódios empolgantes, atuam energicamente sobre a psique humana, como correntes contínuas de alta potência. Assim atuando, o cinematógrafo converte-se num acumulador monstruoso de excitações que perturbam o organismo do espectador, oferecendo, na silente luminosidade do ecran, esses horrendos espetáculos de Grand Guignol que estraçalham os nervos, contundindo-os fortemente¹⁶.

O escritor bolchevista russo Máximo Gorki¹⁷ bem retrata os impactos que a arte cinematográfica causava: “O cinema (...) quando reproduz na tela cenas de assassinato, cria em alguns as noções animais, perverte a imaginação dos outros e embota, em terceiros, o sentimento de repugnância em relação a atos criminosos”. Explicitando o modo com que o

¹⁴ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p. 28.

¹⁵ Apud. SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação, 1889 – 1945*. São Paulo: Annablume, 2003.

¹⁶ SOUZA, 2003, p.34.

¹⁷ Máximo GÓRKI (1868-1936). Célebre escritor e dramaturgo russo, foi o porta-voz oficial dos intelectuais junto ao governo após a Revolução de 1917. Autor de Ralé, A Mãe e Pequenos Burgueses, dentre outros.

conteúdo de determinados filmes influenciavam na formação de pensamento crítico e social da população.

1.1.2. A Igreja e o Cinema

A precessão integral no que tange a censura cinematográfica brasileira compete em primeira vista ao próprio Estado. A instituição do decreto n. 557, de 21 de julho de 1897, tratou acerca da fiscalização das diversões públicas e conteria materiais que autorizariam a suspensão da exibição de filmes por motivos morais e políticos¹⁸.

A posteriori, o decreto n. 6.562, de 16 de julho de 1907, foi o primeiro dispositivo estritamente censório e tratava da censura teatral no Brasil, a qual fora exercida de forma rígida no período monárquico, e que em seus artigos 2º, parágrafo 22, 3º e 5º, parágrafo 2º, se ampliava ao cinema.

A análise das obras cinematográficas e teatrais era feita posteriormente, a partir de demandas apresentadas pela própria população. A Delegacia de Costumes, ou a 2ª Delegacia Auxiliar da capital federal ficava encarregada de exercer a censura no âmbito local e com interesse em matérias primordialmente políticas.¹⁹

Os primeiros empresários que realizaram cortes nos filmes que exibiam foram Giacomo Rosário Staffa, proprietário do cinema Parisiense e Francisco Serrador, do cinema Odeon, ambos situados na cidade do Rio de Janeiro. Pessoalmente, os empresários revisavam as obras recebidas e efetuavam cortes em cenas que julgavam desagradar e atingir a honra de seus aristocráticos frequentadores.²⁰ Utilizando-se da máxima “Neste estabelecimento não se exibem fitas duvidosas”²¹.

Em 1908, na cidade de São Paulo, houve a primeira intervenção da Igreja voltada a censura de obras cinematográficas. Com o auxílio dos empresários do ramo, que locavam as salas de cinema para padres salesianos, estes aprenderam a cortar as cenas tidas como

¹⁸ Não foi possível localizar o texto desta lei, citada em J. Pereira, Câmera, ação! Fascinante história do cinema, São Paulo, Edimax, [c. 1962], p. 149;

¹⁹ Houve poucas interdições nesses primeiros tempos, entre elas a do filme norte-americano Moeda duvidosa (Correio da Manhã, 12.12.1907) e a do brasileiro Os estranguladores do Rio (Gazeta de Notícias, 10.7.1908), em geral revertidas mais tarde;

²⁰ BENDER, Flora Christina. A cena muda. **São Paulo**, 1979. p. 10;

²¹ Correio da Manhã, 29 de setembro de 1907. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/132/132>>. Acesso em: 16 de junho de 2020.

proibidas sem que causasse dano a obra como um todo²², preocupados com a perda de fiéis para as salas de cinema, conforme bem demonstra a charge de Alice Gonzaga publicada no semanário ilustrado, dirigido por Mário Behring e Álvaro Moreyra, *O malho*²³:



Figura 1 – Charge de Alice Gonzaga

Em 29 de janeiro de 1910, na cidade de Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, foi inaugurado por diversos religiosos, incluindo o frei Pedro Sinzig, o Centro da Boa Imprensa²⁴, com o intuito de frear os avanços da modernidade e preservar ideias conservadoras da Igreja Católica. Sob sua percepção:

Os bons costumes cedem dia a dia, abrindo lugar a novos hábitos, modismos baratos, maneiras moderníssimas de vestir e apresentar-se, quando não de proceder... Vai rápida e avançada [a mudança]. O velho recato, tradicionalmente brasileiro, o pudor mesmo, desce a olhos vistos. [...] Citam-se, entre as causas, o cinema, e com razão.²⁵.

Em meados da década de 1930 nos Estados Unidos da América, foi fundada a *Legion of Decency* ou Legião da Decência pelos bispos da Igreja Católica, como uma forma de combater aquilo considerado subversivo pelos preceitos religiosos. Os associados à Legião da Decência deveriam obrigar-se a cumprir aquilo pactuado no juramento:

²² SIMÕES, Inimá Ferreira. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. Senac, 1998. p. 21;

²³ Palácios e poeiras: cem anos de cinemas no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 225

²⁴ ANUÁRIO Católico do Brasil para 1925, Rio de Janeiro, Sociedade Anônima Viagens Internacionais, s.d.

²⁵ A Tela, 14 de janeiro de 1920, s.p.

Eu me comprometo a informar-me conscientemente a respeito dos filmes que podem representar um perigo para a minha vida moral. Na minha qualidade de membro da Legião da Decência comprometo-me a nunca assistir à projeção desses filmes. Eu prometo, finalmente, permanecer distante dos locais de diversão que os apresentem de maneira regular e premeditada²⁶.

No Brasil, a Igreja Católica encarregava-se de levar a orientação papal a todos os cantos do país, acerca dos filmes em que seriam considerados impróprios aos fiéis. A Ação Católica, entidade vinculada à Igreja Católica no Brasil, iniciou suas atividades com a finalidade de combater a onda cinematográfica em que o país vivia, inclusive a partir da produção de um relatório semanal estruturado por um grupo de jornalistas católicos que desejam orientar seus seguidores com breves explanações. Os respectivos folhetos foram distribuídos a partir da década de 30 até o começo da década de 60, onde já estava presente em jornais de grande circulação, à exemplo do *A Gazeta*²⁷.

Com receio dos prejuízos que poderiam ser causados, quase nenhum exibidor brasileiro desobedecia a força da Igreja Católica, principalmente em regiões que a religião se apresentava de uma forma mais conservadora.

1.1.3. Breve Histórico Censório Brasileiro Pré Ditadura Militar

Historicamente, a censura coexistiu quase que simultaneamente em diversos locais do globo. O primeiro órgão censor estatal do mundo foi o *Statens Biografbyra*, que teve sua origem na Suécia em 22 de junho de 1911. Posteriormente surgiram órgãos análogos, tais quais o francês a partir do decreto de 25.7.1919 e o italiano por meio do decreto de 8.5.1920. Nos Estados Unidos a censura era realizada mediante a normatização de uma organização de críticos de cinema, chamada de *The National Board of Review of Motion Pictures*, fundada em 1909.

Segundo Inimá Simões, baseado na Revista da Semana de novembro de 1919, o motivo pelo qual havia uma entusiasmada e propagada censura por parte do Estado às obras cinematográficas seria a participação infantil em diversos filmes em cartaz, submetendo ao

²⁶ Citado em “Os amantes ultrajados”, artigo de Paulo Emílio Salles Gomes no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, 5 de março de 1960.

²⁷ SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. P. 34.

governo a responsabilidade de tratar da matéria com um controle policial explícito, com a atuação local de cada estado do país²⁸.

Efetivamente, o real motivador pela concentração da censura cinematográfica nas mãos do Estado brasileiro seria o gradativo aumento de ofícios enviados pelo Ministério das Relações Exteriores, solicitados pelas embaixadas sediadas no Brasil, com o objetivo de retirar de cartaz todos os filmes que envolvessem cenas degradantes e difamantes à imagem daquele país²⁹. De forma semelhante, tratava-se com filmes que possuíam a temática da Primeira Guerra Mundial, onde de forma imparcial, se exaltava os vencedores e rebaixava os perdedores.

A censura de diversões públicas, a qual inclui o cinema, já se encontrava estruturada e consolidada juridicamente à época do golpe militar de 1964, e assim, consequentemente numa fase de institucionalização relativamente desenvolvida, com sua concepção datada na segunda década do século XX.

Segundo a historiadora Beatriz Kushnir, a partir do decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920, “pela primeira vez o termo ‘censura prévia’ apareceu na legislação republicana”³⁰. Vale salientar que a incorporação do termo no ordenamento jurídico brasileiro se deu exclusivamente ao controle de “casas de diversões e espetáculos públicos” por parte do governo, com observância ao disposto nos referidos capítulos do decreto, dentre os quais inclui-se “dos theatros”, “aos cinematographos”, “das companhias equestres, de acrobacia e prestidigitação”, “dos prados de corridas, campos de football e outros desportos” e “das sociedades recreativas, dos bailes públicos”³¹.

Apesar disto, o pesquisador Hernani Heffner defende a ideia da inserção de uma legislação específica acerca da censura no cinema brasileiro no ano de 1919, de forma que “sua criação [legislação censória aplicável ao cinema] em caráter definitivo ocorreu somente em novembro de 1919. A Tela comenta sucintamente a notícia, indicando que a censura agora era “prévia”³² e estava a cargo do 2º delegado auxiliar Armando Vidal”. Contudo em sua obra não consta a numeração ou o conteúdo de tal norma, estreitando-se apenas a mencionar o fato.

²⁸ Inimá Simões, op. cit., p. 23.

²⁹ O Arquivo Histórico do Itamarati possui um dossiê intitulado “Cinema” com dezenas desses pedidos.

³⁰KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. Boitempo Editorial, 2015. p. 87

³¹ Decreto nº 14.529, de 09 de dezembro de 1920.

³² HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”. Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, nº 01, jan./jun. 2003. p. 31

Com a instituição do decreto nº 14.529 em 1920, as diversões públicas foram regulamentadas e consequentemente controladas pelo Estado, a partir de apetrechos censórios presentes no corpo do dispositivo legal. Além disto, o respectivo decreto instituiu uma taxa a ser paga por cada metro de filme censurado.

À luz da primeira Constituição Brasileira do sistema republicano, ficava resguardada a livre manifestação de pensamento sem qualquer tipo de censura apenas no âmbito da imprensa, abrindo uma lacuna interpretativa quanto as diversões públicas, como pode-se observar no parágrafo 12 de seu artigo 72 “qualquer assunto é livre a manifestação de pensamento pela imprensa ou pela tribuna, sem dependência de censura”³³.

Seguindo esse entendimento, no fim do século XIX e início do século XX, seria constitucionalmente admissível a normatização da censura, tendo em vista que o dispositivo legal superior não previa explicitamente a proibição de tal medida, excetuando o caso da imprensa. Sendo assim, o jurista Miranda Rosa conclui:

O enunciado de tal dispositivo constitucional permite duas ordens de conclusão: a primeira, no sentido de que as manifestações de pensamento e opinião, feitas pela imprensa e pela tribuna, independiam de qualquer forma de censura. Esta era proibida expressamente. A outra é de que, contrario sensu, a manifestação de pensamento e opinião por outros meios (por exemplo, representações teatrais) estava sujeita à censura. E tanto assim ocorreu que a jurisprudência dos tribunais, nos casos controvertidos da época, se orientou pela permissão da censura [...], mesmo sem vigência de estado de sítio, [...] sobre as representações teatrais³⁴.

Na esfera cinematográfica, por exemplo, o decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932, sinalizava que nenhuma película poderia ser exibida sem a apresentação da certidão que autorizava a exibição³⁵.

Por sua vez, o decreto-lei que criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) assegurou a transferência para o órgão criado das “atribuições concernentes à censura teatral e de diversões públicas”³⁶. Sob mesma direção, a legislação regulamentando as atividades desse novo órgão, o decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, dispunha que: “Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado de aprovação, fornecido pelo D.I.P”³⁷.

³³ Art. 72, § 12, da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 24 de fevereiro de 1891.

³⁴ MIRANDA ROSA, Felipe Augusto de. “A censura no Brasil: o Direito e a realidade social”. In: _____. Sociologia do Direito: o fenômeno jurídico como fato social. 5^a ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 210.

³⁵ “Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização” (Art. 2º do decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932).

³⁶ Art. 14 do decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939.

³⁷ Art. 14 do decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939.

Apesar de ter sido instaurado predominantemente ao longo do governo de Getúlio Vargas, o embasamento jurídico-legal relativo à censura prévia de manifestações culturais públicas, serviu como alicerce para a implantação do sistema que atuaria na observação dos espetáculos públicos durante o intervalo democrático entre o final da ditadura do Estado Novo (1937-1945) e o início da vigência do regime militar (1964-1985). Desta forma, restou aos militares que tomaram o poder apenas a manutenção e a reprodução desta base jurídico-legal feita em 1946.

Em relação as garantias constitucionais da liberdade de expressão e manifestação, pode-se afirmar que tiveram insignificantes mudanças, pois à exemplo dos códigos republicanos anteriores, tanto a Carta de 1967³⁸ quanto a emenda constitucional de 1969³⁹ suprimiam as diversões públicas da categoria de livre circulação, pois necessitava de uma aprovação estatal prévia.

No âmbito artístico, Stephanou explicou que o “discurso da censura é [...] extremamente elitista, pois acredita que alguns estão qualificados para identificar o mau, e esses devem ter o poder de impedir sua propagação”⁴⁰.

Da mesma forma, no que refere-se à censura de espetáculos públicos, não houve nenhuma alteração significativa da legislação anterior ao golpe de 1964. Longe disso, houve uma ininterruptão, no máximo houve complementação e/ou aprimoramento das normas dispostas no decreto nº 20.493/46, de forma que justificou “a maioria dos pareceres dos censores, tanto para autorizar como para vetar, até 1988”⁴¹. A continuidade do código publicado em 1946 no período pós- 1964 pode ser observada a partir do entendimento de Beatriz Kushnir: “Todos os [onze] censores que entrevistei sabiam seu texto de cor e o citavam no artigo ou parágrafo adequado a cada situação”⁴².

Aproveitar a base jurídica anterior não anula o fato de que a DCDP buscava regularmente atualizar sua base jurídico-legal, ou seja, apesar de embasar-se em normas

³⁸ “É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer” (Art. 153 da Emenda Constitucional n. 1, de 17/10/69).

³⁹ “É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer” (Art. 153 da Emenda Constitucional n. 1, de 17/10/69).

⁴⁰ STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 28.

⁴¹ KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda... Op. Cit. (2004), p. 101.

⁴² KUSHNIR, Beatriz. Op. Cit. (2006), p. 508.

anteriormente publicadas, mantinha o seu conteúdo sempre atual, no passo que a “DCDP tentava constantemente atualizar a legislação”⁴³.

Sendo assim, pode-se observar que antes mesmo de 1964 houve um conjunto de ações com viés censório no âmbito dos espetáculos públicos, embora tais atividades certamente fossem executada em menor escala e com menos força de repressão. Exemplo disto se encontra presente no trecho do relatório de atividades do Serviço de Censura de Diversões Públicas em 1963 “[...] em 1963, o S.C.D.P. conseguiu censurar [examinar], 1862 filmes de 35 MM (longa metragem nacionais e estrangeiros), com os respectivos trailers, 3.153 filmes em 16 MM, para televisão; 941 jornais cinematográficos”⁴⁴, a partir da análise dos dados explicitados, pode-se comprovar que a atividade censória estava presente no ordenamento jurídico brasileiro, antes mesmo da tomada de poder pelos militares.

1.1.4. A censura de Diversões Públicas no Brasil durante o regime militar

Como analisado anteriormente, a censura de diversões públicas no Brasil se originou anos antes do golpe militar de 1964, mais precisamente com a instituição do Estado Novo, que também possuía caráter autoritário e nacionalista, durante o governo de Getúlio Vargas no ano de 1937.

Apesar disto, a repressão só tomou proeminente relevância no controle da produção cultural brasileira pós-golpe, especificamente a partir do famigerado decreto do Ato Institucional Número Cinco (AI-5). Enquanto o cenário cultural brasileiro avançava, o Estado reprimia toda expressão artística que considerasse atentatória à ordem e a segurança nacional, utilizando-se deste subterfúgio para fechar teatros e cinemas, cercear a liberdade de artistas e vetar diversas obras.

Com a instituição do decreto-lei nº 8.462, de 26 de dezembro de 1945 houve a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública. Mediante autorização do SCDP, os filmes e as obras artísticas em geral poderiam ser publicadas, desde que seguissem os parâmetros instituídos pela referida entidade.

⁴³ FICO, Carlos. Além do golpe... Op. Cit. (2004), p. 98.

⁴⁴ Ofício nº 002/63-SCDP, ao superintendente da Polícia Federal, de 06 de janeiro de 1964. Arquivo Nacional/DF. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Relatório de Atividades, caixa 01.

Na lacuna democrática em que o país se encontrava no período que foi entre os anos de 1946 a 1964, o poder censório restringia-se, em tese, a atuar em matérias que envolvessem a moral e os bons costumes segundo o entendimento dos setores mais conservadores da população, com o objetivo de perpetuar com afinco seus ideais reacionários e alarmados com a rápida popularização de manifestações culturais, em especial do cinema, que passou a introduzir enredos mais ousados e elaborados.

Segundo Beatriz Kushnir, utilizando-se de uma série de leis brasileiras para defender seu ponto de vista, entende que parte da sociedade reivindicava por uma maior rigidez no poder de censura. Contudo, ela explica que as supostas vítimas da repressão, quais sejam, aquelas que faziam parte da imprensa, numerosas vezes facilitavam a atuação dos órgãos governamentais de censura⁴⁵.

À exemplo disto tem-se casos em que as próprias empresas da mídia contratavam antigos servidores do DCDP para realizar uma análise prévia da sua programação, antes que fossem enviados para a censura oficial. Para Kushnir, essa seria uma censura prévia feita pela própria emissora antes de passar pelo crivo oficial. Assim, a autora defende que a toda censura é um ato político mesmo quando utiliza-se a justificativa da moral para efetivar a proibição, tendo em vista que seria uma “repressão à informação como sinônimo da força desse Estado Autoritário sobre seus cidadãos”⁴⁶.

Além da censura praticada diretamente pelo Estado, durante a Ditadura Militar surgiu um novo tipo de proibição a produção cultural, a autocensura.

Segundo entendimento de Kucinski, a “autocensura” seria um “crime intelectual”⁴⁷. Enquanto Smith considera a expressão como imprópria⁴⁸, mas ainda assim a utiliza com o significado vigente em suas redações.

Soares diferencia a autocensura institucional, praticada pelas próprias empresas de comunicação, e a autocensura individual, aquela cometida por todos, em maior ou menor intensidade, como resultado do medo das retaliações⁴⁹.

⁴⁵ KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.p. 64.

⁴⁶ KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. P.65.

⁴⁷ KUCINSKI, Bernardo. A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998 apud Kushnir, Beatriz. Op. cit. p. 40.

⁴⁸ SMITH, Anne-Marie. Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2000. P. 135.

⁴⁹ SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 4, no 10, p. 21-43, jun. 1989. P. 38

De acordo com Aquino, a autocensura era um ato de submissão do comando de determinadas empresas veiculadoras de comunicação, “que assume a função de comunicar a seus repórteres o que podem ou não escrever”⁵⁰.

Para o dramaturgo Gianfrancesco Guarneri, esta seria ainda mais danosa para o artista que a censura estatal, pois poderia deixar marcas permanentes:

[...] a autocensura me apavora mais do que a censura feita diretamente pelo Estado. Com a censura feita por terceiros existem ainda recursos para discutir. Há, inclusive, a possibilidade de a censura se modificar, adquirir uns critérios mais definidos. Agora, a autocensura deixa uma marca: a pessoa acaba interiorizando, acaba incorporando isso⁵¹.

Seguindo entendimento contrário, Douglas Átila Marcelino, explica em sua tese que a memória do período da Ditadura Militar alicerçada pela história evidencia o viés político da censura, porém, ao analisar os fichários da DCDP que se encontram no Arquivo Nacional em Brasília, verifica-se que quantitativamente, as justificativas para os vetos que se apresentavam em maior quantidade eram motivados pela defesa da moral e dos bons costumes⁵².

Outro exemplo disso foi a produção do filme Barravento em 1963, o primeiro longa-metragem do cineasta baiano Glauber Rocha, que apesar de ter indícios de problemas com a censura por ser acusado de conter mensagens subversivas de maneira subliminar, ou seja, ter caráter político, e por se passar no litoral baiano e conter cenas com roupas de banho, não obstante a obra foi liberada com a classificação indicativa para maiores de 18 anos, além da concessão dos certificados de boa qualidade e livre para exportação. Apenas no ano de 1980, durante a ditadura, que um corte foi indicado no segundo rolo do filme.

⁵⁰ AQUINO, Maria Aparecida de. Censura, imprensa, estado autoitário (1968-1978). Bauru: Edusc, 1999. P. 222.

⁵¹ GUARNIERI, 1973, apud VENTURA, 2000, p.78.

⁵² MARCELINO, Douglas Átila. Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação de mestrado sob orientação do Professor Carlos Fico. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.



Figura 2 - Cena do longa-metragem Barravento de 1963⁵³

Apenas em 1979 foi assolada a censura prévia às diversões públicas no país e com a promulgação da Constituição Federal de 1988 foi extinta a DCDP e consequentemente posto fim ao poder da censura nas diversões públicas no Brasil. Logo, não há como se desassociar a censura moral da política, visto que elas estão intimamente conectadas. Qualquer tipo de censura, independentemente do subterfúgio utilizado, é um ato político que enfatiza o poder reacionário da sociedade.

1.1.5 Princípios norteadores da atividade censória

O período ditatorial militar brasileiro teve seu início marcado após o Golpe de Estado realizado no ano de 1964. Nessa mesma época, o poder censório ressurgiu intensamente com o viés político, deixando de lado as questões morais anteriormente ressaltadas, entretanto, permanecendo com a subjetividade de seus pareceres.

Nesta fase, subsistiram os mesmos princípios presentes no decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. De forma concisa, ficou eminentemente proibida qualquer manifestação cultural ou de pensamento voltada à diversão pública que pudesse colocar em risco a segurança nacional e a democracia; afrontar as coletividades, as religiões ou fomentar

⁵³ Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-barravento/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

preconceitos de raça ou lutas de classe; causar prejuízo à cordialidade da relação com outras nações; estimular a desordem pública e de seus agentes; ou ainda, ofender a dignidade e o interesse nacional⁵⁴.

Segundo Oliveira⁵⁵, o Ato Institucional nº 2 (AI-2) editado em dezembro de 1965 e instituído no governo de Costa e Silva, fomentou o princípio da centralização do poder censório, de forma que, mesmo com a repressão realizada no âmbito estadual utilizava-se da poderio militar federal, não da polícia local. O autor ainda explica a separação das atribuições concedidas entre os governadores estaduais e os militares responsáveis pelo governo federal, de modo que estes seriam responsáveis pela manutenção da ordem e da segurança nacional, enquanto para as autoridades locais ficava incumbida a administração política e econômica do Estado, sem influenciar na definição de poder e na direção em que o regime tomava.

Em 13 dezembro de 1968 foi editado o Ato Institucional nº 5 e com as deliberações que ele autorizava, o ambiente tornou-se propício para exacerbadas ações discricionárias e abuso de poder, por parte das políticas censórias.

Para o autor Zuenir Ventura⁵⁶, o Ato Institucional nº 5 transformou drasticamente a cultura brasileira, mais até do que o golpe de 1964 propriamente dito. Através de tal decreto, foi possível tanto estabelecer um rígido exercício de prevenção com o poder da censura, quanto instaurar um consistente mecanismo corretivo, por meio de cassações, exílios, prisões e aposentadorias compulsórias.

A partir de um balanço realizado pelo mesmo autor, foi constatado que mais de cem peças teatrais e trinta filmes haviam sido oficialmente proibidos no país desde o golpe de 1964 até 1971, bem como, a punição de dezenas de artistas que tiveram seus trabalhos suspensos no teatro, na televisão, no rádio e no cinema⁵⁷.

⁵⁴ BRASIL. Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 29 jan. 1946. Seção 1. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 20 set. 2019.

⁵⁵ OLIVEIRA, Eliezer R. de. As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969). 2^a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. p. 10 e ss.

⁵⁶ VENTURA, Zuenir. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. 70/80 cultura em trânsito. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 43.

⁵⁷ VENTURA, Zuenir. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. 70/80 cultura em trânsito. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. P.44.

Para que se tenha noção da amplitude que a repressão tomou à época, faz-se necessário neste primeiro momento, a apresentação do órgão responsável ativamente pela ação repressiva no período ditatorial, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), bem como, suas primordiais atribuições e competências.

A DCDP instaurou-se oficialmente em 1972, quando o SCDP conquista o nível de Divisão, sendo um órgão subordinado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. O órgão foi designado para exercer o controle social pelo Estado, se ligando internamente com a máquina repressiva, com os principais objetivos de cooperar, participar e informar.

Conforme expressamente demonstrado na obra de Eliane Oliveira e Maria Resende⁵⁸, as competências da atividade censória praticada pelo DCDP subdividiam-se em diversas atividades, dentre as quais, as autoras destacam o exame censório como a que representava a maior parte desta movimentação, conforme apresenta os dados do Acervo Nacional: “Das 3.821 caixas de documentos do acervo, 3.700 acondicionam documentos referentes a essa atividade”. Assim, entende-se que principal competência atribuída a DCDP era a de realizar a censura prévia de todo conteúdo dirigido ao público pelos meios de comunicação, especialmente no cinema, em peças teatrais, shows, letras musicais, novelas e programas de rádio e TV. E assim continua: “Entende-se por censura prévia o exame de toda a matéria acima citada, com a finalidade de determinar classificação etária e autorizar sua exibição total ou parcial, no território nacional”⁵⁹.

A análise prévia era eleita por uma comissão de três censores que deveriam emitir pareceres individuais e fundamentados sobre cada obra, de forma que fossem sugeridos cortes a determinadas cenas e atribuída uma classificação censória, quando a produção não fosse vetada em sua completude. Tal classificação era instituída em face da idade por: livre para todos os públicos, proibido para menores de 10, 12, 14, 16 e 18 anos. Quanto ao horário de exibição, no caso do rádio e televisão, a classificação era feita da seguinte forma: livre em qualquer horário, proibido antes das 20, 21, 22, 23 e 24 horas. A decisão final da censura prévia era atribuída ao diretor da DCDP, desta decisão caberia recurso ao Conselho Superior de Censura.

⁵⁸ OLIVEIRA, Eliane Braga de; e RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, vol. 12, jan./ jun., 2001. P. 152.

⁵⁹ Ibidem. P. 151.

Especificamente nas obras cinematográficas, careceria de uma análise mais aguçada quanto ao teor das mensagens transpassadas ao público, bem como, deveriam ser preenchidos os requisitos de sonoridade, sincronização, fotografia e correção de textos, ocasionando na autorização ou não da obra, a partir do selo de Boa Qualidade e Livre para Exportação. Vale salientar que ao referir-se a obra cinematográfica, a censura prévia abrangia todo o material utilizado para divulgação do filme, trailer e a própria obra.

Além das competências anteriormente citadas, também conta como atribuição do DCDP o cadastro de todas as pessoas envolvidas com a produção de diversões públicas no país, desde artistas até as empresas. De igual forma, ficaria submetido à prévia aprovação do DCDP as programações semanais, quinzenais ou mensais dos locais de apresentação da diversão, seja ela qual fosse, desde teatros, cinemas até clubes e restaurantes.

Apesar de participar ativamente da repressão propriamente dita, a DCDP era um órgão suplementar, pois encontrava-se em posição subordinada ao Ministério da Justiça e à Polícia Federal, logo, possuía restrito poder decisório. Restringia-se a fornecer pareceres técnicos e decisivos acerca da proibição ou corte de determinada obra, exclusivamente na esfera das diversões públicas.

Todas as decisões deveriam, em tese, ser expressamente justificadas e corroboradas com o dispositivo legal correspondente àquela determinada ação praticada. Acontece que, alguns censores, aproveitando-se da incumbência que seu cargo lhe ofertava, não embasavam suas decisões na legislação e em regulamentos que fundamentasse o veto de certa produção artística, deixando sobressair nos pareceres sua convicção pessoal em face da justificativa legal que deveria ser assentada.

A normatização do poder de censura foi fundamental não só para delimitar as atribuições dos censores, mas também para justificar o sistema repressivo. Ou seja, o arcabouço legal instituído levava a censura federal a denunciar produções culturais, e, ao mesmo tempo fundamentava as intenções e os objetivos de suas ações repressoras.

Além disto, havia à disposição dos censores diversas normas divulgadas pelo Conselho Nacional de Telecomunicações (CONTEL), órgão responsável pela fiscalização de todos os meios de comunicação, bem como dispunham das resoluções e portarias estabelecidas pelo Instituto Nacional do Cinema (INC), que prescreviam novas regras para a difusão e apresentação de filmes em território nacional, assim como, na apresentação de obras nacionais no estrangeiro.

Ainda assim, após o cumprimento de todas as atribuições relativas à censura prévia, concernia aos fiscais do DCDP constatar o efetivo cumprimento do texto legal e das normas específicas da censura, presencialmente e em qualquer horário nos locais onde se realizava a exibição da obra.

Caso fosse constatado o não cumprimento a qualquer dos dispositivos legais ou normativos, os responsáveis pela obra poderia ser punido com diversas penalidades, dentre elas destacam-se a advertência, multa, suspensão, apreensão e cassação do registro na Censura. Além disto, os fiscais tinham competência legal para decretar as infrações e efetuar a apreensão de todo o material tido como proibido.

1.1.6 O movimento estudantil em 1968

No final dos anos 1960, a história do Brasil foi marcada pela bipartição entre o autoritarismo do regime ditatorial e a postura inconformada dos produtores culturais e da militância estudantil. As manifestações de protestos se dariam através da arte, como na música, no teatro, no cinema, na literatura e nas artes plásticas.

O ano de 1968 foi marcado pela atuação incisiva dos estudantes militantes no combate contra o sistema ditatorial. Foi nesse ano em que se assentou a alternativa de alguns setores da esquerda pela luta armada. Da mesma forma, no final de 1968 foi quando a ditadura militar instaurou o AI-5, dando margem para o período mais violento e repressor de todo o regime.

Neste ano foi patente uma intensa agitação política mundial, atingindo cidades como Paris, Praga, Cidade do México e algumas outras nos Estados Unidos. No Brasil, esse ano marcou a promoção do movimento estudantil, que foi se radicalizando ao decorrer do ano, bem como, o surgimento de um “movimento operário de novo tipo”, em que se tracejava a “superação do sindicalismo populista”⁶⁰.

Desta forma, ao observar a cobertura e os editoriais dos grandes jornais nacionais, no que tange às manifestações estudantis da época, evidencia-se como estes se posicionaram nesse momento crítico da história da ditadura militar, em que havia um gradativo aumento na pressão que os militares exerciam pelo “endurecimento” político e sinais de radicalização da luta popular e das práticas de esquerda⁶¹.

⁶⁰ MARTINS FILHO, 1987, p. 120.

⁶¹ MARTINS FILHO, 1987, p. 138.

Segundo Maria Ribeiro do Valle⁶², quatro fatos pontuais abreviam os episódios mais marcantes “da intensa luta política travada no Brasil em 1968 entre o movimento estudantil e a ditadura militar”: a morte de Edson Luís, em 28 de março; a Sexta-Feira Sangrenta e a Passeata dos Cem Mil, no final de junho; a guerra da Maria Antonia, entre 2 e 3 de outubro; e o 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), no dia 11 de outubro.

Ao abordar a temática do movimento estudantil, se faz necessário mencionar o documentário feito por Silvio Tendler no ano de 2007, em festejo aos 70 anos de fundação da UNE (União Nacional dos Estudantes). Inicialmente elaborada para ser exibido na televisão, através do Canal Futura, Memória do Movimento Estudantil divide-se em dois médias-metragens: *Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil*, onde destaca a relação da UNE com as reivindicações político-sociais ao longo da história brasileira; e *O afeto que se encerra em nosso peito juvenil*, que analisa as produções culturais que tiveram alguma ligação ao movimento estudantil, transmitindo trechos de peças, músicas e poesias produzidas por estudantes em ambiente estudantil.

Além destes dois filmes acompanham a história da UNE desde sua criação até os dias de hoje, destinam um espaço nas obras para a representação da atuação do movimento estudantil nas décadas de 1960 e 1970, destacando a luta política contra a ditadura e a repressão. Neste momento, o movimento estudantil ficou caracterizado como o “grande celeiro para a luta armada”. Ainda, proporcionou um destaque para as produções político-culturais do período anterior a 1964, com cunho de crítica social, elucidando a experiência do CPC (Centro Popular de Cultura) e da UNE Volante.

Da mesma forma, é importante destacar obras que fazem alusão à atuação da militância estudantil no final dos anos 1970, quando o movimento se rearticulou depois da contração sofrida em virtude da repressão ao longo da década. Pode-se exemplificar com *Feliz ano velho* (1987) e *Deu pra ti anos 70* (1981), que tratam acerca da mobilização dos estudantes em 1977 em seu enredo.

Por outro lado, em diversas obras, a figura da esquerda armada é representada, em maior ou menor grau, por jovens despreparados, sonhadores e aventureiros; de forma que grande parte dos personagens guerrilheiros é proveniente do movimento estudantil.

Em outras obras, os opositores poderiam atuar no papel principal ou secundário no enredo dos filmes, onde normalmente seriam enquadrados no perfil da chamada “classe média

⁶² VALLE, 2008, p. 15.

intelectualizada”. Aliam-se aos estudantes, professores, jornalistas, profissionais liberais, a exemplo de arquitetos e advogados, em condições contrárias ao regime militar. Ainda assim, outros setores sociais também são representados nas obras na figura de opositores da ditadura militar.

1.2 Cinema e Ditadura Militar

A análise dos variados setores sociais acerca de ações repressivas em governos autoritários são fundamentais para a construção de uma análise crítica da sociedade sobre suas lesões e feridas sociais. No âmbito da pesquisa acadêmica, a produção cultural e memória social são essenciais a fim de gerar conhecimento acerca da ditadura militar. De todo modo, precisa tomar atenção quanto ao modo com que as narrativas sobre o período são elaboradas, tendo em vista que estão estreitamente relacionadas às construções da memória popular sobre o período.

A partir de 1979 o regime ditatorial militar brasileiro foi abordado no cinema de forma mais explícita a partir da promulgação da Lei de Anistia, totalizando vinte e cinco filmes ficcionais nacionais no período de 1979 e 2015⁶³ em que a ditadura esteve expressamente retratada. Nas obras que abordam temas referentes à realidade da população brasileira durante o período militar pode-se observar a predominância de três personagens: militares, militantes e a sociedade brasileira, esta última sendo representada de forma apática ou resistente, a depender da obra. Quanto aos enredos, em geral tratam-se de: infância e juventude, guerrilha, movimento grevista, violência de Estado, pós-trauma e coexistência em presídios. Por vezes estas obras são baseadas em relatos sobre o período ou através de experiências do próprio autor, possuem relevância por fazerem parte da formação da memória do período, a partir dos variados pontos de vista das vítimas ou de agentes ativos.

A realização de documentários acerca da violência provocada pelo governo autoritário

⁶³ *Eles não usam Black Tie* (Leon Hirszman, 1981), *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1983), *Nunca fomos tão felizes* (Murillo Sales, 1984), *O homem da capa preta* (Sérgio Rezende, 1986), *Anos Rebeldes* (Denis Carvalho, 1992), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *As meninas* (Emiliano Ribeiro, 1995), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), *Araguaya – A conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004), *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005), *Cabra-Cega* (Toni Venturi, 2005), *O ano em que meus pais saíram de férias* (CaoHamburgue, 2006), *Sonhos e Desejos* (Marcelo Santiago, 2006), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *1972* (José Emílio Rondeau, 2006), *Batismo de Sangue* (HelvécionRatton, 2007), *Hoje* (Tata Amaral, 2011), *Cara ou Coroa* (Ugo Giorgetti, 2012), *A memória que me contam* (Lúcia Murat, 2012), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *O outro lado do paraíso* (André Ristum, 2014). Fonte: <http://www.cinamateca.gov.br> Acesso em: 12/01/2020.

também torna-se um espaço de formação da memória das vítimas diretas e indiretas das repressões realizadas pelos agentes do governo. No âmbito das produções audiovisuais, à obra documentária atribui-se a marca de representar a verdade absoluta sobre os fatos a partir do uso de documentação escrita, especialistas na área ou ainda agentes ativos dos acontecimentos, além de imagens reais, não encenadas. Entretanto, deve-se ter em mente que o documentário, da mesma forma que a obra ficcional, é elaborada a partir da perspectiva de seu autor, que seleciona o que conteúdo e a forma - posição do enquadramento, montagem, trilha musical - que deseja apresentar⁶⁴.

Desde os anos 2000, houve um considerável aumento no número de pesquisas acadêmicas que abordam as relações entre o cinema brasileiro e o regime ditatorial militar. Entre as pesquisas do tema, na década de 1990 houve apenas quatro teses ou dissertações com o tema. Durante os anos de 2000 e 2014 houve um crescimento no número de pesquisas, atingindo a marca de trinta e oito que abordavam a representação da ditadura militar no cinema. Dentre estas, apenas nove tratavam de filmes realizados após o período autoritário, com o objetivo de assimilar como a representação do período e dos agentes políticos ocorreram nas telas⁶⁵.

Helena Stigger evidencia as afirmações feitas por Márcio Seligmann-Silva acerca do poder que o cinema possui em denunciar os fatos infortúnios do século XX: “a arte pós-Auschwitz tendeu a exacerbar esse movimento de explicação do real traumático que passava por uma denúncia técnica – denúncia essa que Benjamin reconhecia na sua época na própria arte cinematográfica”⁶⁶. Não obstante, o autor destaca que o trauma presente nas histórias opõem-se ao seu atributo principal, devido a incapacidade de narração. Assim, conclui-se que ao trazer ao cinema enredos ficcionais que abordam os diversos sistema ditoriais, na realidade, o que se apresentam são filmes com interesses políticos.⁶⁷ Alcides Freire Ramos trouxe Pierre Sorlin ao citar que o “filme histórico é aquele que, olhando para o ‘passado’,

⁶⁴ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p. 35-36.

⁶⁵ Levantamento realizado pelo grupo de pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação com financiamento CNPq “Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar” coordenado por Eduardo Moretin. Destaca-se que o levantamento não tem pretensão de ser definitivo e ainda precisa ser completado. <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/cinema-e-regime-militar-brasileiro.html> Acesso em: 27/01/2020.

⁶⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Apud* . STIGGER, Helena. *As representações da ditadura militar nos filmes brasileiros longa-metragem de ficção de 1964 a 2010*. Tese de doutorado, Comunicação Social, 2011. P. 32

⁶⁷ Idem, p. 34

procura interferir nas lutas políticas do ‘presente’”⁶⁸.

Em *Terra em Transe* (1967), o ponto de vista da obra foi construída através do populismo político e da guerra por interesses, a partir da construção de personagens do cotidiano brasileiro. Contudo, há uma perspectiva de revisão crítica da atuação na resistência. Sendo assim, o filme é caracterizado como uma produção artística que constrói a memória da ditadura militar pela perspectiva da esquerda. Vale destacar que, a partir da metodologia utilizada, a análise da obra possui autonomia com relação à intencionalidade do autor. Mesmo assim, é importante ressaltar a interferência que o autor exerce quando se aborda a construção da memória em suas obras. O diretor Glauber Rocha sempre foi engajado na luta de classes, e como, um dos fundadores do movimento do Cinema Novo no Brasil, buscou mostrar a realidade de conflitos sociais e políticos ao povo brasileiro, a partir de uma proposta inédita para a realização de suas obras, nunca visto antes na história do cinema nacional, como bem explica Villaça:

[...] que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina, como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto⁶⁹.

A discussão acerca dos conflitos sociais e políticos que atingiam o país, atrelada à revisão historiográfica sobre o regime, esclarece até os dias atuais, questões sobre a inclusão da parte da população reivindicante de esquerda na sociedade brasileira. Assim, o filme está diretamente relacionado à produção de um cinema com viés político, através do retrato de problemas sociais sob a perspectiva de denúncia.

Pode-se elencar as principais obras do cinema nacional no que refere-se à crítica social e aproximação do diálogo com o povo em: *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Os filmes produzidos após golpe de 1964 estavam em um momento de crise da “consciência popular” e revisão do papel de artistas e intelectuais de esquerda diante desta nova conjuntura

⁶⁸ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

⁶⁹ VILLAÇA, 2002.

70

Esta estética que retrata a realidade da população brasileira, preferencialmente a de periferias urbanas, assim como, as problemáticas trazidas pela pobreza e pela violência nas faixas mais populares da sociedade, retorna após os anos 2000, com a produção de filmes como: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Cinco vezes favela – agora por nós mesmo* (autoria coletiva, 2010).

A partir do entendimento de Ismail Xavier pode-se perceber a dificuldade em se produzir uma obra audiovisual, utilizando métodos que harmonizem o sentido social, os pensamentos políticos do autor e sua estética:

No cinema, as mediações que me levam à ficção são complexas, envolvendo todos os recursos de elaboração da imagem e do som. Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como a imagem e o som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferecer instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade⁷¹.

Segundo Leandro Saraiva, ao Ismail Xavier apreciar as obras de Glauber Rocha, “apresenta a estética da fome como estilo cinematográfico que se compõe pela transfiguração de contradições sociais numa forma estética também contraditória”⁷². Xavier produziu “uma crítica que mostre a forma estética como decantação da experiência histórica”⁷³. Com o objetivo de buscar uma melhor percepção da relação entre o filme e a sociedade, o autor realça a relevância em se examinar os movimentos internos, mediante o modo que a imagem e o som são composto no filme.

No entendimento de Eduardo Morettin, o referido método de análise do filme é típico deste gênero, não sendo aplicável a outros tipos de filme, senão poderia gerar a “perda da singularidade que diferencia os diferentes suportes imagéticos: o cinematográfico, o televisivo e o fotográfico”⁷⁴. Para Morettin, a obra “possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao

⁷⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema Novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. P. 46.

⁷¹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.18.

⁷² Idem, p. 199.

⁷³ Idem, p.203

⁷⁴ MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte na obra de Marc Ferro” In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 45.

estudiosos identificar o seu fluxo e refluxo.”⁷⁵ A partir da década de 1970, as produções cinematográficas foram incorporadas aos objetos de estudos dos pesquisadores. Sendo assim, foi necessário definir um novo método que compreendesse a forma filmica como ferramenta documental de análise histórica, crítica social e cultural.

Francesco Casetti expõe que o cinema também pode representar uma reprodução da realidade

Se produce, por tanto, una especie de duplicidad intrínseca en cada imagen, si por un lado la imagen tiende a fundirse en lo que está *representado* (una parte del mundo vista a través de una especie de ventana), por otro, se muestra como una *representación* (un espacio distinto, encerrado e nun marco que lo separa del mundo representado). El primer término es el que parece imponerse con mayor immediatez, pero el segundo es el que diseña a la larga auténtica natureza de la imagen cinematográfica⁷⁶.

Pode-se observar que o autor não define a representação do cinema como exposição fidedigna da realidade, mas sim a elaboração de uma representação social. A obra cinematográfica não se limita a realidade exibida no filme.

Monica Kornis defendeu a alegação da apreciação da obra cinematográfica quanto fonte histórica:

Isso significa que o filme pode torna-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica.

Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que não foi recortado do real⁷⁷.

A análise pormenorizada de todos os elementos de composição da obra são fundamentais para entender o que está sendo passado e como o filme se relaciona com o contexto histórico e social da época em que foi produzido. Para isso, é feito um processo de

⁷⁵ Idem, p. 62.

⁷⁶ CASETTI, Francesco. *Op. Cit.* p. 85.

⁷⁷ KORNIS, Mônica Almeida. “História e Cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 239.

desconstrução da obra plano a plano, o que ajuda a formar o entendimento de cada elemento que o compõe, buscando compreender o sentido de seu conjunto.

1.3 Análise Documental de Registros Administrativos

1.3.1. Histórico

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade são o mesmo, ou antes,⁷⁸ a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação⁷⁹.

Acerca da problemática que envolve o esquecimento político, o autor Alencastro (2006) introduz o tema sobre a forma como as sociedades tratam o passado. As ligações existentes entre esquecer e lembrar, segundo o mesmo autor, fazem sentido quando deslocadas para a forma como as obras brasileiras enfrentam a temática:

Na sociedade brasileira, há traumas históricos fundamentais que passam pelo processo alternado de esquecimento e rememoração para constituir a nossa contemporaneidade. Em longo prazo, há o drama histórico do tráfico negreiro e do escravismo, crucial não só para os afro-descendentes, que em breve serão maioria na população brasileira, como também para entender as divisões e a violência que definem a sociedade atual. Em médio e curto prazos, há o drama da ditadura (1964-1985) [...]⁷⁹.

Quando o autor cita “traumas históricos”, ele refere-se a questão do desaparecimento da memória popular acerca de tais acontecimentos. Quando faz menção a “país do futuro” busca retratar uma visão para o futuro, sem trazer o passado consigo, porém sem também esquecer-lo.

A análise documental da repressão das diversões públicas durante o período ditatorial militar brasileiro entre 1964 e 1985, por meio de registros administrativos e cartas enviadas por civis à Divisão de Censura de Diversões Públicas tem fundamental importância no auxílio da formação de pensamento, retomada da memória social e política brasileira, a partir da formação de um senso crítico acerca da temática.

⁷⁸ ARENDT, 2002, p. 131

⁷⁹ ALENCASTRO, 2006.

Com o passar do tempo, as memórias do tenebroso período vivido durante a ditadura estão cada vez mais vívidas na população brasileira, principalmente nas mentes de quem vivenciou e sofreu com a violação de direitos a época, criando uma verdadeira consciência coletiva nacional. Nos últimos anos, o Departamento de Polícia Federal liberou seu acervo documental com alguns laudos que enriquecem o enredo histórico, beneficiando a pesquisa sobre a temática e a reflexão. Documentos estes que incluem, essencialmente, os laudos emitidos pelos censores, os registros dos vários Departamentos de Ordem Política e Social, além de escritos da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça que ficam tutelados pelo Arquivo Nacional⁸⁰.

No que tange ao resgate histórico e documental acerca da repressão às liberdades individuais, em especial a privação do direito da liberdade de expressão durante a ditadura militar brasileira, foi criado o projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

O projeto teve sua origem em 2003, com a idealização da Doutora em Cinema e pesquisadora da censura no cinema brasileiro durante o período ditatorial, Leonor Souza Pinto⁸¹, que reuniu um banco de dados com uma grande variedade de documentos no tocante a censura no cinema brasileiro de 1964 a 1988, que totalizavam mais de 30 mil documentos disponibilizados gratuitamente, dentre os quais se incluíam relatórios de censores, escritos do DEOPS-SP e materiais de imprensa⁸².

Em dezembro de 2005, o projeto viabilizou gratuitamente mais de seis mil documentos relativos a 175 filmes brasileiros. Em outubro de 2007, o projeto incluiu mais 269 filmes de trinta e cinco cineastas brasileiros, integrantes do cinema marginal, da pornochanchada e do cinema independente⁸³.

Após 15 anos em operação, o projeto saiu do ar por falta de recursos, tendo em vista que durante todo o período em atividade, apenas 5 (cinco) anos foram patrocinados e os outros 10 (dez) mantidos com recursos próprios⁸⁴.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/>>. Acesso em: 16 de junho de 2020.

⁸¹ PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 16 de junho de 2020.

⁸² PINTO, Leonor E. Souza. (Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 16 de junho de 2020.

⁸³ Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20130728094919/http://memoriacinebr.com.br/projeto.asp#>>. Acesso em: 16 de junho de 2020.

⁸⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/07/site-sobre-censura-no-cinema-brasileiro-sai-d-o-ar-por-falta-de-recursos.shtml>>. Acesso em: 05/11/2019.

É notório que, apesar de possuir bastante relevância, não se pode conferir à documentação divulgada pelos órgãos oficiais e extraoficiais a capacidade de apresentar a verdade absoluta dos fatos, pois assim como todo documento produzido, há a possibilidade de ser modificado. Deve-se levar em consideração além destes escritos, relatos de agentes que viveram a época dos dois lados, do oprimido e do opressor, além de pesquisas e críticas de quem estuda a área, o que pretende fundamentar o presente trabalho.

Consequentemente, cabe salientar que a partir de uma visão clássica, pode-se definir arquivo como um sistema ordenado de documentos e registros a fim de atingir determinado objetivo. O arquivo pode ser também interpretado como um local onde se armazenam documentos, fazendo o papel de uma verdadeira fonte histórica de natureza factual, neutra e imutável, levando em conta que o passado é algo que já ocorreu.

Todavia, tal visão clássica vem sofrendo alterações desde o início do século XX, e por isso, as concepções de passado e de arquivo precisam ser flexibilizadas, uma vez que Derrida (2001) reinterpreta uma visão clássica de arquivo disposta na linguagem da História, expressando em conceito original, levando em consideração o arquivo como algo lacunar, sintomático e descontínuo, fadado ao abandono. Isto posto, o arquivo, através da inscrição de datas em moedas ou medalhas, comete uma verdadeira agressão ao arquivo, a violência do poder que dispõe e mantém o direito:

[...] pois todo arquivo [...] é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei. Há pouco, como dizíamos, nomológico. Ele tem força de lei, de uma lei que é a da casa (*oikos*), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição⁸⁵.

Desta forma, realizar uma leitura crítica dos arquivos da Censura e sugerir sua desconstrução, acarreta, consequentemente, uma análise diversa da concepção da História a partir da releitura, bem como, a exposição de um novo entendimento sobre fator do passado e da tradição.

A análise documental dos registros advindos da censura deve ser feito como algo lacunar, sintomático e descontínuo. O foco da análise é a própria definição de verdade histórica, uma sobreposição, tendo em vista que a “vontade de verdade” de Foucault⁸⁶ é

⁸⁵ DERRIDA, 2001, p. 17-18, (grifo do autor).

⁸⁶ FOUCAULT, 2007

guiada pela forma como o saber é instituído no corpo social, dado que o discurso e o poder se sobrepõem na conceituação de arquivo, além de levar em consideração que a verdade não se desdobra a partir da particularidade do acontecimento, isto é, a verdade é única para cada indivíduo, pois é produzida em meio a um espaço e um tempo próprio.

1.3.2. Análise documental de Terra em Transe

O acervo dos documentos referentes à Censura no Brasil, encontram-se distribuídos entre as diversas instituições do país, a exemplo da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, do Acervo Miroel Silveira e da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).⁸⁷

Na presente pesquisa, arquivos analisados referentes a Censura brasileira, incluindo todos os relatório e pareceres, se encontravam disponíveis para amplo acesso público no site Memória da Censura no Cinema no Brasileiro⁸⁸ – 1964-19882, coordenado pela Dra. Leonor Estela Souza Pinto, cujas fontes de pesquisa remetem ao Arquivo Nacional – Coordenação Regional no Distrito Federal – AN/DF, ao Arquivo Público do Estado de São Paulo (Acervo DEOPS), ao Arquivo Público do Rio de Janeiro, à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ) e ao Setor de Pesquisa do jornal O Globo.

Sendo assim, a análise do presente trabalho será direcionada ao processo de censura das obras cinematográficas do cineasta Glauber Rocha no período ditatorial. Em 10 de abril de 1967, a produtora do filme, Produções Cinematográficas Mapa, requisitou ao SCDP a liberação do filme *Terra em Transe* (1967), que possuía 3057 metros e dez cópias⁸⁹. Um dia após, em 11 de abril, o censor Sílvio Domingos Roncador emitiu o seu parecer, o qual forma seu entendimento a partir de uma análise ideológica, estética e carregada de valores morais, como pode-se analisar adiante:

O filme procura transmitir uma mensagem indiscutivelmente de cunho esquerdista e, neste amplo campo de ideias afins, procura timidamente uma visão marxista, inclusive lamentando que o povo seja miserável e analfabeto [...] O autor, contudo, perde-se muitas vezes, interrompendo a sequência geral e fluente da película, primariamente confundindo distorções formais da administração pública com ideais

⁸⁷ MAGNOLO, Talita Souza; BARBOSA, Ramsés Albertoni; MUSSE, Christina Ferraz. Censores em transe: análise do processo de censura do filme Terra em transe. Intexto, 2020.

⁸⁸ MEMÓRIACINEBR, 2019

⁸⁹ CAPA DO PROCESSO, 1967

filosóficos. [...] O filme pode ser desdobrado em dois ângulos distintos: o filosófico e o que condena as formas da administração⁹⁰.

Como pode-se observar a partir da leitura do trecho anterior, o censor defende a partir do seu ponto de vista pessoal e patriótico, a revolução de 31 março de 1964 que, segundo entendimento dele, foi um marco de redenção da população brasileira frente a falácia populista e demagógica dos governos anteriores. Sob a óptica filosófica, o censor recomenda que a obra seja vista por um membro credenciado do Conselho de Segurança Nacional e outro do Clero, tendo em vista que teriam uma análise mais qualificada, de forma que pudesse coibir erros, como pode-se observar no trecho abaixo:

[...] as oscilações ocorridas em outros filmes, no passado, e que só prejudicaram a atuação da Censura Federal. [...] Entendemos que é preferível um exame completo da película, agora, antes de qualquer decisão, do que abrir-se oportunidade a pedidos de revisão, que poderão ou não ser aceitos, revisão que seria solicitada pelo produtor, no caso de interdição, e aí ganharia ele inestimável propaganda, com pressões de muitas áreas, prejudiciais à imagem do governo⁹¹.

É notória a obsessão do censor em resguardar a imagem do Estado, ao ponto de solicitar uma ajuda tida como especializada, como forma de uma “providência cautelar que atenda aos interesses censórios”⁹².

Ainda no mesmo dia, outro parecer da obra é emitido pelo censor V. Veloso, que após sintetizar a história do filme, decide veta-lo sob alegação de que

Nada poderá ser alegado em favor da liberação do filme, por parte dos interessados, principalmente por visarem, com o mesmo, o sensacionalismo das coisas proibidas. Inclusive com prováveis campanhas acintosas ou subterrâneas envolvendo o bom nome da Censura Federal⁹³.

Mais uma vez, é nítida a precaução e a maneira como o censor utiliza das palavras em seu parecer como forma de resguardo da imagem do governo.

A partir de um relatório não datado, o censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto justifica em seu parecer, que a personagem Paulo Martins é “um homem vítima de problemas criados pela sua própria consciência”⁹⁴, tendo em vista sua indecisão de posicionamento,

⁹⁰ (PARECER 1, 1967).

⁹¹ (PARECER 1, 1967).

⁹² (PARECER 1, 1967).

⁹³ (PARECER 2, 1967).

⁹⁴ (RELATÓRIO, 1967)

dividido entre o lado dos poderosos grupos econômicos e o povo. Além disso, o censor alega que a obra:

[...] contem [sic] uma variedade de cenas e diálogos agitados [...] Algumas passagens chegam a ser encaradas como inacreditáveis, como aquela em que um jovem delirando empunha uma metralhadora apontando para alhures. [...] O produtor desejou imprimir a sua obra uma tonalidade surrealista, complexa e às vezes impressionista. A equipe técnica se desdobrou em tomadas-de-cena [sic] com angulações as mais variadas, repletas de planos diversificados - algumas com grande impacto sobre o espectador menos avisado⁹⁵.

A partir da leitura do trecho do referido parecer, pode-se observar o completo desconhecimento sobre estética e história da arte por parte do censor. Tendo em vista que emprega termos como “surrealista” e “impressionista” numa mesma sentença para adjetivar o filme, sem ter conhecimento de que não são termos complementares, e por si só se excluem.

A preocupação do agente censório se estende desde a trilha musical empregada no filme, até a possível captação de mensagens subliminares na obra de Glauber, como pode-se observar: “[...] frases, cenas e situações com propaganda subliminar. AS MENSAGENS CONSIDERAMOS NEGATIVAS E CONTRÁRIAS AOS INTERESSES DA SEGURANÇA NACIONAL”⁹⁶.

A preocupação com a Guerra Fria e com a segurança nacional é sempre demonstrada de forma expressa nos pareceres dos profissionais responsável pela Censura. Este mesmo censor citado anteriormente, em outro momento age como se crítico de cinema fosse e pondera que:

Apesar de sua condição de filme de ficção, a obra é ousada e polêmica, pois representa outro passo dos produtores nacionais da corrente do chamado “cinema novo” em direção à total liberalidade de pensamento e de emissão de mensagens através da tela. Repete-se, assim, o fenômeno iniciado com o filme *O desafio*, quando cineastas pátrios enveredaram por ângulos novos para a apresentação de seus trabalhos, passando a examinar e focalizar através da câmera problemas de caráter político-partidários ou dramas e conflitos experimentados pelas várias camadas da sociedade contemporânea⁹⁷.

⁹⁵ (RELATÓRIO, 1967).

⁹⁶ (RELATÓRIO, 1967, caixa alta do autor)

⁹⁷ (RELATÓRIO, 1967).

Sendo assim, a partir do entendimento do censor, o filme *Terra em Transe*⁹⁸ emana mensagens implícitas e explícitas contrárias aos interesses da nação, devendo assim vetá-lo.

No dia 18 de abril de 1967, o censor José Vieira Madeira⁹⁹, conhecido por ser mais flexível que os demais censores, emite seu parecer acerca da obra de Glauber Rocha:

Poderíamos dizer que se trata de uma película de estilo surrealista, pois parte de uma atitude revolucionária em filosofia, cujo verdadeiro objetivo não consiste em interpretar o pequeno mundo de Eldorado, mas sim transformá-lo. E aqui, o Realizador usando a expressão estética que define o estilo, procura através da câmera, fazer uma denúncia sincera e autopunitiva de certos aspectos desprimatoriosos de uma sociedade [...] Mas o que vemos no decorrer da película, antes de tudo, é a marca da personalidade do autor que chega a um virtuosismo notado pelo exagero de algumas angulações ousadas, e dos simbolismos usados em determinadas tomadas [...] Por fim, a composição das linhas, a colocação dos planos e a iluminação dão o necessário decór psicológico ao filme, acentuado por vezes pelos trechos de música ambiental, extraída de páginas clássicas barrocas do século XVIII¹⁰⁰.

O parecer emitido por José Vieira é tido por muitos críticos como a análise mais técnica e bem feita já feita por um censor sobre este filme, pois foram realizada análises plausíveis e coerentes de forma imparcial, com exceção do trecho que trata o filme como surreal, o que tecnicamente não pode ser admitido.

1.3.3. Cartas direcionadas à DCDP

Segundo Carlos Fico, a partir de 1967, com o início do governo de Costa e Silva e posteriormente a instituição do Ato Institucional nº 5 foi confirmada a vitória do grupo de militares considerados “linha dura” sobre aqueles mais “moderados”. Durante seu mandato, foi implementada uma sistemática que retomariam as tarefas iniciadas anteriormente com a “Operação Limpeza”, a qual consistia em mandados de prisões, cassações de mandatos e suspensões de direitos políticos daqueles que possuíam ideias contrárias. Da mesma forma, foi criada a polícia política, que instaurou um sistema nacional de segurança própria, aprimorou a espionagem, implementou a censura sistemática da imprensa, habilitou a censura

⁹⁸ (ROCHA, 1967)

⁹⁹ José Vieira Madeira era considerado um censor comprehensivo e que permitia o diálogo. Teve uma trajetória semelhante à de outros censores e jornalistas, pois fora pauteiro em vários jornais cariocas, até ser aprovado num concurso para o Ministério da Justiça, quando se transferiu para Brasília e começou a trabalhar na DCDP, sendo empossado seu diretor na década de 1970 (KUSHNIR, 2004a).

¹⁰⁰ (PARECER 3, 1967).

de diversões públicas com o objetivo de controlar questões políticas nas expressões artísticas¹⁰¹

Conforme entendimento de Soares, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) “não exercia atividades de censura política diretamente”¹⁰², limitando-se a proibir o que julgava impróprio sob o aspecto da moralidade, tanto no teatro, quanto no cinema, na TV e em todas os meios de diversões públicas. Segundo Kushnir¹⁰³, toda a censura é um ato estritamente político, independentemente se versa sobre questões morais ou políticas.

Em 1972, ao examinar o filme de Joaquim Pedro de Andrade, Os Inconfidentes, um relatório emitido pela DCDP indica que “a Censura do DPF [Departamento de Polícia Federal] tem em vista [...] escoimar, e mesmo interditar, as referência negativas ideológicas ao atual regime do país”¹⁰⁴.

A utilização do poder de censura nas diversões públicas com viés puramente político era feito de uma forma oculta pelos censores da DCDP, ao contrário da censura de caráter moral, tida como motivo de orgulho. Por isso, o cuidado que o censores tinham com as temáticas estritamente políticas ficava cada vez mais evidente, como pode-se desprender do parecer emitido pelo diretor da DCDP no ano de 1981, época em que a censura prévia da imprensa já se encontrava assolada:

As atividades principais da DCDP [...] desenvolvem-se nos vários segmentos que compõem os espetáculos de diversões públicas. No entanto, são constantes as oportunidades em que se defronta com os problemas político-ideológicos [...] dificultando as respectivas liberações, devido à autonomia que lhe falta, levando-se em consideração a sua finalidade primeira. Por outro lado, por ser a primeira a tomar conhecimento e examinar o material [...], não poderia se omitir, ignorando todos os dados [...] manipulados ideologicamente com o intuito de contestar e/ou grosseiramente criticar as ações [...] governamentais, bem como fazendo apologia de doutrinações contrárias aos Objetivos Nacionais¹⁰⁵.

¹⁰¹ FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. Topoi (Rio de Janeiro), v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002.

¹⁰² SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 4, no 10, p. 21-43, jun. 1989. P.34

¹⁰³ KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Unicamp. Campinas, 2001.

¹⁰⁴ Informação da DCDP de 10 de julho de 1972, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Informações Sigilosas”, única caixa, identificada apenas como “IS”.

¹⁰⁵ DCDP. Relatório de 1981. fl. 7, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Relatórios de Atividades”, identificada apenas como “RO”.

De forma distinta, no ano de 1983 o diretor da DCDP se abstinha em atuar com o poder de censura eminentemente político em obras que não atingissem grandes públicos, restringindo-se à época com a censura política em programas de televisão. Tratava de uma verdadeira ambiguidade desta abertura política, pois ao mesmo tempo em que mantivera com a censura dos costumes, havia a perspectiva de uma redemocratização, como pode-se observar no relatório seguinte:

Essa dificuldade se reflete no próprio estabelecimento de critérios para o julgamento de espetáculos dessa natureza [política], face o critério da própria legislação censória. Diante da necessidade de examinar espetáculos de conteúdo político, temos pautado nosso julgamento no estrito cumprimento da legislação, dando maior liberdade ao teatro, que é seguido pelo cinema e, por fim, pela televisão, em virtude de suas características intrínsecas¹⁰⁶.

Logo, é fatídica a existência de uma divisão entre duas espécies diferentes de censuras, a política e a dos costumes, mesmo que tal diferenciação não chegasse até o conhecimento da sociedade civil. De modo que a política era realizada de forma mais restrita pelos próprios censores da DCDP e a moral de forma mais abrangente.

Segundo o ponto de vista defendido pelo historiador Carlos Fico¹⁰⁷ seria o de que a crise moral em que a sociedade enfrentava era motivada pelo movimento comunista internacional, com a finalidade de enfraquecer os valores da família, desviar a juventude e propagar maus hábitos, desta forma agindo como um preparativo para a subversão. Sendo assim, o enfraquecimento da “família brasileira” era o objetivo inicial da subversão¹⁰⁸, afinal de contas “o comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais, para que, enfraquecidas estas, possa dar o seu golpe assassino”.¹⁰⁹ Ainda, encontra-se em cartas enviadas ao ministro da Justiça explicando que a censura acreditava em “que vivemos uma ‘guerra total, global e permanente’, e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito”.¹¹⁰

¹⁰⁶ DCDP. Relatório de 1983. fls. 4-5. Grifado no original, RO.

¹⁰⁷ FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. Topoi (Rio de Janeiro), v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002.

¹⁰⁸ Carta ao ministro da Educação e Cultura, encaminhada à DCDP, de 31 de maio de 1971, Caixa 1.

¹⁰⁹ Carta ao ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, de 28 de maio de 1972, Caixa 1.

¹¹⁰ Carta ao ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, de 2 de março de 1977, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 2, doravante identificada apenas como “Caixa 2”.

Além da ideia anteriormente mencionada, de que a crise moral fazia parte do plano global comunista para a subversão, havia um grupo de pessoas oportunistas que deslealmente aprovavam a censura com o objetivo de visar o próprio benefício. É o caso do Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo, que no ano de 1971, visando solucionar problemáticas que lhe prejudicavam, tais quais ao corte de trailers e a instituição de faixa etária, defendeu a importância da censura. Porém, foi ressaltada a relevância do cinema para manter o bem estar social, pois, segundo representantes do Sindicato em carta ao diretor da DCDP, justificava que os jovens nas salas de cinema previne o consumo de álcool e demais drogas, além do possível impedimento de “atos de contestação”, como pode-se observar:

Pela natureza do silêncio e da imobilidade em que ficam os espectadores [em um cinema], há um disciplinamento no comportamento dos jovens. [...] Portanto, quanto maior o número de jovens que possamos ter nos cinemas, menores serão as oportunidades de desatinos e desmandos¹¹¹.

Era evidente que havia limitações técnicas na DCDP, tanto em relação aos equipamentos utilizados, quanto ao quadro de censores que atuavam diretamente na repressão.

Em relação aos equipamentos, a DCDP recebia doação de aparelhos obsoletos de emissoras de televisão, a exemplo do equipamento de vídeo doado pela Rede Globo para que a censura pudesse ser feita em Brasília no ano de 1971¹¹². Três anos depois, a DCDP ainda dispunha do mesmo aparelho doado pela emissora, o qual não tinha mais funcionalidade, e só foi adquirir um novo com mais três anos de espera¹¹³.

Mesmo após a construção da nova sede do Departamento de Polícia Federal e da DCDP ter dispensado o auxílio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, que cedia o auditório para a realização da censura dos filmes¹¹⁴, a problemática acerca da precariedade dos equipamentos ainda não foi solucionada. Tal situação causava desvantagem para todos os envolvidos, pois, as produtoras eram forçadas a entregar o material para a censura com bastante antecedência, por outro lado, os censores atuavam em espaços “hostis, sofrendo pressões que incidem diretamente sobre o desempenho censório”¹¹⁵.

¹¹¹ Carta ao diretor da DCDP, de 16 de novembro de 1971, Caixa 1.

¹¹² Ofício de Wilson A. Aguiar da Rede Globo ao SCDP-DF de 2 de junho de 1971, Caixa 1.

¹¹³ DCDP. Relatórios de 1974 a 1977, RO.

¹¹⁴ Ofício do diretor da DCDP ao BNDE de 15 de maio de 1978, Caixa 2.

¹¹⁵ SCDP/SP. Relatório de 1982, RO.

Já em relação ao pessoal, segundo Gláucio Ary Dillon Soares¹¹⁶, haviam pressupostos que apontavam um acúmulo de censores no Brasil na década de 70. Porém, tais suposições deveriam ser revistas, tendo em vista que em 1973 atuavam em Brasília, na sede da DCDP, apenas 34 censores. No ano de 1978 o número subiu para 45 e atingindo seu ápice em 1981 com 59 censores, resultado da criação do “Curso de Transformação”, realizado pela Academia Nacional de Polícia¹¹⁷. Neste mesmo ano, o restante do país contava com mais 162 censores, totalizando 221 censores em atividade em todo o território nacional¹¹⁸.

Ocorre que, proporcionalmente ao crescimento no número de censores, também houve o aumento na quantidade de profissionais despreparados e desatualizados, tanto que em 1970 diversos funcionários antigos foram desligados do cargo por não obter aprovação nos processos seletivos internos¹¹⁹. Era notória a falta de parâmetro em certos julgamentos, por vezes os pareceres eram recheados de “subjetivismos e impressões pessoais”¹²⁰.

A intenção do governo federal em manter o controle total em suas mãos era tamanha, principalmente durante o período em que Armando Falcão estava no Ministério da Justiça, que sobrecarregava as atribuições dos censores, abrindo margem para uma maior quantidade de falhas¹²¹. Diante da dimensão do arquivo da DCDP, sua administração ficou prejudicada e quase decaiu em 1977¹²².

No ano de 1980 foi regulamentada a lei que originava o Conselho Superior de Censura, como uma instância recursal à censura, de modo que, caso não houvesse uma decisão unânime, o ministro da Justiça decidiria. A criação do Conselho levou instabilidade à DCDP, o que instigou um censor a escrever ao ministro da Justiça que “por força da maioria dos órgãos nele representados, tenderá naturalmente (em tese) a sobrepor o interesse comercial dos autores e produtores à preservação moral da sociedade”¹²³.

A situação de descontentamento dos censores se agravou quando um grupo de juízes federais passou a conceder autorização para os filmes de pornochanchada e parte da população atribuiu o feito à Divisão¹²⁴. Entretanto, ao decorrer dos anos, a DCDP acolheu a

¹¹⁶ SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 4, no 10, p. 21-43, jun. 1989. P.34.

¹¹⁷ DCDP. Relatório de 1974, RO.

¹¹⁸ Dados extraídos dos relatórios da DCDP referentes aos anos mencionados, RO.

¹¹⁹ DCDP. Relatório de 1977, RO.

¹²⁰ DCDP. Relatório de 1984, RO

¹²¹ Relatório de 21 de novembro de 1960 ao diretor da Divisão de Operações do DPF, RO.

¹²² Portaria n. 903 do ministro da Justiça de 14 de dezembro de 1977.

¹²³ Carta ao ministro de Justiça de 26 de outubro de 1979, Caixa 2.

¹²⁴ DCDP. Relatório de 1984, RO.

ideia da atualização dos valores morais concebidos pela sociedade brasileira na década de 1980, inclusive, com a adoção de novos critérios pautados na “jurisprudência de nossos Tribunais que liberaram, até a presente data, nada menos do que 260 [...] filmes de sexo explícito, a maioria deles interditada pela DCDP, que os considerou obscenos e atentatórios à moral”¹²⁵.

1.3.4. A Embrafilme

A Empresa Brasileira de Filmes ou simplesmente Embrafilme foi criada no ano de 1969 e figurou como a mais importante empresa pública de cinema da América Latina na década de 70. Tinha como a principal função de financiar e auxiliar a produção de centenas de obras cinematográficas que transformaram o cenário do audiovisual brasileiro. A empresa incluiu a produção cinematográfica nas políticas públicas de cultura do governo brasileiro, com o objetivo de fortalecer a produção nacional de forma harmônica entre os produtores, distribuidores e exibidores, a partir de intensa intervenção e normatização estatal¹²⁶.

Ocorre que, a Embrafilme trouxe ainda mais desconforto para a DCDP, pois a Divisão sentia-se pressionada com as constantes reclamações da população acerca da liberação de determinados filmes, que na realidade estavam sob responsabilidade da empresa pública, como afirma o então diretor da DCDP “o que não se pode é interditar todos os filmes produzidos no Brasil, com risco de criar uma situação insustentável para a nossa indústria cinematográfica”¹²⁷.

Os exibidores estrangeiros também sentiram-se pressionados com o êxito da Embrafilme, pois os filmes brasileiros se destacaram no cenário nacional, ocupando espaço anteriormente preenchido por obras estrangeiras. Na década de 1980, o público de filmes nacionais ocupava 35% do número de espectadores do país todo, com uma média de aproximadamente 239 mil espectadores por filme, cerca de 30 mil a mais que em relação aos filmes internacionais¹²⁸.

¹²⁵ Ofício do diretor da DCDP ao gabinete do senador Fernando Henrique Cardoso de 3 de dezembro de 1985, Caixa 3.

¹²⁶ Disponível em: <<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>>. Acesso em: 19 de novembro de 2019, às 23h14min.

¹²⁷ Carta ao ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, de 29 de setembro de 1978 e ofício do diretor da DCDP de 9 de novembro de 1978, Caixa 2.

¹²⁸ Disponível em:<<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>>. Acesso em: 19 de novembro de 2019, às 23h30min.

De acordo com o entendimento da Divisão, diferentemente do que ocorre com os filmes nacionais produzidos pela Embrafilme que sofreram com o veto, onde “a proibição da censura não só causa prejuízo para o produtor como afasta a possibilidade da empresa estatal reaver o investimento aplicado”¹²⁹, a censura aplicada aos filmes produzidos em outro país não lesava os empresários nacionais, tendo em vista que estes poderiam transacionar a obra para o exterior mesmo após as interdições.

Sendo assim, o autor Carlos Fico explica que a DCDP julgava vantajosa a liberação dos filmes nacionais mesmo que com modificações arbitrárias frente a vedação total do material. Ainda segundo entendimento da Divisão, a problemática seria solucionada de forma eficaz com a imposição de um certificado de autorização para exibição antes da apreciação pela Embrafilme¹³⁰.

1.3.5. A censura e a religião

A religião, em especial a Igreja Católica, era outro fator de forte influência no poder de censura, de forma que os líderes religiosos solicitavam o veto em diversas temáticas¹³¹ e seus fiéis enviavam constantes cartas à DCDP questionando a aparição de símbolos considerados sagrados em filmes e programas de televisão¹³².

Tal influência ocorria de forma contrária nas demais religiões, de modo que a Igreja Protestante era regularmente acusada de “fanatismo”¹³³ quando interpelava determinada obra, solicitando sua censura. De mesma forma acontecia com a Umbanda, quando exibida em filmes, julgava-se necessário um “exame censório mais rigoroso que os de praxe”¹³⁴.

A partir da análise de Carlos Fico¹³⁵, grande parte das cartas enviadas à Divisão tratava de questões eminentemente morais, em particular aquelas voltadas à temáticas sexuais. A censura estendia-se das obras cinematográficas propriamente ditas, para os trailers e até os cartazes dos filmes, onde aqueles mais inovadores seriam certamente vetados, conforme

¹²⁹ Ofício do diretor-geral do DPF ao ministro da Justiça de 29 de junho de 1976, Caixa 2.

¹³⁰ FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. Topoi (Rio de Janeiro), v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002. P. 268.

¹³¹ Carta do bispo-prelado de Tefé ao presidente da República de 3 de junho de 1972, Caixa 1.

¹³² Carta de 7 de junho de 1974, Caixa 1.

¹³³ Carta datada de março de 1979, Caixa 2.

¹³⁴ Resposta do diretor da DCDP, de 13 de janeiro de 1977, à carta do mesmo mês encaminhada ao presidente da República, Caixa 2.

¹³⁵ FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. Topoi (Rio de Janeiro), v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002. P. 273.

demonstra as palavras nas cartas de pessoas civis indignadas com a “indiferença do governo à pornografia”¹³⁶, “os cartazes bandalhos [...] libertinos e asquerosos”, “generalizada aceitação de todos os excessos”¹³⁷, tendo em vista que grande parte da população desconhecia a problemática da DCDP com a Justiça Federal anteriormente mencionada.

O designer baiano Rogério Duarte foi o responsável pela criação do cartaz oficial do filme “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), abaixo apresentado:



Figura 3 - Cartaz feito por Rogério Duarte do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, em 1964¹³⁸

A imagem representada pelo artista causou enorme impacto no cenário nacional e internacional, constituindo um dos casos em que o filme e o cartaz tornam-se uma obra

¹³⁶ Carta de 24 de março de 1980, Caixa 2.

¹³⁷ Carta de 1º de julho de 1980, Caixa 2.

¹³⁸ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67136/cartaz-do-filme-deus-e-o-diabo-da-terra-do-sol>>. Acesso em: 28/11/2019.

homogênea.¹³⁹ O que resultou na tortura e prisão do designer por membros do regime militar
¹⁴⁰

1.3.6. A atual situação documental

No ano de 2014, a Comissão Estadual da Verdade do Rio concedeu à família do cineasta e diretor Glauber Rocha, mais especificamente à sua filha Paloma Rocha, um conjunto de documentos censórios que ainda não haviam sido amplamente divulgados, produzidos no período da ditadura de 1964¹⁴¹.

Tais documentos foram elaborados pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) e entregues na cidade do Rio de Janeiro, durante a realização do evento comemorativo que marcava os 50 anos da obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um clássico do cineasta que marcou o período do chamado Cinema Novo.

No ano de 2012, os registros tornaram-se públicos através do CISA – Centro de Informações da Aeronáutica, após a entrada em vigor da Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, mais conhecida como Lei de Acesso à Informação, justamente por regular o direito fundamental ao acesso às informações produzidas ou guardadas por órgãos e entidades públicas, com base nos artigos: art. 5º, XXXIII; art. 37, §3º, II e art. 216, §2º da Constituição Federal de 1988. Ainda, vale ressaltar que todos os registros liberados possuíam o selo de informação confidencial, o que foi quebrado com a promulgação da referida Lei.

Dentre as temáticas trazidas nos textos divulgados, incluem-se relatórios de prisões, textos que difundem as relações do cineasta com o mundo artístico, detalhes sobre a estética cinematográfica crítica, adotada pelos membros do Cinema Novo, além de entrevistas que Glauber participou com a imprensa europeia e de Cuba, enquanto se encontrava no autoexílio entre os anos de 1971 e 1976.

¹³⁹ GONÇALVES, Thomas; CARDOSO, Suzana Guedes. Design e o Desenho na Terra do Cinema: uma Análise sobre a Evolução Estética dos Cartazes de Filmes Brasileiros.

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/rogerio-duarte/biografia>>. Acesso em: 28/11/2019.

¹⁴¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1501546-no-cinquentenario-de-filme-documentos-ineditos-ex-poem-perseguicao-da-ditadura-a-glauber-rocha.shtml>> Acesso em: 18 de março de 2020.

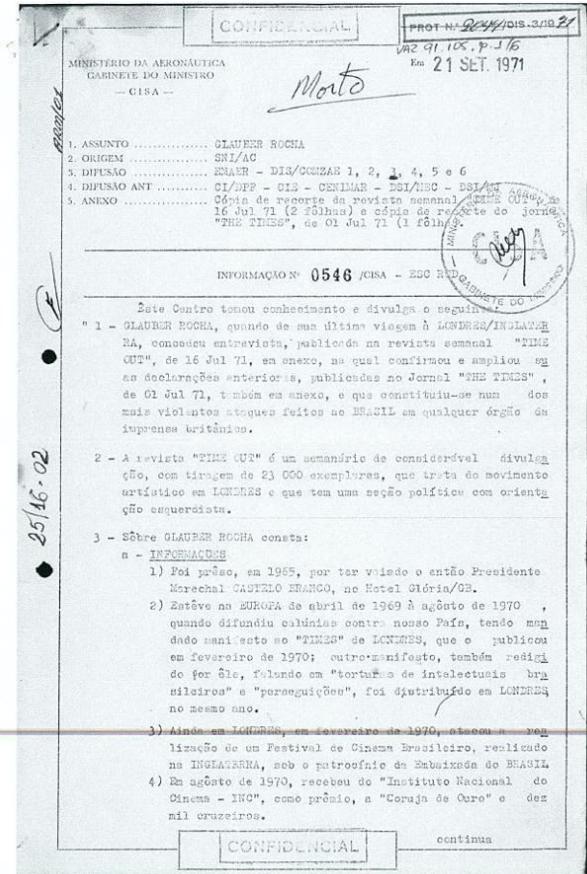


Figura 4 - Relatório datado de 1971 sobre entrevistas dadas por Glauber à imprensa britânica com a presença do termo “morto”¹⁴².

A presença do termo “morto” escrito na parte superior na primeira página de um dos documentos divulgados foi destacado pela comissão. Para Nadine Borges, presidente da comissão, revela que há vestígios de tal artifício ser utilizado pelos agentes da ditadura para marcar de morte um opositor¹⁴³. Porém, como trata-se de registros documentais escritos, não tem como certificar que a expressão foi escrita no papel após ou antes a verdadeira morte do cineasta em 1981.

Ainda no evento, a presidente da comissão Nadine Borges¹⁴⁴ viu a necessidade de exaltar a importância afetiva e histórica do documento para a família do cineasta “É um documento que a família de Glauber não tinha conhecimento. Apresenta como uma grande

¹⁴²

Disponível

em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1501546-no-cinquentenario-de-filme-documentos-ineditos-ex-poem-perseguicao-da-ditadura-a-glauber-rocha.shtml>>. Acesso em: 18 de março de 2020.

¹⁴³ Valdemar Martins, ex-paraquequista do exército, citou a referida prática em depoimento à comissão.

¹⁴⁴ BORGES, 2014.

ameaça ao país, e se sabia que tudo que saía fora do país se constituía na única maneira de a comunidade internacional atentar para o que acontecia”¹⁴⁵.

Desta forma, Nadine suplicou em seu discurso pela colaboração do Exército Brasileiro com a divulgação de documentos que já não possuem mais o caráter sigiloso, através da Lei de Acesso à Informação, para que a verdadeira história dos perseguidos durante a ditadura militar possa ser repassada e assim, contribuir na formação da memória nacional.

CAPÍTULO 2 - DIREITOS FUNDAMENTAIS

2.1. Constituição Federal, máscara de poder

O histórico de liberdade de expressão no Brasil, em todas as suas fases, é marcado pela discordância daquilo previsto legalmente e o comportamento propriamente dito, dos agentes públicos, ou seja, há um distanciamento entre normas formais e normas práticas.

Desde a Constituição do Império de 1824 estava prevista a liberdade de expressão, sem dependência de censura, conforme pode-se observar em seu artigo 179, inciso IV:

Art. 179. A inviolabilidade dos Direitos Civis, e Políticos dos Cidadãos Brasileiros, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, é garantida pela Constituição do Império, pela maneira seguinte.

IV. Todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escritos, e publica-los pela Imprensa, sem dependência de censura; com tanto que hajam de responder pelos abusos, que cometem no exercício deste Direito, nos casos, e pela forma, que a Lei determinar.

Situação semelhante ocorria com o princípio da igualdade disposto no inciso XIII da mesma Constituição, tendo em vista a presença de privilégios aos nobres, a presença do voto censitário e a vigência do regime escravocrata, onde pode-se notar uma falta de efetividade da norma constitucional.

A mesma inefetividade das normas que cercavam a Constituição do Império perpetuou para a Constituição de 1891, onde apenas foi acrescentada a proibição ao anonimato, como pode-se observar em seu artigo 72, § 12:

¹⁴⁵

Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1501546-no-cinquentenario-de-filme-documentos-ineditos-ex-poem-perseguicao-da-ditadura-a-glauber-rocha.shtml>. Acesso em: 18 de março de 2020.

Art 72 - A Constituição assegura a brasileiros e a estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à liberdade, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 12 - Em qualquer assunto é livre a manifestação de pensamento pela imprensa ou pela tribuna, sem dependência de censura, respondendo cada um pelos abusos que cometer nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido o anonimato.

A partir da Constituição de 1934 foi expressamente introduzido no texto legal a previsão de censura prévia para diversões públicas, conforme demonstra o artigo 113, n.º 9:

Art 113 - A Constituição assegura a brasileiros e a estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à liberdade, à subsistência, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

9) Em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido anonimato. É garantido o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos independe de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda, de guerra ou de processos violentos, para subverter a ordem política ou social.

Logo após a introdução da possibilidade de realizar a censura prévia em diversões públicas e espetáculos, foi publicada a primeira lei de segurança nacional, no ano de 1935. Assim, a partir do declínio da instituições democráticas e da criação do Estado Novo e da Constituição de 1937, foi instituído um rígido sistema de censura prévia à imprensa, espetáculos e diversões públicas. De forma que decretos-lei possuíam mais eficácia que princípios e normas constitucionais, a exemplo do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de Dezembro de 1939, onde havia a previsão da proibição de circulação de periódicos¹⁴⁶.

A Constituição de 1946 possui seu texto legal quase idêntico ao da Carta de 1934, diferenciando-se pelo incremento da proibição à discriminação racial ou de classe, como pode-se observar no artigo 141, §5º :

Art 141 - A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 5º - É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É garantido o direito de resposta. A publicação de

¹⁴⁶ BARROSO, Luis Roberto. Liberdade De Expressão, Censura E Controle da Programação de Televisão na Constituição De 1988. 2001.

livros e periódicos não dependerá de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe.

Apesar da vedação expressa quanto à discriminação racial ou de classe, Barroso explica que devido ao cenário mundial de Guerra Fria, a interpretação do texto legal abria margem à condenação aos membros do partido comunista¹⁴⁷.

Após o golpe militar de 1964, foi publicada a Constituição de 1967, a qual foi prontamente substituída pela Emenda n. 1 de 1969, outorgada por membros do exército.

Com o objetivo de manter uma fachada liberal, que autorizava uma falsa livre manifestação de pensamento, a Constituição de 1969 dispunha em seu artigo 153, §8º:

Art. 153. A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
§ 8º É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes.

A partir da leitura do dispositivo em destaque, pode-se observar a utilização da expressão “moral e aos bons costumes” que não estava presente no código anterior. Porém, com o emprego destes termos aplicados pelo legislador como ressalva à intolerância, abriria margem para passar uma falsa imagem de liberdade atrás de uma repressão seletiva, tendo em vista que a censura permanecia. Como bem exemplifica Barroso:

“No cinema , filmes eram simplesmente proibidos ou projetados com tarjas que transformavam drama em caricatura. Nas artes, o Ballet Bolshoi foi impedido de dançar no Brasil por constituir propaganda comunista. Na música, havia artistas malditos e outros foram retirados do ar, suspensos ou simplesmente tiveram sua exibição vetada. Em momento de paroxismo, proibiu-se a divulgação de um surto de meningite, para não comprometer a imagem do governo¹⁴⁸.”

¹⁴⁷ BARROSO, Luis Roberto. Liberdade De Expressão, Censura E Controle da Programação de Televisão na Constituição De 1988. 2001.

¹⁴⁸ BARROSO, 2002, p.131

Em nenhum momento da história a censura demonstrou apresentar-se como uma ferramenta de intolerância, de absolutismos ou demais imoralidades. Via de regra, o que ocorre é exatamente o contrário, o opressor utiliza-se da censura como máscara de poder, aplicando-a em nome da segurança, da família, da moral e dos bons costumes.

Assim como leciona a clássica doutrina, o advento de uma nova Constituição é uma reação a fatos passados e um compromisso com fatos futuros.¹⁴⁹ Sendo assim, a promulgação da Constituição Federal de 1988 foi o marco histórico para o retorno do Estado Democrático de Direito no Brasil e da suplantação de um poder autoritário e não pluralista.

Na Constituição Federal de 1988, o constituinte preocupou-se em garantir a liberdade de expressão, dentre outros princípios, em toda as suas formas, mediante um arsenal de dispositivos expressamente dispostos. Objetivava-se, da maneira mais clara possível, desaprovar o modelo anterior, onde a censura, além de prevista legalmente no artigo 8º, VII, d, da Constituição de 1967-69, era executada independentemente de previsão legal¹⁵⁰.

Fato este, que fica comprovado ao comparar os artigos das duas Constituições, na Carta de 1969 dispunha: “Art. 8º. Compete à União (...) VIII - organizar e manter a polícia federal com a finalidade de: (...) d)prover a censura de diversões públicas;”.

A partir da análise do dispositivo, pode-se compreender a necessidade de complementos, a fim de preencher as lacunas para que a censura fosse executada, bem como, coibir as normas permissivas. Como pode-se verificar no texto da nova Constituição promulgada em 1988:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

(...)

IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;

(...)

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

(...)

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

§ 1º Nenhuma lei conterá dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social, observado o disposto no art. 5º, IV, V, X, XIII e XIV.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ FÉDER, João. Crimes da comunicação social. Editora Revista dos Tribunais, 1987. p.33 et seq.

§ 2º É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.

Desta forma, é possível destacar a partir da leitura do texto constitucional que o país é regido pela ampla liberdade de expressão, sendo vedada todas as formas de censura. Não há margem para uma interpretação dúbia ou duvidosa. Ao contrário, há um texto claro e coeso, elementos históricos e teleológicos e ainda, os princípios fundamentais, consagrados pela própria Constituição.

Tendo em vista a completude que a Constituição Federal de 1988 carrega, no que tange a garantia de direitos fundamentais, tais quais, o direito da livre manifestação, foi tomada como base para o desenvolvimento da presente pesquisa, mesmo que a época em análise estivesse sob o regimento da Carta de 1967-69.

2.2. Cultura como Direito Fundamental

Inúmeros autores atribuem aos direitos culturais status de direito fundamental, apesar destes não estarem previstos associadamente com os demais direitos fundamentais definidos na Constituição Federal de 1988. Dentre esses doutrinadores destacam-se José Afonso da Silva, que define os direitos culturais como “direitos constitucionais atuais e fundamentais”¹⁵¹; e Francisco Humberto Cunha Filho, que reconhece que “os direitos culturais são fundamentais”,¹⁵².

A partir de uma interpretação *strictu sensu*, os direitos culturais devem ser equiparados aos demais direitos fundamentais, tendo em vistas que estão conectados, como por exemplo, com os direitos econômicos, sociais, individuais, de liberdade, igualdade, dentre outros.

Com uma interpretação *lato sensu*, os direitos fundamentais podem ser compreendidos como a expressão da cultura humana em um estado constitucional¹⁵³.

De fato, vale observar que há uma pluralidade de definições e nomenclaturas atribuídas aos direitos fundamentais. O doutrinador José Afonso da Silva, por sua vez, utiliza a expressão “direitos fundamentais do homem”, a qual informa que os direitos fundamentais estabelecem as prerrogativas e instituições que asseguram uma convivência digna, livre e igual para todas as pessoas¹⁵⁴. Segundo ele, os direitos fundamentais são direitos que definem

¹⁵¹ SILVA, 2001, p. 50.

¹⁵² CUNHA FILHO, 2000, p. 43.

¹⁵³ CUNHA FILHO, 2004, p. 36-37.

¹⁵⁴ SILVA, 1999, p. 182.

“situações jurídicas sem as quais a pessoa humana não se realiza, não convive e, às vezes, nem mesmo sobrevive”¹⁵⁵.

No entendimento de Paulo Bonavides¹⁵⁶, o direito é classificado como direito fundamental quando ele é primordial para assegurar a vida digna do cidadão e para o pleno exercício da cidadania, sendo estes estritamente vinculados com os princípios da liberdade e dignidade da pessoa humana.

Desta forma, comprehende-se que os direitos fundamentais podem ser formalmente considerados, ou seja, aqueles que estão previstos expressamente na Constituição, mais precisamente em seu Título II. Também há outros dispositivos dispersos ao longo do texto constitucional, que devido à importância de seu conteúdo recebem o título de direito fundamental, principalmente por tratar da proteção a dignidade da pessoa humana, da cidadania e da liberdade. Ainda, existem aqueles que não obstante sua relevância, não possuem previsão constitucional, são considerados os direitos fundamentais sem assento constitucional.

Outrossim, cabe ressaltar que os direitos fundamentais devem se conciliar com os preceitos constitucionais definidos pelo sistema internacional de direito humanos. Assim, entende-se que os direitos fundamentais se diferenciam dos direitos humanos, mesmo estes sendo correlacionados no que tange a execução e concretização dos mesmos direitos, a fim de assegurar os direitos fundamentais sociais, econômicos e culturais¹⁵⁷.

Na visão de Francisco Humberto Cunha Filho¹⁵⁸, para que os direitos culturais recebam a denominação de direito fundamental, deve-se analisar os seguintes requisitos:

- 1) devem estar inseridos no texto constitucional, preferencialmente no capítulo dos direitos e garantias fundamentais; 2) se não estiverem na Constituição, a sua existência deve ser tão significativa ao ponto de ser abraçada pelos princípios que informam o conjunto de direitos fundamentais, em seu aspecto material, dos quais sobressai-se o que sintetiza e justifica os demais, a multimencionada dignidade da pessoa humana¹⁵⁹.

Ainda, Cunha Filho expõe que caso os direitos culturais estejam de acordo com os requisitos mencionados, deverão ser tratados da seguinte forma:

¹⁵⁵ SILVA, 1999, p. 183.

¹⁵⁶ BONAVIDES, 2010, p. 562.

¹⁵⁷ VARELLA, 2013, p. 61-62.

¹⁵⁸ FILHO, 2000, p. 41.

¹⁵⁹ CUNHA FILHO, 2000, p. 41.

1) proteção especial quanto à supressão do ordenamento; 2) a aplicabilidade imediata do ponto de vista de eficácia jurídica, bem como proteção contra a doutrina que advoga a existência de normas fundamentais programáticas, na seara dos direitos fundamentais; doutrina esta que, ao meu ver, usa tal argumentação como subterfúgio para não efetivar ou no mínimo procrastinar a prestação determinada pela Lei Maior¹⁶⁰.

O espaço físico entre os artigos que tratam dos direitos fundamentais presentes no art. 5º da Constituição e aqueles que tratam sobre os direitos fundamentais culturais presentes nos artigos 215 a 216-A do mesmo texto, não pode ser utilizado como critério para defini-los como não fundamentais. Pois, alguns dos incisos que se encontram no artigo 5º refletem indiretamente os direitos culturais, como por exemplo, aqueles que tratam da liberdade de expressão artística presente no inciso IX, do direito autoral disposto nos incisos XXVII e XXVIII, além da defesa do patrimônio cultural expressa no inciso LXXIII.

Ainda segundo alguns autores, os direitos culturais caracterizam-se como agentes de desenvolvimento humano fundamental para a superação da pobreza¹⁶¹, ou seja, são indispensáveis para o pleno desempenho dos demais direitos fundamentais, e destinam-se a materializar diversas questões acerca da dignidade da pessoa humana¹⁶².

Sendo assim, a partir da análise do texto constitucional, bem como, do ponto de vista de diversos doutrinadores e dos princípios que serão estudados no próximo tópico, conclui-se que os direitos culturais devem ser considerados e tratados como direitos fundamentais.

2.3. Cultura na Constituição Federal de 1988

A Constituição Brasileira de 1988 avocou de forma ampla o termo cultura em seu texto normativo em comparação às constituições anteriores. Com a finalidade de efetivar o sistema democrático, esta Constituição visou dilatar os direitos individuais e coletivos, assim como, instituir diversos direitos fundamentais.

O cenário democrático refletiu acerca da previsão constitucional sobre a cultura e fundou a chamada democracia cultural, ou seja, não há a determinação de uma cultura oficial da nação, mas um entendimento sobre o que vem a ser considerado como cultura nacional¹⁶³,

¹⁶⁰ CUNHA FILHO, 2000, p. 41-42.

¹⁶¹ DONDERS; LAAKSONEN, 2011, p. 90

¹⁶² VARELLA, 2013, p. 63.

¹⁶³ BORGES, 2016, p. 251-253

com conceitos e características diversificadas, tais quais as compreendidas pela semiótica da cultura e pela antropologia cultural.

Diante disto, a Constituição Federal de 1988 também foi chamada de Constituição Cultural¹⁶⁴, ou como dispõe José Afonso da Silva, “Ordenação Constitucional da Cultura”, tendo em vista que demonstra um agrupamento de normas jurídico-constitucionais, ou seja, os valores, os princípios e as normas, que defendem os valores alusivos à cultura, com o propósito de garantir seu acesso, a liberdade de criação, a difusão, a igualdade e o gozo dos bens culturais¹⁶⁵.

Por outro lado, José Afonso da Silva¹⁶⁶ sistematiza os artigos em que o direito à cultura encontra-se normatizado constitucionalmente. Notoriamente os artigos 215, 216 e 216-A consolidam os direitos culturais, mas esta temática também está presente em outros dispositivos, quais sejam: artigo 5º, IX, XXVII, XXVIII, LXXIII e artigo 220, §§ 2º e 3º (liberdade de expressão e manifestação, direito individual, e direitos autorais); artigos 23, 24 e 30 (acerca da competência e cultura como objeto de ação popular); artigo 219 (incentivo ao mercado interno, como facilitador do desenvolvimento cultural); artigo 221 (princípios a serem respeitados na produção e programação das emissoras de rádio e televisão); artigo 227 (cultura como direito da criança e do adolescente); artigo 231 (cultura indígena e sua organização social em geral, tal como os costumes, tradições, línguas, crenças e terras ocupadas para a manifestação cultural indígena); artigos 215 e 216 (objetos culturais de Direito e patrimônio cultural brasileiro).

A partir de uma análise mais detalhada dos artigos 215 e 216 da Constituição de 1988, desprende-se que esses ficam mais perto de uma óptica semiótica, antropológica e pluralista do termo “cultura”.

O artigo 215 é um dispositivo de natureza impositiva, que estipula ao Estado o dever de garantir a todos os cidadãos o acesso às fontes de cultura, bem como, o pleno exercício dos direitos culturais e o fomento à valorização e à divulgação das manifestações culturais. Como pode-se verificar abaixo:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

¹⁶⁴ CUNHA FILHO, 2011, p. 119

¹⁶⁵ VARELLA, 2013, p. 91

¹⁶⁶ 2001, p. 42-43

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II - produção, promoção e difusão de bens culturais;

III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV - democratização do acesso aos bens de cultura;

V - valorização da diversidade étnica e regional.

A partir da leitura do texto legal, pode-se desprender que essas obrigações impostas ao Estado se originam dos princípios fundamentais do Estado Democrático de Direito, “que incluem a cidadania, a dignidade da pessoa humana, a construção de uma sociedade livre, justa e solidária, a garantia do desenvolvimento nacional, a erradicação da pobreza e da marginalização, a redução da desigualdade sociais e regionais e a promoção do bem de todos”¹⁶⁷.

¹⁶⁷

O acesso à cultura expresso no dispositivo mencionado é um meio a fim de concretizar o direito de igualdade e de identidade individual, a partir do respeito à diferença cultural dos cidadãos como um todo, inclusive aqueles representantes de culturas minoritárias, principalmente em um país tão diversificado culturalmente como o Brasil. O intuito da garantia de livre manifestação cultural é de ratificar os direitos de gozo das liberdades de manifestação de pensamento e do exercício dos direitos políticos, tendo em vista que normalmente as manifestações culturais são acompanhadas de matérias políticas¹⁶⁸.

Embora o artigo 215 não finde o conteúdo dos direitos culturais, ele determina os núcleos substantivos que o Estado Democrático de Direito (ou Estado de Cultura) deve possibilitar, quais sejam: o acesso, apoio, o incentivo, a valorização e a difusão da cultura¹⁶⁹. Ademais, sob outra perspectiva, os direitos culturais constitucionais podem ser elencados de uma forma não exaustiva, a partir da seguinte divisão:

(a) Liberdade de expressão da atividade intelectual, artística e científica; (b) direito à criação cultural, compreendidas as criações artística, científicas e tecnológicas; (c) direito de acesso às fontes de cultura nacional; (d) direito de difusão das manifestações culturais; (e) direito de proteção às manifestações das culturas

¹⁶⁷ SALLES, 2014, p. 26-27

¹⁶⁸ SALLES, 2014, p. 27.

¹⁶⁹ VARELLA, 2013, p. 94.

populares, indígenas e afro-brasileiras e de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional; (f) direito-dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens de cultura – que, assim, ficam sujeitos a um regime jurídico especial, como forma de propriedade de interesse público¹⁷⁰.

Guilherme Rosa Varella¹⁷¹, faz uma observação a ideia e ao entendimento da expressão “direitos culturais” verificada no artigo 215, disposta por José Afonso da Silva, que trata acerca da divisão desses direitos entre direito objetivo e direito subjetivo.

José Afonso da Silva chama a atenção para a “dupla dimensão” dos direitos resguardados. A primeira dimensão é a de direito objetivo, norma agendi, como obrigação do Estado que deve garantir o exercício destes direitos por todos. A segunda dimensão é a de direito subjetivo, facultas agendi, como faculdade de agir baseado nos direitos culturais. Assim há um direito objetivo da cultura, oriundo do conjunto de suas normas, e um direito subjetivo da cultura, advindo das “situações jurídicas em favor dos interessados”, que lhe permitem lançar mão de sua faculdade subjetiva de exigir o cumprimento dos direitos pelo Estado. Se a este cabe garantir-los, aos cidadãos cabe reivindicá-los. Em outras palavras, “ao direito à cultura corresponde a obrigação correspondente do Estado”¹⁷².

Vale ressaltar que essa classificação bipartida dos direitos culturais não é um entendimento universal entre todos os autores, tendo em vista que cada um se manifesta através de sua própria classificação e dimensão do conteúdo do termo cultura, bem como, sua aplicação nos dispositivos legais.

Ocorre que, a própria Constituição Federal de 1988 em seu artigo 216 conceitua de forma implícita o termo cultura e de forma expressa o termo patrimônio cultural no âmbito jurídico nacional¹⁷³. Observa-se que o legislador decidiu por conferir uma natureza mais abrangente aos termos, como se pode verificar:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. [...].

¹⁷⁰ SILVA, 2001, p. 51-52.

¹⁷¹ VARELLA, 2013, p. 92-93..

¹⁷² VARELLA, 2013, p. 92-93.

¹⁷³ CUNHA FILHO, 2004, p. 37.

A partir da leitura do artigo 216 constata-se que este não só alongou o alcance da defesa da cultura nacional, intitulado de “patrimônio cultural brasileiro” (abrangendo os bens materiais e imateriais), como também o tornou mais democrático, extinguindo a expressão “patrimônio histórico e artístico nacional” presente na legislação infraconstitucional¹⁷⁴.

No § 1º deste artigo, foi definido que o Poder Público em colaboração com a comunidade promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro mediante inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, assim como, através de outras formas de precaução que visem sua prevenção.

O § 2º instituiu que compete à Administração Pública a gestão da documentação governamental e sua disponibilidade para consulta pública, de acordo com o princípio da legalidade a partir da utilização da expressão “na forma da lei”.

Os § 3º aborda o incentivo e fomento da cultura, ou seja, o financiamento para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. Por sua vez, o § 6º trata da faculdade dos Estados e Distrito Federal em vincular o fundo estadual de fomento à cultura até o limite de cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida para suporte e financiamento de programas e projetos culturais¹⁷⁵.

Apesar deste último parágrafo (art. 216, §6º, CF/88) ter sido incluído em 2003 pela Emenda Constitucional nº 42, vários dos Estados só foram criar o fundo estadual de fomento à cultura (Sistema Estadual de Cultura) no período de 2013 até 2015 (SNC, 2017), tendo como um dos mais recentes o do Estado do Amapá, criado em 02 de março de 2017¹⁷⁶.

Com o objetivo de executar os preceitos constitucionais de financiamento da cultura nacional foi estabelecido o Sistema Nacional de Cultura, Política Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura pelo art. 216-A (CF/88), além dos fundos estaduais. Tal dispositivo foi introduzido através da Emenda Constitucional nº 71 de 2012 (EC nº 71/2012), o qual gerou uma maior descentralização administrativa e legislativa, oferecendo mais autonomia aos Estados e instituindo um regime de colaboração, próprio da organização política norte-americana¹⁷⁷.

¹⁷⁴ SANTOS, 2011, p. 73.

¹⁷⁵ SANTOS, 2011, p. 36.

¹⁷⁶ GUIMARÃES, 2017.

¹⁷⁷ TONET; BORDONI, 2016, p. 272.

Para um melhor entendimento das novidades trazidas pela EC nº 71/2012, segue abaixo o inteiro teor do artigo 216-A:

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios:

- I - diversidade das expressões culturais;
- II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais;
- III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais;
- IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural;
- V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas;
- VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais;
- VII - transversalidade das políticas culturais;
- VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil;
- IX - transparência e compartilhamento das informações;
- X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social;
- XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações;
- XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura.

Após a análise das normas que tratam da cultura no ordenamento jurídico constitucional brasileiro, parte-se para uma observação quanto a natureza jurídica destes dispositivos, que são elevados e equiparados ao status de direito fundamental, mesmo não estando localizados com os demais direitos fundamentais no Capítulo II (Dos Direitos e Garantias Fundamentais), mas pertencendo ao Capítulo III (Da Educação, da Cultura e do Desporto), Seção II (Da Cultura), da Constituição de 1988. Dessa forma, busca-se demonstrar os motivos pelos quais essas normas foram qualificadas como tal.

2.4. Princípios Culturais na Constituição de 1988

Na visão de Celso Antônio Bandeira de Mello¹⁷⁸, princípios são as premissas fundamentais acolhidas pelo sistema normativo, com a função de informar e orientar a

¹⁷⁸ MELLO, 2008, p. 88-90.

interpretação das normas, indicando as “noções radicais” que fundamentam todo o ordenamento jurídico.

É imprescindível que exista uma harmonia entre princípios e normas, de forma que os valores dos princípios tenham reflexo direto no ordenamento jurídico em que estão inseridos, tendo em vista sua aplicação em casos concretos, que por vezes, decorre de um contrapeso entre princípios que possuem o mesmo grau de importância, empregando aquele que mais se adeque com a situação.

De forma resumida, na busca por diferenciar espécies normativas, princípios e regras, deve-se utilizar a Teoria dos Direitos Fundamentais, de Robert Alexy¹⁷⁹. Tal teoria estabelece que as regras definem as condutas que deverão ser consideradas, por sua vez, os princípios definem as espécies normativas possíveis a serem utilizadas em dado caso concreto, tendo em vista que estes são mais propensos à margem de interpretação. Tal entendimento se faz necessário para que o direito vigente tenha uma máxima eficácia em sua aplicação, mediante a decisão de utilizar ou não determinado princípio para solucionar o caso concreto.

De modo semelhante se aplica esta concepção aos direitos culturais, onde os princípios podem ser aplicados para solucionar casos concretos, ou ainda, diante de uma situação em que haja conflito entre princípio e normas, que os princípios se sobressaiam. Tendo em vista que, as normas que tratam dos direitos culturais ainda não são plenamente elaboradas, além disso, importante destacar que é atribuição dos princípios avaliar a legitimidade de determinada regra jurídica, determinando sua subordinação aos princípios regentes da dinâmica social¹⁸⁰.

É característica essencial dos princípios, a oportunidade de conversão da ética em direito estatal, tendo em conta a produção normativa de caráter valorativo. Mais uma vez, aplicando analogamente aos direitos culturais, é importante observar a relação concernente ao ordenamento jurídico vigente e o sistema de códigos relativos à cultura, envolvendo a interpretação e o emprego das normas culturais com a participação efetiva do Estado a fim de resguardar tais direitos¹⁸¹.

Segundo Francisco Humberto Cunha Filho¹⁸², “os princípios têm como características um alto grau de subjetividade e o fato de serem portadores dos valores éticos adotados pelo ordenamento jurídico”.

¹⁷⁹ 1993, p. 81-85.

¹⁸⁰ VARELLA, 2013, p. 100.

¹⁸¹ VARELLA, 2013, p. 100-101.

¹⁸² FILHO, 2000, p. 43.

Após a análise dessa afirmação, pode-se verificar que os princípios e seus valores éticos existem no ordenamento cultural brasileiro, no qual o autor faz um paralelo entre o direito materializado sobre cultura e os princípios constitucionais, a partir de uma metodização constitucional.

Ainda segundo o mesmo autor, vários princípios culturais estão expressos na Constituição Federal de 1988, dentro os quais pode-se destacar: o princípio do pluralismo cultural; o princípio da participação popular; o princípio da atuação estatal como suporte logístico; o princípio do respeito à memória coletiva; e o princípio da universalidade¹⁸³.

2.5. Princípio do Pluralismo Cultural

O princípio do pluralismo cultural consiste no reconhecimento acerca da presença de uma cultura plural e diversificada inserida na sociedade, que contribui na formação da cultura nacional como um todo. Tal princípio se manifesta a partir da forma em que o Estado trata as múltiplas concepções e manifestações culturais de forma semelhante e proporcional, sem beneficiar nenhuma delas ou hierarquizá-las por preferência, ou ainda, sem definir alguma como oficial¹⁸⁴.

Apesar disto, Martuccelli¹⁸⁵ entende que a compreensão de multiculturalismo como uma propriedade das sociedades modernas, assinalada através da existência de múltiplos grupos culturais e étnicos consiste numa conceituação sem abrangência¹⁸⁶.

O princípio em análise se expressa em consonância ao princípio democrático presente na Constituição Federal de 1988¹⁸⁷. Tendo em vista que seu principal objetivo é o entendimento dos que pensam de forma diferente, ou seja, a defesa das liberdade civis, o descumprimento de tal princípio vai contra os preceitos estabelecidos pelo Estado Democrático de Direito.

No ano de 2005, a Convenção da Diversidade Cultural conferiu o conceito de diversidade cultural no ordenamento jurídico brasileiro. Por esse motivo, conforme entendimento de Guilherme Rosa Varella, seria mais adequado utilizar a expressão

¹⁸³ 2000, p. 44-52.

¹⁸⁴ CUNHA FILHO, 2000, p. 45-46.

¹⁸⁵ 1996, p.18.

¹⁸⁶ MARTUCCELLI, Danilo. As contradições políticas do multiculturalismo. Revista Brasileira de Educação. São Paulo, n. 2, mai/jun/jul/ago, 1996. p. 18-32.

¹⁸⁷ SANTOS, 2011, p. 38.

“diversidade cultural” para referir-se ao princípio do pluralismo cultural, tendo em vista sua dimensão. Segundo o autor, o termo “diversidade” refere-se à harmonia entre expressões culturais divergentes, incluindo-se as divergências entre uma mesma cultura e entre culturas divergentes¹⁸⁸.

Na Constituição Federal de 1988, o princípio do pluralismo cultural encontra-se normatizado entre os artigos 215 e 216, de forma que: art. 215 (“O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais [...]”); art. 215, §2º (“a lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais”); art. 216, caput (“[...]à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”).

No ordenamento infraconstitucional o princípio em questão pode ser identificado nos artigos 22 e 39 da Lei nº 8.313/91, lei esta que regulamenta o Programa Nacional de Apoio à Cultura –Pronac, da seguinte forma:

Art. 22. Os projetos enquadrados nos objetivos desta lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural.

Art. 39. Constitui crime, punível com a reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, qualquer discriminação de natureza política que atente contra a liberdade de expressão, de atividade intelectual e artística, de consciência ou crença, no andamento dos projetos a que se refere esta Lei.

A partir da leitura dos dispositivos retomencionados e dos ensinamentos dos doutrinadores citados, pode-se compreender que o princípio do pluralismo cultural é basilar para toda sociedade moderna, em especial no caso do Brasil, que teve toda sua estrutura histórica marcada pela diversidade. E em caso de descumprimento, inclusive, acarreta crime.

2.6. Princípio da Participação Popular

O princípio da participação popular compreende o princípio em que a população atua como principal agente de afirmação e preservação dos direitos culturais, sendo de competência do próprio povo decidir e apreciar matérias acerca da política cultural implantada pelo Estado, podendo ser realizada de maneira individual por cada cidadão ou através de organizações civis¹⁸⁹.

A participação popular no tocante à cultura é reservada primordialmente por meio de dois métodos. O primeiro ocorre a partir da provocação do Poder Judiciário, com previsão

¹⁸⁸ VARELLA, 2013, p. 101.

¹⁸⁹ CUNHA FILHO, 2004, p. 77.

constitucional, quais sejam, a Ação Popular, a Ação Civil Pública e o Mandado de Segurança Coletivo¹⁹⁰.

O segundo meio diz respeito à participação popular de forma direta através do processo democrático, como por exemplo, na presença em conferências, fóruns, câmaras e colegiados setoriais relacionados à cultura nacional, bem como, na promoção de políticas públicas culturais¹⁹¹, e ainda, através das consultas públicas e demais métodos inerentes à democracia participativa.

Na legislação constitucional, verifica-se a presença do princípio da participação popular nos artigos 216, §1º, e 5º, inciso LXXII, demonstrados adiante:

Art. 216. § 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. Art. 5º. LXXIII - qualquer cidadão é parte legítima para propor ação popular que vise a anular ato lesivo ao patrimônio público ou de entidade de que o Estado participe, à moralidade administrativa, ao meio ambiente e ao patrimônio histórico e cultural [...].

Enquanto na legislação infraconstitucional, pode-se exemplificar a atuação direta da população na elaboração do texto normativo com a Lei nº 12.343/10, que trata do Plano Nacional de Cultura, como é observado em seu artigo 3º, inciso IX: “Compete ao poder público, nos termos desta Lei: organizar instâncias consultivas e de participação da sociedade para contribuir na formulação e debater estratégias de execução das políticas públicas de cultura”.

2.7. Princípio da Atuação Estatal como Suporte Logístico

O princípio da atuação estatal como suporte logístico à cultura estabelece que o Estado deverá prestar suporte à população na promoção de atividades culturais. Logo, as ações culturais são realizadas diretamente pelo povo, não pelo Estado, de forma que não haja interferência deste no exercício dos direitos culturais dos cidadãos, resguardando a liberdade de manifestação cultural de cada um¹⁹².

¹⁹⁰ CUNHA FILHO, 2000, p. 50.

¹⁹¹ VARELLA, 2013, p. 102.

¹⁹² CUNHA FILHO, 2004, p. 76.

A liberdade de expressar-se culturalmente incumbe exclusivamente ao povo, tendo em vista que a sociedade é independente e possui legalidade para a manifestação cultural, não podendo enfrentar qualquer tipo de limitação, repressão ou intervenção de nenhum agente, inclusive do Estado. Caso contrário, seria configurado como censura.

Vale salientar que a não-intervenção do Estado no âmbito da cultura, pretende substancialmente assegurar a pluralidade cultural da sociedade, de forma que o próprio povo inserido na sociedade produza sua própria cultura, sem que seja imposta pelo Poder Público.

Entretanto, é possível que hajam situações em que necessite de um apoio do Poder Público para equiparar o pleno exercício de determinada manifestação cultural com as demais, sendo atribuição da Administração Pública disposta pela Constituição Federal de 1988, a exemplo do que ocorre com a defesa da cultura negra, indígena, popular e outros grupos de minorias, conforme disposto no artigo 215, da Carta Magna

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. §1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

Pode-se observar que os verbos presentes no caput do referido dispositivo legal, quais sejam “garantirá”, “apoiará”, e “incentivará”, revelam a concepção de auxílio e proteção das atividades culturais, mas não o desempenho da expressão cultural de forma direta, sendo este papel pertencente a sociedade¹⁹³.

2.8. Princípio do Respeito à Memória Coletiva

O princípio do respeito à memória coletiva compreende o cuidado com o acervo cultural da sociedade, bem como, sua memória coletiva, ou seja, sua identidade e suas origens. Tal princípio tem por finalidade defender os valores que identificam a sociedade¹⁹⁴. Dessa forma, os agentes sociais e os agentes do Estado “não podem negligenciar os valores da memória coletiva”¹⁹⁵.

¹⁹³ CUNHA FILHO, 2000, p. 51.

¹⁹⁴ VARELLA, 2013, p. 103.

¹⁹⁵ CUNHA FILHO, 2000, p. 51-52.

Na visão de Guilherme Rosa Varella¹⁹⁶:

A proteção do patrimônio cultural, dos acervos, das datas simbólicas e da memória é garantida constitucionalmente (nos artigos 215 e 216 e parágrafos) com base nesse princípio, também chamado de princípio da solidariedade intergeracional por alguns autores.

Na Constituição Federal de 1988 o princípio do respeito à memória coletiva tem escopo nos §§ 2º e 5º, conforme demonstrado a seguir:

Art. 216. §2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem; §5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

2.9. Princípio da Universalidade

O princípio da universalidade consiste na garantia que todo cidadão possui em expressar-se culturalmente, vedada a discriminação. Ainda, é assegurado o livre acesso aos benefícios deste direito.

Tal princípio assegura que toda sociedade utilize da cultura de forma plena,ativamente através da produção e execução cultural, ou ainda, passivamente através da utilização dos benefícios frutos do livre acesso cultural. Sendo assim, é importante que toda a população tenha um irrestrito acesso à cultura, facilitado através do auxílio do Poder Público, porém sem sua interferência e sem qualquer ato discriminatório.

Segundo o entendimento de Guilherme Rosa Varella¹⁹⁷, o princípio da universalidade no âmbito da cultura se justifica da seguinte forma:

O princípio da universalidade está ligado à ideia de acesso indistinto à cultura, de não exclusão dos indivíduos dos processos e benefícios culturais e de realização dos direitos culturais. Está relacionado ao princípio da pluralidade, porém enquanto este possui essência mais qualitativa (variedade de expressões e manifestações), a universalidade tem caráter mais quantitativo, como garantia de que a cultura será “acessada” de forma massiva e por todos, que são seus titulares, indistintamente¹⁹⁸.

Sendo assim, após apresentada e detalhada a relevância dos direitos culturais para a sociedade, a partir de seus valores, princípios e regras constitucionais, conclui-se que todos os

¹⁹⁶ 2013, p. 103.

¹⁹⁷ 2013, p. 102

¹⁹⁸ VARELLA, 2013, p. 102.

princípios tidos como culturais harmonizam-se entre si, com o único objetivo de cumprir os princípios e garantias fundamentais, assim definidos pelo Estado Democrático de Direito, quase sempre advindos da associação do princípio da democracia e o direito fundamental à cultura.

Ainda, vale ressaltar que a Constituição Federal de 1988 é clara ao tratar dos direitos culturais, ao acesso às fontes de cultura, o incentivo e o fomento para a geração de valores e bens culturais, com o objetivo de atingir uma democracia cultural. Sendo assim, os direitos culturais recebem o status de direito fundamental, mesmo que fisicamente se encontrem dispersos dos demais direitos fundamentais presentes no Título II (Dos Direitos e Garantias Fundamentais) do texto legal, pois leva-se em consideração a sua indispensabilidade para o pleno exercício da cidadania, da dignidade da pessoa humana, da liberdade de expressão e manifestação, além da garantia de demais princípios constitucionais. Desta forma, os direitos culturais devem ser assegurados, resguardados e fomentados pelo Poder Público.

CAPÍTULO 3 - GLAUBER ROCHA E SUAS OBRAS

3.1 Cineasta Glauber Rocha

Nascido em Vitória da Conquista, Bahia, em 14 de março de 1939, filho de Adamastor Bráulio Silva Rocha e de Lúcia Mendes de Andrade Rocha, Glauber de Andrade Rocha teve três irmãs, Ana Marcelina de Andrade Rocha, Anecy Andrade Rocha e Ana Lúcia Mendes Rocha. Iniciou seus estudos ao sete anos em Vitória da Conquista, após ser alfabetizado em casa pela mãe. No ano de 1947 a família muda-se para Salvador. Conclui o ensino médio em 1953, em Salvador. Em 1954 tomou-se membro do Círculo de Estudo Pensamento e Ação e, escreveu o balé *Sefanu*. Aos 17 anos integrou o grupo *Jograletes Teatralização Poética*, encenando poesias brasileiras.

No ano de 1956, colaborou no filme *Um dia na rampa*, curta metragem de Luís Paulino dos Santos. Estudou até o terceiro ano da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, onde ingressou em 1957, ano em que começou a auxiliar as revistas culturais *Mapa e Ângulos* e com o semanário *Sete Dias*¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Informações disponíveis no Acervo Tempo Glauber (ATG), no Rio de Janeiro.

Ingressou na carreira jornalística em 1958, no Jornal da Bahia, publicando artigos sobre cinema no Suplemento Literário.

Em 1959 montou e concluiu o filme *Pátio* e casa-se com Helena Ignez de Melo Silva, além de iniciar sua participação nos jornais Diário de Notícias e Jornal do Brasil, ambos no Rio de Janeiro, escrevendo artigos sobre cinema. Em 1960 nasce sua filha, Paloma de Melo Silva Rocha, mesmo ano que Glauber assume a direção do filme *Barravento* que seria finalizado em 1961. Recebe no ano seguinte o prêmio Ópera Prima no 13º Festival Internacional de Cinema de Karlov Vary (República Tcheca).

É perceptível um percurso evolutivo ou uma certa continuidade de raciocínio entre as obras de Glauber. Em *Barravento* (1961) tem-se uma linguagem cinematográfica ainda aproximada do cinema narrativo. Filmado na praia de Buraquinho, na Bahia, mostra uma comunidade de pescadores explorada pelo dono da rede de pesca. Firmino (Antônio Pitanga), que se encontrava na cidade grande e retomou à vila, é o elemento de desestabilização, pois é quem percebe a exploração econômica. Em imagens tomadas em preto-e-branco contrastado, o filme exibe aquela leveza e liberdade de linguagem que iria ser aprofundada, e bastante, já nos trabalhos posteriores do Cinema Novo.

Publicou pela editora Civilização Brasileira, em 1963, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ano que também inicia as filmagens de *Deus e o diabo na terra do sol*, obra que recebeu inúmeros prêmios e teve seu roteiro publicado pela Civilização Brasileira.

Co-produziu *Menino do Engenho* com Walter Lima Júnior e realizou o curta metragem *Amazonas, Amazonas*, em 1965. No ano seguinte co-produziu também *A grande cidade* e dirigiu o curta *Maranhão 66*.

Cabe destacar que nenhum filme brasileiro obteve uma repercussão positiva ou negativa, nacional e internacional tão expressiva quanto *Terra em Transe*. No mesmo ano em que foi lançado o filme, houve um fervoroso debate no Museu de Arte de Moderna, na cidade do Rio de Janeiro. Sobre este acontecimento, o jornalista Fernando Gabeira²⁰⁰ declarou:

[...]lembro-me do debate sobre o filme Terra em transe [...]. De um lado, estava o grupo dos excelentes diretores do Cinema Novo defendendo o filme, parte por sua importância estética e parte porque são muito solidários entre si. De outro, estava a platéia da zona Sul do Rio de Janeiro, maravilhada com as proposições do filme²⁰¹.

²⁰⁰ GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro? 23. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 32.

²⁰¹ GABEIRA, 1981.

Entretanto, ainda segundo o entendimento de Gabeira²⁰².

[...] o filme tinha uma concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas. Centrei minha intervenção na tese de que o filme discutia duas saídas através dos dois personagens e que escolhia a pior delas²⁰³.

Estas falas do jornalista comprovam a polêmica causada pelo filme aos intelectuais à época. Contudo, vale salientar que a repercussão não ficou restrita aos militantes políticos, mas também aos produtores culturais, como pode-se observar pela reação à obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianinha: “o Brasil não é aquilo! O Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê”²⁰⁴.

Outro posicionamento relevante foi o do historiador Jacob Gorender²⁰⁵, que diz:

A aversão emocional ao populismo atingiu o terreno das artes e aí deslizou para a aversão à própria massa popular, na filmografia de Glauber Rocha. Terra em transe, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora (GORENDER, 1987).

Entretanto, vale salientar que os intelectuais anteriormente citados, quais sejam, Gabeira, Vianinha e Gorender, possuem opiniões influenciadas a partir de posicionamentos políticos próprios.

No âmbito artístico nacional, a obra pôde dialogar com outras manifestações culturais, como por exemplo, o teatro e a música. O diretor teatral José Celso Martinez Correa aponta no livro de Staal: “fui violentamente influenciado por Terra em transe”.²⁰⁶ O dramaturgo também expôs a importância da obra em outro momento, da seguinte forma:

[...] um filme como Terra em transe, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. Terra em transe é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país²⁰⁷.

²⁰² Ibid., p.33.

²⁰³ GABEIRA, 1981.

²⁰⁴ MORAES, Denis de. Vianinha: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nôrdica, 1991, p. 166.

²⁰⁵ GORENDER, Jacob. Combate nas trevas. São Paulo: Ática, 1987, p. 74-75.

²⁰⁶ STAAL, Ana Helena Camargo de. (Org.). Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 114.

²⁰⁷ CORRÊA, 1968.

Da mesma forma, o cantor e compositor baiano Caetano Veloso declarou a importância da obra, inclusive, como influência para a criação movimento musical e cultural, denominado “Tropicalismo”:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber – se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. [...] O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca²⁰⁸.

No âmbito internacional, também houve uma significativa repercussão acerca do movimento intitulado de Cinema Novo, o qual Glauber fazia parte. No ano de 1966, tal impacto foi documentado na França, a partir da aparição na capa da edição número 73 da renomada revista de cinema francesa *Positif*, que trouxe a figura de Corisco (Otton Bastos), personagem criado por Glauber em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963). O crítico de cinema, Robert Benayoun, cita a “revelação internacional do Cinema Novo”, a partir da exibição em Cannes em 1964 da referida obra brasileira e também de Vidas Secas (1963), do diretor Nelson Pereira dos Santos, que acabou vencendo aquela edição do festival. Tal fato marcou o início da chamada “a ofensiva brasileira sobre Paris”.

²⁰⁸ VELOSO, 1997.

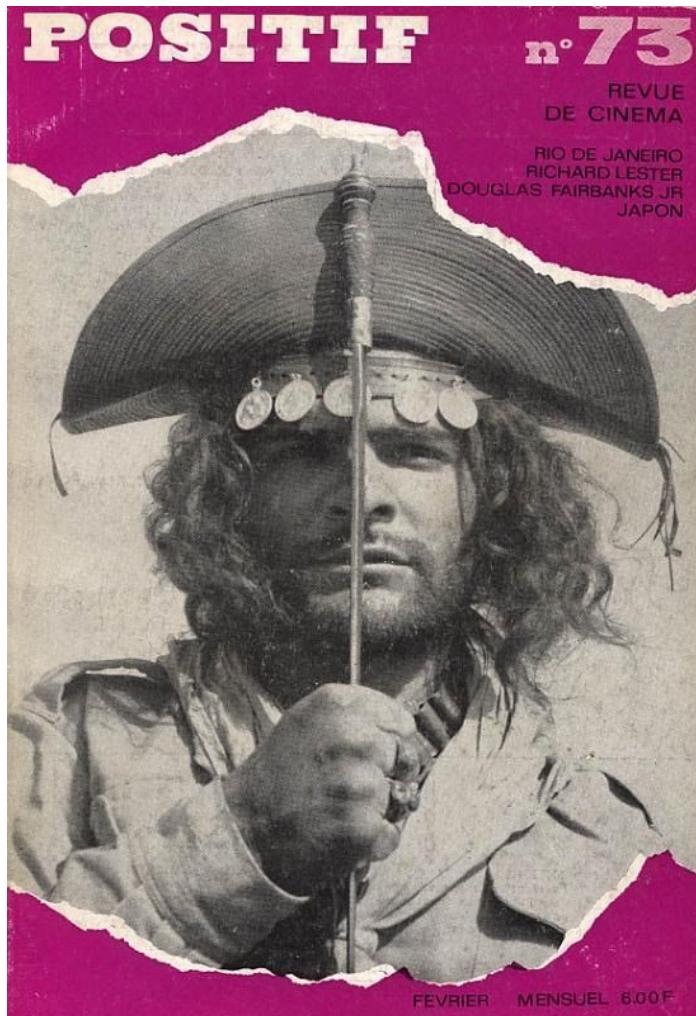


Figura 5 – Capa da edição número 73 da revista francesa *Positif*, em 1966²⁰⁹.

Entretanto, atesta-se que o grande avanço do cinema de Glauber, de fato ocorreu a partir da produção de *Terra em Transe* (1967), como um ataque cinematográfico ao golpe de 1964. Por muitos, considerada a obra de Glauber que leva seu cinema ao grau mais alto de ousadia e perfeição. Em chave alegórica, os grandes problemas históricos do País são representados. Desfilam pelos personagens de Jardel Filho, Paulo Gracindo, José Lewgoy e Paulo Autran as figuras ideais do intelectual, do político populista, do ditador, do capitalista, do povo. Uma reflexão, desencontrada e dilacerada, feita a partir de imagens, de som e de fúria.

Terra em transe, produzido em 1967, foi proibido em todo território nacional por apresentar uma temática considerada subversiva e anti-clerical. Foi exibido no 20º Festival de

²⁰⁹ Disponível em: <https://calindex.eu/onecouv.php?larevue=POS&num=73.0> Acesso em: 23 de fevereiro de 2020.

Cannes e ganhou vários prêmios. Seu roteiro foi publicado na revista francesa, *L'Avant Scene du Cinema* e na alemã *Film*.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1968) é o primeiro trabalho colorido do diretor. Assim, a partir do registro do diretor de fotografia Affonso Beato, busca-se uma “cor tropicalista”, como anteriormente presente o registro do sol causticante nas obras em preto-e-branco. O filme trata da volta de uma personagem anteriormente apresentada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), o assassino de cangaceiros Antonio das Mortes (Maurício do Vale). Nesta ocasião, Antonio será contratado por um poderoso fazendeiro para assassinar Coirana, que acreditam ser a reencarnação de Lampião. Entretanto, vale salientar que as condições históricas são diferentes em relação ao filme anterior. Com o cenário representado por um sertão bastante colorido, define-se como um misto de atraso e modernidade, tendo em vista a representação da presença de caminhões, postos de gasolina, em meio à desolação do deserto. Pode-se observar os pensamentos de Glauber se tornando progressivamente complexos e se expressando em imagens que refletem suas próprias contradições e as do País.

Em 1969, o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* foi exibido no Festival de Cannes e ganhou o prêmio de melhor diretor, recebeu convites para realizar filmes no exterior e passou a residir em Roma. No ano seguinte iniciou, em Barcelona (Espanha), as filmagens de *Cabeças Cortadas* e, na África realiza *O leão de sete cabeças*, ambos exibidos em festivais de cinema. Passa a escrever para *O Pasquim* em 1970.

Durante seu auto exílio que foi de 1971 a 1976 andou pelos principais polos do comunismo internacional, de forma que mostrou o socialismo africano do Congo em *O Leão*, gravou em super-8 *Letida e Mossa* no Marrocos. Em Cuba, no ano de 1972 iniciou a preparação do projeto *América nuestra*. Iniciou neste ano e conclui em 1974, *História do Brasil*.

Ainda, filmou em Roma, o longa-metragem *Claro*, no ano de 1975. O curta-metragem *Di Cavalcanti*, no qual filmou o velório dele próprio, ganhou prêmio especial do júri no 30º Festival de Cannes, em 1977. Nesse mesmo ano morreu sua Ilmã Anecy e nasceu seu filho Pedro Paulo de Araújo Rocha, com sua companheira Maria Aparecida de Araújo Braga. Também começou as filmagens de *A idade da terra* e, realizou para a Embrafilme o média-metragem *Jorjamado no cinema*.

Continuou com as filmagens de *Idade da Terra*, em 1978, lançou o livro *Riverão sussuarana* pela editora Record e nasceu Erik Aruak Gaetan Rocha, seu filho com Paula Gaetan. *Cabeças cortadas* é liberado, sem cortes, pela Censura. No ano seguinte nasceu Ava Pátria Yndia Yracema Gaetan Rocha, segunda filha com Paula. Estréia no Rio de Janeiro, *Cabeças Cortadas e Di Cavalcanti*, este último é embargado pela filha do artista e proibida sua exibição em todo território nacional.

A complexidade do cinema de Glauber chega no seu auge e ponto de ruptura com a linguagem cinematográfica em *A Idade da Terra* (1980), seu último filme, que concorreu e foi muito mal recebido no Festival de Veneza daquele ano. O enredo segue ao arrepio de qualquer convenção narrativa, por mais ousada que seja. Na verdade, a obra dissipa a narrativa, e esta não deixa de fazer sentido. Em verdade, em direção oposta, o potencializa, numa forma significante partida em mil pedaços, que aborda todas as formas de rupturas do País, de sua capacidade como nação e de sua pobreza, de uma forma como nunca foi feita ou vista antes no cinema nacional.

Em 1980, morre seu pai e *A idade da terra* é exibido no 37º Festival de Veneza. Em 1981, adocece em Sintra, Portugal, onde vivia e é trazido em coma para o Brasil, falecendo no Rio de Janeiro no dia 21 de março.

Conhecido por ser supersticioso e profético, Glauber Rocha mais uma vez pode ter enganado as aparências, pois morreu aos 42 anos como ele mesmo garantia, foi enterrado um dia antes do dia da morte de Vargas e dois dias após o aniversário do general Golbery, o "gênio da raça", como ele mesmo se referia. E, ao que tudo indica, não há tanto absurdo no que teria dito a São Pedro em uma de suas falas "Foi um complô da CIA e da KGB. Me mataram, São Pedro!". É incerto que tenha ocorrido este complô, porém, é possível que o diretor tenha morrido em decorrência de uma conjugação de imperícia e negligência médica. Glauber pode ter chegado ao Rio praticamente morto, tendo em vista que não recebeu um tratamento adequado em Lisboa. Relata-se que Glauber tenha viajado 12 horas sem a presença de um médico, e ainda, sem tomar soro ou oxigênio²¹⁰.

²¹⁰ Disponível em: <http://omartelo.com/omartelo22/materia1.html> Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

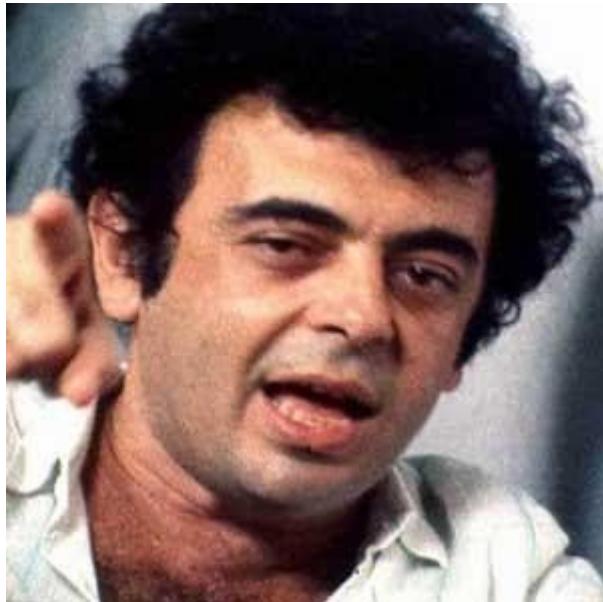


Figura 6 - Glauber Rocha²¹¹

Glauber Rocha foi um dos maiores cineastas da história do cinema brasileiro. Sua atuação muito contribuiu para o alargamento da reflexão sobre os dilemas da produção cultural brasileira, pois nunca lhe faltaram imaginação e capacidade criativa para redescobrir ou mesmo gerar instigantes formas de pensamento e expressão artística. Seus filmes, textos, livros, desenhos, roteiros, programas de TV e opiniões não apenas revalorizam a função cultural e política do audiovisual como possibilitaram novos enfoques na luta do Brasil contra o subdesenvolvimento. A trajetória cinematográfica de Glauber Rocha demonstra inquietação constante, desde os tempos de adolescência, na Bahia. Participou ativamente da elaboração de inovadora linguagem para o cinema brasileiro, tornando-se a principal figura do movimento Cinema Novo, cujos fundamentos podem ser encontrados em seus filmes e em muitos de seus textos. A preocupação com a permanência da colonização cultural e econômica foi constante em sua vida. Sua morte, em agosto de 1981, aos 42 anos de idade, provocou manifestações inquietantes: para muitos, equivaleu a um assassinato cultural; para outros, à triste surpresa de um suicídio. A repercussão do conjunto da obra de Glauber Rocha não se limitou apenas à cultura brasileira. Com a conquista de premiações obtidas em festivais em todo o mundo, a amizade de importantes nomes da cultura internacional, o cineasta conquistou incomparável reconhecimento.

²¹¹ Disponível em: <<https://consciencia.net/30-anos-sem-glauber-rocha-gladiador-defunto-mas-intacto/>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

3.2. Terra em Transe (1967) e a ditadura militar

Desde sua criação em 1895, a advento do cinema sempre foi além de uma simples projeção de imagens. Tornou-se uma das mais relevantes formas de expressão do mundo, vinculado inicialmente aos divertimentos populares e posteriormente em conjunto às críticas sociais.

Na história artística e cultural do Brasil, dentre suas diversas fases, cabe destacar o movimento denominado de Cinema Novo que teve sua primeira manifestação em 1952 a partir do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. Na busca pelo distanciamento do modelo cinematográfico estadunidense, utilizaram-se de elementos inspirados no Neorealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, além do uso de uma linguagem descontraída e mais próxima à realidade social dos espectadores. O movimento serviu tanto como divertimento público quanto de crítica camouflada acerca da existência socioeconômica, política, cultural, e como método de contestação social no país.

As reações dos artistas e intelectuais do meio audiovisual insatisfeitos com a repressão se materializou pela primeira vez em 1952, com a organização do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, que visou novos caminhos para o cinema brasileiro, segundo Shohat e Stam (2006):

As condições difíceis em que os cineastas do Terceiro Mundo trabalham são bastante desconhecidas de seus colegas do Primeiro Mundo. Além dos baixos orçamentos, das taxas de importação sobre os materiais e dos custos de produção, eles também se confrontam com mercados mais limitados e menos ricos. Além disso, precisam competir com os filmes estrangeiros luxuosos e de orçamentos altos que são despejados sem “cerimônias” em seus países. Essas diferenças na produção inevitavelmente se refletem tanto na ideologia como na estética dos filmes²¹².

A estreia do filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos em 1955, foi tida como o marco inicial formal do Cinema Novo no Brasil. Tem como principal característica um enredo simples, empenhado em familiarizar seu roteiro com personagens e cenários que pudessem fazer uma comparação com o Rio de Janeiro, a capital do Brasil à época.

A partir de então, vários filmes foram lançados discutindo a mesma temática do subdesenvolvimento nacional, introduzindo a presença de figuras regionais em suas cobras,

²¹² SHOHAT; STAM, 2006, p. 368.

como trabalhadores rurais e povos do sertão. No Brasil, as respostas à repressão e à privação de liberdade manifestaram-se através de artifícios de alguns cineastas, que segundo Xavier (2006) declaravam:

[...] uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética – o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. [...] Com a perspectiva autoral, houve espaço para a expressão pessoal e a invenção de soluções que, embora problema para a comunicação mais imediata, conferiram aos filmes uma densidade poética e uma dimensão de ambiguidade, interrogação, responsável por sua maior consistência²¹³.

Glauber Rocha (2004) cita que a fome não é somente um “sintoma alarmante”, mas também o nervo central da sociedade em que está inserido, desta forma, a “trágica originalidade” do Cinema Novo é a possibilidade de representar a dura realidade do povo brasileiro:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policiais da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes²¹⁴.

Assim, entende-se que uma obra cinematográfica se torna uma verdadeira narrativa da memória de um povo, principalmente quando se trata de um momento marcado de uma forma tão negativa como ocorreu na ditadura militar no Brasil, é o que explica Diehl:

Nesse sentido, memória e identidade assumem posições estruturais na sustentação do debate. Tempo, espaço e movimento passam a compor expectativas essencialmente existenciais, especialmente nos quadros de re-simbolização e revalorização dos sentidos e funções culturais. Portanto, parece-nos que uma das

²¹³ XAVIER, 2006, p. 63.

²¹⁴ ROCHA, 2004, p. 65-66.

chaves de compreensão da situação das perspectivas historiográficas é o estudo da memória e da identidade²¹⁵.

Documentos comprovam que durante a ditadura civil-militar de 1964, os agentes do Estado responsáveis pela censura tinham como principal atribuição a preservação do regime repressivo, a manutenção do apoio da Igreja Católica e a proteção à moral da população. Porém, tal conjuntura antidemocrática gerou novos rumos para a cultura nacional, bem como, novas possibilidades para os intelectuais apoiarem com mais vigor a liberdade de expressão e protestarem contra a ditadura, dentre os quais encontra-se o cineasta baiano Glauber Rocha.

De tal maneira, ocorreu a partir da segunda metade da década de 1970 uma mobilização dos produtores culturais brasileiros, a fim de resistir e criticar as arbitrariedades da censura, que foi o “Manifesto dos 1046 intelectuais contra a censura”, encaminhado ao ministro da Justiça, Armando Falcão, em 25 de janeiro de 1977. Após cerca de um ano, em 13 de outubro de 1978, a Emenda Constitucional Nº 11 revogou, a partir de 1º de janeiro de 1979, o Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968²¹⁶, causador da censura de pelo menos 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas²¹⁷.

No auge da repressão militar contra os meios de expressão, foi necessário que o diretor utilizasse de métodos metafóricos e alegorias, como a adaptação de clássicos personagens e enredos, a fim de continuar com a produção cinematográfica e atingir seu principal objetivo, que seria, criticar e contestar a realidade vivida pela população brasileira no período militar através da arte. Sendo assim, é nítido o poder social que a imagem em movimento possui, como mostra Cardoso e Vainfas:

[...] e deve integrar o filme ao mundo social, ao contexto em que surge - o que implica a pertinência do confronto da obra cinematográfica com elementos não-cinematográficos: autor, produção, público, regime político com suas formas de censura²¹⁸.

Neste cenário, cineastas brasileiros, à exemplo de Glauber Rocha, foram obrigados a utilizar-se de algumas formas de resistência para preservar o material produzido, fazendo com que a atenção dos censores fosse desviada em cenas críticas durante o filme, a partir da montagem de cenas visualmente chamativas, porém com baixa relevância no roteiro.

²¹⁵ DIEHL, 2002, p.112.

²¹⁶ BRASIL, 1979.

²¹⁷ REIMÃO, 2014.

²¹⁸ CARDOSO; VAINFAS, 1997, p.412.

O final da década 1960 no Brasil foi marcado pela divisão entre as arbitrariedades ditatoriais e repressões militares e a insatisfação dos produtores culturais e da militância estudantil, que protestavam contra o autoritarismo através da arte.

O Cinema Novo se renovava a cada passo em que a crise no país se alastrava, com cada diretor expondo seu ponto de vista através das especificidades de suas obras. Neste período, pode-se destacar duas obras que marcaram o novo cenário do cinema nacional, tornando-se um ponto de partida para uma reflexão sobre os futuros filmes brasileiros, trata-se do *Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla e *Terra em Transe* (1967) do cineasta baiano Glauber Rocha.

Desta forma, ao analisar a obra *Terra em Transe* (1967) de Glauber, busca-se debater a memória do povo brasileiro face ao período de ditadura militar, como um processo de formação de identidade. A realização do filme também pode ser considerado como um ato de resistência e manifestação de protesto contra o regime.

Apesar de seu estilo atemporal, é importante destacar o costume sequencial que a obra desempenha. Ou seja, o filme pode ser interpretado como uma sequência apoteótica do seu antecessor, Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964). Enquanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tem seu epílogo ou conclusão com uma imagem que reconstrói à metáfora de que o sertão vai virar mar, em *Terra em Transe* já parte desse pressuposto desde de sua cena de abertura, do referido mar. Então, sai-se da dimensão oceânica e parte para o Continente. Já em terra, o filme inicia em Eldorado, uma terra em construção e ainda por se construir.



Figura 7 - O personagem Paulo carregando nos braços Silvia à beira do mar.

Logo ao iniciar o filme, onde pode-se ver o agrupamento das forças que tomarão o governo de Eldorado, tem-se a impressão que este já se encontra em andamento, ou seja, como se a história narrada já estivesse acontecendo mesmo antes do início da obra. Assim, pode-se perceber que Glauber não subestima a capacidade de entendimento de seus espectadores, mesmo estes tendo acesso à narrativa em pleno movimento.

A obra *Terra em Transe* passou a examinar de forma eficaz a situação em que o país se encontrava na época, representada através de analogias, como a reprodução da fictícia República de Eldorado, lugar onde morava Paulo Martins, um jornalista e poeta vinculado ao político conservador em ascensão Porfirio Diaz e sua amante Silvia, com quem forma um triângulo amoroso, além de diversas personagens atraídas pela disputa de poder, tal como:

[...] as mulheres do grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em trajes de rigor, outros em blue jeans. Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores das classes dominantes²¹⁹.

²¹⁹ SCHWARZ, 1978, p. 65-66.

Ocorre que, Porfírio é eleito senador e Paulo decide se afastar para a província de Alecrim, onde encontra a ativista Sara. Ambos decidem prestar apoio ao vereador populista²²⁰ Felipe Vieira para o cargo de governador, buscando a ascensão de um novo líder político, de viés progressista, com o objetivo de trazer mudanças reais ao país, a partir da luta contra a miséria e a injustiça. Trata-se de um momento em que a sociedade demandava de transição e os dois acreditavam que tais transformações deveriam partir inicialmente na política.

Após a vitória na eleição, Vieira decepciona todos os seus apoiadores, inclusive Paulo, pois demonstrava ser um político despreparado e incompetente, tendo suas atitudes conduzidas pelos que possuíam maior poder aquisitivo no local, esquecendo as lutas sociais prometidas durante a campanha, trecho em que o diretor faz alusão à práticas corriqueiras na política do Brasil. Assim, Paulo ficou desapontado e decide abandonar tudo e voltar à capital, encontrando-se lá com Sílvia.

Após seu regresso à capital, Paulo se aproxima do empresário Júlio Fuentes e o noticia que o presidente Fernandez tem o apoio econômico de uma poderosa empresa multinacional, que tem por objetivo assumir o controle do capital nacional. Quando Porfírio disputa a Presidência apoiado por Fernandez, Júlio Fuentes cede um canal de televisão para Paulo que o usa diretamente para atingir e prejudicar o candidato. Assim, inicia a união entre Vieira e Paulo na campanha presidencial. Entretanto, ambos são traídos por Fuentes, a partir um acordo feito com Porfírio. Neste momento, Paulo tinha a intenção de partir para a luta armada, mas Vieira não compactua.

Desta forma, pode-se observar que o filme traz diversos personagens com múltiplas inclinações políticas presentes no país naquele contexto histórico.

O diretor do filme nega que a obra trata-se de uma metáfora propriamente dita, mas sim de um “documentário sobre a metáfora”, isto é, um filme realista cujo enredo se constrói na simultaneidade e não no paralelismo. De acordo com Bentes:

Fazer entrar em Transe ou em crise seria a primeira figura do pensamento e do cinema de Glauber. O transe é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber

²²⁰ O período da história republicana do Brasil que vai da queda do Estado Novo (1945) ao movimento militar de 1964 é caracterizado como populismo. Segundo o sociólogo Francisco Weffort, o populismo é, como "estilo de governo", sempre sensível às pressões populares; simultaneamente, como "política de massa", procura conduzir e manipular suas aspirações. (Disponível em <<http://www.culturabrasil.pro.br/populismo.htm>>. Acesso em 21 de novembro de 2019).

faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer de dentro²²¹.

A partir de uma carta escrita para o seu amigo Alfredo Guevara, sobre o Festival de Cannes de 1968, Glauber explica que seu filme:

É mais poemático do que ficcional. Isto é, a estrutura é livre, cada sequência é um bloco isolado, narrado em estilos os mais diversos possíveis, e cada sequência procura analisar um aspecto deste tema complexo. Unindo tudo, como narração, o delírio verbal de um poeta que morre, vítima da polícia, no clímax de uma revolução frustrada²²².

Segundo o pensamento de Xavier (2013), o cineasta baiano elabora dois movimentos complementares neste filme: a progressão linear e a circularidade das repetições.

O movimento denominado de progressão horizontal e linear “[...] condensa a sucessão dos fatos e faz de Eldorado a representação da cena brasileira, hierarquizando agentes, espaços, ações para figurar um acontecimento: o golpe de 64”²²³. Enquanto o movimento circular de repetições e barroco proposto por Glauber, o qual dificulta a representação política na obra, permite:

[...] o impulso de totalização com uma consciência agoniada do colapso de uma concepção de mundo. Reconhecida a crise das representações disponíveis, o que resulta é a fala indignada diante do jogo de aparências que contamina todos os aspectos da vida nacional. Impossível uma alegoria da esperança, uma teologia da história: tem lugar o drama barroco²²⁴.

O filme *Terra em transe* foi vetado pela Censura durante algumas semanas nos cinemas nacionais, mas pouco tempo depois foi liberado. Surge-se a teoria que a liberação se deu pela dificuldade de compreensão por parte dos censores quanto ao conteúdo de sua mensagem, demonstrando a capacidade do autor em harmonizar de forma plena e eficaz a política e a estética em uma obra cinematográfica.

3.2.1. Aspectos políticos e sociais da obra

Inicialmente, antes de introduzir a análise propriamente dita acerca dos aspectos políticos e sociais da obra, faz-se necessário uma apreciação sobre a forma como a estética

²²¹ BENTES, 1997, p. 26.

²²² ROCHA apud BENTES, 1997, p. 37.

²²³ XAVIER, 2013 p. 63.

²²⁴ XAVIER, 2013, p. 79.

adotada por Glauber ao longo do filme, influencia o espectador. Rocha (1996) explica tal fenômeno que “tem sido utilizado o termo *efeito estético* porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos²²⁵”.

E em seguida aborda o seguinte questionamento “uma teoria do efeito estético se depara com o seguinte problema: de que maneira uma situação nunca formulada até aquele momento ou uma realidade virtual que emerge com a obra, mas não dispõe de nenhum equivalente no mundo empírico, pode ser apreendida, assimilada, e até efetivamente entendida?²²⁶”.

A obra traz uma abordagem análoga acerca da história do Brasil, a sua história política e as personagens que marcam o conflito para manter o poder, ponderando sobre a história e o caráter político da arte, assim, redirecionando o modo com que o Cinema Novo havia desenvolvido. Dessa forma, Haroche expõe os artifícios que um político utiliza para obter e manter o poder.

[...]fundamentalmente ligados a apresentação pública do monarca, contribuem a instauração dessa ordem. Vestimentas, ornamentos ou, como dizia La Bruyère, equipagem ou aparatos; posturas, gestos, olhares, condutas aparecem, assim, como instrumento do poder, instrumentos destinados a aumentar, graças a aparência, a grandeza, a majestade, a pompa, o domínio da monarquia sobre seus súditos²²⁷.

Tais artifícios seguem quase todo o enredo do filme, sob forma de uma técnica para tratar problemáticas sociais e conscientizar a população sobre o papel delas como agentes ativos incluídos na sociedade, pleiteando melhores condições sociais e melhorias para o povo, em face da autoridade dos políticos. Assim, Glauber utilizava seu repertório da gramática cinematográfica a fim de educar seus espectadores através de imagens e som em movimento.

Bourdieu manifesta-se no sentido das relações de poder existentes na política, da seguinte forma:

O campo político, entendido ao mesmo tempo como de forças e como campo das lutas que vêm em vista transformar a relação de forças que confere a este campo a sua estrutura em dado momento, não é um império: os efeitos das necessidades

²²⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, p. 21.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ HAROCHE, 1998, p.59.

externas fazem-se sentir nele por intermédio sobretudo da relação que os mandantes, em consequência da sua distância diferencial em relação aos instrumentos de produção política, mantêm com os seus mandatários e da relação que estes últimos, em consequência das suas atitudes, mantêm com as suas organizações²²⁸.

Em *Terra em Transe* (1967), Glauber Rocha critica a conjuntura social que o povo brasileiro passava no período ditatorial, época em que os direitos sociais que já se encontravam limitados, e que ainda privou o povo da oportunidade de se expressar e de lutar por suas garantias individuais e coletivas. Acerca de tal temática, Hemm (s.d) disserta:

Com sua obra cinematográfica, Glauber Rocha denuncia as reais condições de vida do povo brasileiro assumindo uma posição dialógica entre história real e ficção a modo de refletir um espelho da sociedade brasileira da época e, com o compromisso de atuar para a transformação dessa sociedade. O cinema está na linha de frente da reflexão, na busca de uma identidade autêntica não só do cinema, como do país e do homem brasileiro, à procura de sua revolução²²⁹.

Salles et al (2006) discorrem que quando uma nação é destacada pelo autoritarismo, a exemplo do ocorrido no Brasil durante a ditadura militar, a política deixa de existir, de forma que:

A coisa pública é criação de um “espaço de todos”, a polis, que, por sua vez, é o lugar da liberdade política. Decorre daí a noção de privado, porquanto a ausência do espaço de todos, na tirania, significa a extinção da política, situação na qual “os cidadãos eram desterrados em suas casas”²³⁰.

Assim como também é expresso por Arendt, ao discorrer que “o sentido da política é a liberdade”²³¹. Logo, pode-se concluir que no período ditatorial não se tem política, pois não existe liberdade de escolhas e de ações para o povo.

Sendo Glauber um questionador social e político do Brasil à época, teve interesse em descrever em suas obras aquilo que representava o cenário nacional na luta pelo poder, o excesso de populismo dos governantes e a inércia frente aos problemas sociais, a falta de organização social para protestar seus direitos, entre diversos elementos que o autor repugnava. Segundo Rocha, sua insatisfação estava demonstrada da seguinte maneira:

Eu detestava todas as coisas apresentadas em *Terra em Transe*, filmei com certa repulsa. Lembro-me do que dizia ao montador: estou enojado porque não acho que haja um único plano bonito neste filme. Todos os planos são feios, porque se trata de pessoas prejudiciais, de uma paisagem podre, de um falso barroco. O roteiro me impedia de chegar à espécie de fascinação plástica que se encontra em Deus e o

²²⁸ BOURDIEU, 2001, p.164.

²²⁹ HEMM, s.d, p.07.

²³⁰ SALLES et al. 2006,p.17.

²³¹ ARENDT, 2002, p.38.

Diabo. Às vezes, pode ser que eu tenha tentado escapar a este ambiente, mas o perigo consistia em atribuir valores aos elementos alienados²³².

Apesar de todo o processo de gravação ter causado insatisfação ao diretor, aquele era o retrato da realidade que precisava ser mostrado ao seu público. Para Glauber, o cenário visto seria o de um mundo arruinado que necessitava ser desfeito para que uma nova sociedade pudesse surgir no lugar. Uma nova sociedade que modificasse todo o cenário político e social brasileiro que o incomodava. Entretanto, seria necessário que o público se conscientizasse e para tanto, o filme foi utilizada como um método de conscientização popular por Glauber Rocha. Segundo o seu ponto de vista:

Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. Essa é minha opinião sobre o filme²³³.

Entende-se que esta nova sociedade referida por Glauber, só poderia ser instituída e consolidada por meio do emprego da revolta e da violência. A partir de 1964, tais atitudes se intensificaram, sendo integrante de um movimento revolucionário. Vale salientar que o emprego da violência foi utilizado pelos dois lados, tanto pela população que manifestava melhorias sociais, e principalmente pelos agentes do estado que utilizavam disto como o principal artifício para reprimir e controlar os grupos que protestavam. Segundo Soub (s.d.):

Este dependeria do movimento de conscientização da sociedade, para o qual o cinema estaria dando uma importante contribuição. A partir de 1964, o discurso se transformaria e colocaria a violência como condição básica para qualquer tipo de enfrentamento das forças exploradoras. É da defesa dessa violência (corporal, simbólica e narrativa), completamente justificada do ponto de vista político, ético e estético, que emerge a estética de *Terra em Transe*²³⁴.

Glauber faz o emprego da violência sob forma de protesto, resultando na surpresa quanto a reação tomada, em busca de uma nova compreensão na luta pelos direitos sociais.

²³² ROCHA, 1981, p. 90-91.

²³³ ROCHA, 1981, p.140.

²³⁴ SOUB, s.d., p.06-07.

Cabe destacar o contexto social no qual o filme está inserido durante sua produção, de forma que foi gravado em 1967, ou seja, antes da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Assim, o país ainda vivia um clima de menor repressão e maior liberdade na produção cultural. O cenário se alterou a partir de 13 de dezembro de 1968 quando o AI-5 é promulgado, por esse motivo, o diretor produziu um segundo roteiro para o filme.

Almeida enfatiza a estreita ligação do cinema com o período da ditadura militar, sendo indispensável que haja um entendimento referente ao contexto histórico que o filme foi produzido, bem como, a maneira como o enredo é disposto nas obras.

Ainda segundo o autor, “independente do caráter objetivo ou subjetivo, as fontes audiovisuais devem ser tomadas como mecanismos de representação da realidade”²³⁵. Nesse sentido, o período ditatorial foi uma época singular para a produção audiovisual nacional, devido sua importância histórica e sua função crítica do cenário política e social brasileiro. Entretanto, cabe ressaltar que essa fase se deu em produções posteriores, tendo em vista que as produções culturais à época que iam contra o regime, em sua grande maioria foram vetadas. Assim, o autor aponta:

Tendo em vista o caráter repressor das ditaduras militares do Brasil e Argentina não apenas no campo político, mas também no campo cultural, não é de se estranhar que a produção cinematográfica destes países durante os regimes autoritários concentrava suas temáticas em diversos assuntos, exceto aqueles que feriam a autoridade do regime ou que suscitassem questionamentos ao poder estabelecido²³⁶.

Soub (s.d) assegura que Glauber estava diante de um grande embate ao produzir o filme *Terra em transe* (1967), tendo em vista que desejava debater questões políticas através da representação de personagens reais, comprovando a teoria de que por mais engajamento político que a população tivesse, continuaria impotente frente ao Poder Público, através do golpe. Sendo assim, o autor discorre da seguinte forma:

Terra em transe é, de certo modo, a encarnação desses conceitos, ou pelo menos a sua discussão. Ao realizar o filme, Glauber buscou um método que lhe permitisse explicitar os seus conceitos de uma épica-didática. Um desafio complicado, pois seu herói era um derrotado, ou para ser mais preciso, um anti-herói. A história que queria narrar não tratava dos louros de um grande feito. A jornada do jornalista poeta descreve a impotência de ser. Grita os seus sonhos desfeitos, a sua glória efêmera, a sua derrota infantil, mas também a sua generosidade, a sua coerência final. O fracasso de seu projeto político foi também o fracasso de si. O seu personagem se vê

²³⁵ ALMEIDA, 2009, p.133.

²³⁶ ALMEIDA, 2009, p.136.

como um intelectual orgânico impotente diante de um poder que se impõe pela força de um golpe militar²³⁷.

Outra questão abordada na obra é aquela referente ao populismo político, a partir do entendimento de Ramos “Terra em transe, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora”²³⁸. De forma que os líderes políticos apenas se preocupavam com sua popularidade e não verdadeiramente com os desejos da população.

3.2.2. Aspectos religiosos da obra

A questão religiosa também é representada no filme, conforme Bentes²³⁹ cita a presença de cenas de ritos religiosos de forma metafórica, habitualmente presente nas obras de Glauber. A tratativa da questão é feita de forma ambígua pelo diretor, pois ao mesmo tempo que refere-se a religiosidade como alienação de massa, também a trata, por vezes, como desenvolvimento pessoal dos personagens. Deste modo, o autor comprova como a religião é capaz de produzir ideologias acerca das pessoas.

Da mesma forma, Fernandes²⁴⁰ analisa a questão religiosa no filme, de forma que:

Um senador com nojo do povo que representa, um demagogo populista que seduz operários e camponeses para depois fuzilá-los, um burguês industrial cujo lucro é mais importante que a lealdade. Esses personagens duelam entre si pelo poder, tudo com a santa benção da igreja. Luta essa onde o povo é massa de manobra e bucha de canhão, quando não o próprio inimigo a ser vencido. Nesse contexto, surge um jornalista idealista, Paulo, que busca desmascarar a hipocrisia desse sistema político. Um paladino dos fracos e oprimidos? Se for, um muito estranho, confuso, fraco e raquítico frente às forças envolvidas, que precisa se aliar com o inimigo para conseguir ter alguma chance²⁴¹.

Em *Terra em Transe* (1967), pode-se observar que a igreja e a religião não exerciam nenhuma ação concreta com o intuito de fazer a sociedade prosperar, mas de forma contrária, prestam suporte aos poderosos que iludem a população. Tanto que, tal situação é representada a partir do padre Gil, retratando a colaboração da igreja com os poderosos políticos populistas.

²³⁷ SOUB, s.d., p.11.

²³⁸ RAMOS, 2006, p.06.

²³⁹ Disponível em <<http://bocc.ubi.pt>>. Acesso em 25 de fevereiro de 2020. Acesso em: 18 de junho de 2020.

²⁴⁰ Disponível em:< <http://panchoufpe.blogspot.com>> . Acesso em 25 de fevereiro de 2020.

²⁴¹ FERNANDES, 2010, p.01.

3.3. Conclusão da análise e reflexo nos dias atuais

A partir da análise de diversas obras que abordam o período da ditadura em sua temática, sob os variados pontos de vista, pode-se concluir que pesquisadores, produtores culturais e autores nacionais alcançam destaque com seus trabalhos e oferecem à própria população brasileira a possibilidade de ter o acesso a um pedaço da história política, social e cultural do país, a partir de obras audiovisuais, da literatura, do teatro ou em qualquer outra forma de expressão cultural.

A partir da análise do cinema de Glauber, pode-se afirmar que em toda sua obra, assim como ocorre em *Terra em Transe*, têm-se um julgamento deveras clarividente no que tange à figura do autor. A possibilidade de não conseguir atingir a grande massa como espectador de suas obras, não impediu que o diretor realizasse seu conjunto de filmes. Seu cinema não se afastou do público por possuir viés político e autoral, de forma contrária, fez dessa uma de suas maiores marcas, ao atingir a população mesmo com o teor crítico em suas obras, fazendo assim o seu legado para o cinema nacional e o povo brasileiro.

Nos dias atuais, é quase intuitiva e antecipatória a assimilação que o contexto do filme *Terra em Transe* tinha com o contexto político e social atual, apesar de ter sido estreado em 1967. Ao analisar personagens à exemplo de Porfírio Diaz e Felipe Vieira, são notórias as semelhanças com as figuras políticas da contemporaneidade brasileira.



Figura 8 - Personagem Felipe Vieira representando um típico político populista brasileiro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a criação do cinema, ele logo foi difundido pelo mundo todo, ganhou o imaginário tanto dos que produziam e principalmente daqueles que o assistiam, pois podiam vivenciar nas histórias narradas os seus sonhos, desejos, ou ainda, a sua própria realidade. No Brasil, o início da história cinematográfica passou por algumas adversidades, principalmente no que tange a falta de produções nacionais relevantes e a dependência da técnica e tecnologia estrangeira. O reconhecimento do cinema nacional veio após muita luta, a partir do momento em que os cineastas brasileiros lutaram bravamente contra a ditadura e todo seu sistema, mediante a utilização de métodos para continuar produzindo sem interferência, Sendo assim, decidiram retratar a realidade social, política e econômica do país, com objetivo de formar no público espectador uma consciência acerca da situação que estavam passando no Brasil.

Ocorre que, nem sempre essas estratégias empregadas pelos cineastas funcionavam, e por vezes o Estado intervinha na obra mediante cortes. Tal fato provocava uma difícil compreensão do filme pelo público, o que dificultou a valorização e o reconhecimento de diversas obras.

A partir da exposição do conteúdo ao longo da pesquisa pode-se extrair algumas premissas, a fim de chegar a uma conclusão, na tentativa de responder os questionamentos provocados no início do trabalho. Primeiramente pode-se observar que o período nebuloso marcado pela ditadura militar no Brasil teve sua importância na construção da memória nacional, com uma herança de destruição cultural que levarão anos para serem reconstruídas. Entretanto, foi uma época que definiu os rumos do país, marcou nomes na história e também reafirmou a força que o povo unido tem para lutar contra a repressão, a favor da democracia. Nesse aspecto, foi acrescido ao cinema a função de não só oferecer entretenimento ao público, mas também a de debater assuntos e questões relevantes para a sociedade, a partir da propagação de ideais com viés de liberdade e democracia, difundidas por diversos movimentos sociopolíticos.

Posteriormente, partiu-se para a análise específica do filme Terra em Transe (1967), que é uma das inúmeras obras do cineasta Glauber Rocha e referência no cinema brasileiro.

A obra visou analisar da ditadura no Brasil a partir de questões recorrentes no cenário político nacional, a exemplo do populismo, violência, repressão, violação de direitos fundamentais, dentre outras.

Outro ponto que merece destaque é a manobra utilizada por Glauber para driblar a censura, a partir da criação de personagens imaginários. O diretor aborda questões reais e que o inquietam ao examinar a sociedade brasileira, tratando nos seus filmes questões como a política brasileira e os governantes populistas, que buscavam o próprio benefício no lugar de melhorias para a população. Abordava também a questão religiosa, tema que ainda é delicado nos dias atuais, onde a igreja apoiava o governo, mascarando-o e não reivindicando a libertação da sociedade. Além disso, tratava acerca das diversas disputas por poder, que eram frequentes e certificava até que ponto o homem pode chegar para atingi-lo. Ou seja, abordava um Brasil conhecido por muitos, mas que poucos se dispunham a debater, a examinar e criticar.

Outra questão trazida pelo cinema de Glauber Rocha foi a não utilização de heróis em suas histórias. O autor utilizava personagens comuns do dia-a-dia brasileiro, vivenciando situações corriqueiras pelo povo, porém, por vezes eram escondidas pelo governo, pela igreja e por outros grupos interessados. Ainda assim, tecia duras críticas à sociedade que explora, que prioriza o poder frente ao bem estar social e demonstrava que essa mesma sociedade não conseguia visualizar uma nova perspectiva.

Para complementar este entendimento, foram analisados documentos referentes a Censura do filme Terra em transe (1967), de Glauber Rocha. Foi possível compreender que os censores ficavam encarregados de agir como verdadeiros protetores do sistema ditatorial como um todo, da Constituição de 1967, da Igreja Católica, dos poderes constituídos, da moral vigente e dos bons costumes.

É fundamental salientar que o acesso a maioria dos documentos utilizados na pesquisa se deu a partir de arquivos fornecidos pela própria Censura. Assim sendo, se faz necessário compreender e analisar suas contradições, tendo em vista que sua produção foi realizada durante o regime de exceção, da qual a hipertrofia documental compõe uma de suas características marcantes, fraudando as práticas de vigilância e de controle pelo Estado, necessitando de um longo trabalho de documentação.

Mesmo diante disto, tal cenário de repressão e autoritarismo fez surgir novas perspectivas para intelectuais e fomentadores da liberdade de expressão, pois foi a partir

desta repressão que a produção artística ascendeu e conquistou uma personalidade nunca antes vista no Brasil. Desse período em diante, os movimentos culturais e artísticos contrários ao regime ditatorial se uniram e consolidaram, instigados pelo desejo de mudança, de revolucionar e de constituir uma nova cultura, com uma nova maneira de pensar para a população brasileira.

Mesmo diante de tantas mudanças, é incabível afirmar algum ponto positivo trazido com o período ditatorial no Brasil. Não há parte boa na censura, não existe vantagem em censurar. Censurar não é proteger, censurar é coibir as liberdades individuais de cada cidadão, acabar com sonhos, acabar com vidas.

O seguinte trabalho mostra-se como uma possível fonte de novas pesquisas na área jurídica sobre o cinema brasileiro, as interdições durante o período ditatorial nas produções e parte do material produzido nesse período, dentre outras perspectivas, tendo em vista a escassa quantidade de materiais produzidos no âmbito jurídico acerca da temática. Mais uma lacuna é desdobrada a fim de ser preenchida e enriquecida por futuras pesquisas e propostas acadêmicas congruentes. Tomemos como exemplo os fomentadores culturais da época ditatorial brasileira e busquemos forças para lutar e consolidar o senso crítico, mediante a pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Perseu. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

ABREU, Alzira Alves de; DE PAULA, Christiane Jalles (Coords.) Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV: ABAP, 2007.

ABREU, Alzira Alves de. 1964: a imprensa ajudou a derrubar o governo Goulart. In: *João Goulart: entre a memória e a história*. FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALBUQUERQUE, José A. G. (Coord.) Classes médias e política no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Esquecimento e memória. Cultura e Pensamento, Brasília, 2006. Disponível em:<http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/cultura_e_pensamento/2006/debates/index.php?p=19551&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em: 21 janeiro de 2020.

ALEXY, Robert. Teoría de los derechos fundamentales. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1993.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. “*Classe média*” para a Indústria Cultural. IN: Revista Psicologia USP. v. 26, nº 01. São Paulo, 2015.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. As ditaduras militares no cinema Argentino e Brasileiro: uma análise de A História Oficial e pra Frente Brasil. Revista on line do grupo de Pesquisa em Ciência e Literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil*. Bauru: Edusc, 2005.

ANDRADE, Jeferson de. *Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

ANEAS, Tatiana Guenaga. *Apontamentos sobre a formação do campo e do estilo da publicidade brasileira*. IN: Anais do 2º Congresso Internacional em Comunicação e Consumo. São Paulo: PPGCOM-ESPM, 2012. Disponível em: <http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2012/Comunicon.swf> Acesso em: 08/02/2020.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*. Bauru: Edusc, 1999.

ARANTES, Paulo. “1964, o ano que não terminou”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010

ARAUJO, Eliakim. O eixo do mal do jornalismo. *Direto da Redação*, 18 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.diretodaredacao.com/noticia/o-eixo-do-mal-do-jornalismo>>. Acesso em: 30 mai.2012.

ARAÚJO, Braz J. de. *Mudanças na estrutura social brasileira*. IN: ALBUQUERQUE, José A. G. (Coord.). Classes médias e política no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ARENKT, Hannah. Entre o passado e o futuro. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ARENKT, Hannah. O que é política? Tradução de Reinaldo Guarany. 3 ed. Rio da Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARRUDA, Maria Arminda do N. A embalagem do sistema – A publicidade no Capitalismo Brasileiro. 2ª ed. Bauru/SP: Edusc, 2004.

ASSIS, Carolina Silva de. O *Correio da Manhã* no processo de modernização e concentração da imprensa carioca nos anos 1960-70. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 14, 2009, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0470-1.pdf>>. Acesso em: 8 fev.2019.

ATALA, Fuad. Réquiem para um leão indomado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 2001. BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa*: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

AUGUSTO, Regina. No centro do poder. São Paulo: Virgiliae, 2012.

BACCEGA, Maria Aparecida. *O campo da comunicação*. IN: CORRÊA, Tupã G. (Org.). Comunicação para o mercado. Instituições, mercado e publicidade. São Paulo: Edicon, 1995.

BARBOSA, Carlos Alberto S. *História Visual*: um balanço introdutório. IN: Cadernos de Seminários de Pesquisa. Assis: UNESP Publicações, 2009.

BARBOSA, Ivan Santo. *Propaganda e significação: do conceito à inscrição psico-cultural*. IN: CORRÊA, Tupã. G. (Org.). Comunicação para o mercado. Instituições, mercado e publicidade. São Paulo: Edicon, 1995.

BENTES, I. O devorador de mitos. In: ROCHA, G. Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9-74.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *ALCEU*, v. 8 nº15, jul/dez 2007.

BEZERRA, Julio. “Entrevista: Lúcia Murat: o cinema militante”. In: *Revista de Cinema*, v5 nº53 p. 22.

BIAGI, Orivaldo L. Estudo sobre a contracultura e sua influência na publicidade brasileira (1965-1977). Relatório (pós-doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BONAVIDES, Paulo. Curso de Direito Constitucional. 25ª ed. São Paulo: Malheiros, 2010.

BORBA, Célio C. Publicidade: uma metamercadoria – análise da ideologia do discurso publicitário impresso no Brasil. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1985.

BORGES, Letícia Menegassi. A Tutela Constitucional da Cultura no Brasil. In: XXV Encontro Nacional do CONPEDI, 2008, Brasília, Distrito Federal. Anais (on-line), Florianópolis: CONPEDI, 2016. Disponível em: <<http://www.conpedi.org.br/publicacoes/y0ii48h0/q59l7p49/M469E1k36h26211o.pdf>>. Acesso em: 29 fev. 2020.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 2, p.73-83, abr. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8580.pdf>>. Acesso em: 29 fev. 2020.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRASIL. Mobral: Sua origem e evolução. Rio de Janeiro, 1973. Disponível no site: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002033.pdf>> Acesso em 14/06/2016

BRASIL. Decreto 20.493 – 24 de janeiro de 1946. Aprova regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP. Diário Oficial da União, Brasília.

BRASIL. Decreto 70.665 – 02 de junho de 1972. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal – DPF. Transforma o SCDP em Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP. Diário Oficial da União, Brasília.

BRASIL. Ministério da Justiça. Memórias Reveladas. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Disponível em: <http://base.memoriasreveladas.gov.br/mr/seguranca/Principal.asp>

BRASIL. Ato Institucional N° 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24/01/1967 e as Constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional. Casa Civil, Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 4 de janeiro de 2020.

BRASIL. Arquivo Nacional. Fundação Biblioteca Nacional. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Do parecer no tocante a declaração de interesse público e social do acervo privado do Tempo Glauber, instaurado pelo processo 003/2005, tendo em vista a Resolução nº 17 de 25 de julho de 2003. Parecer normativo, n. 6, de primeiro de dezembro de 2005. Relatores: Comissão Técnica de Avaliação. Rio de Janeiro, p. 1-7.

CAMPOS, Pedro Henrique P. A ditadura dos empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

CASTELLO BRANCO, Andréa. A história contada pelos protagonistas. *Revista Teoria e Debate Especial 1968*, São Paulo, p. 15-24, 2008. Disponível em:

<<http://www.fpabramo.org.br/uploads/Especial68-Historia-contada.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

CASTRO, Ruy. Para o *Correio da Manhã*, com uma lágrima. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 9 jun. 2001. Caderno 2, p. D-5.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. 2^a ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CAPELATO, Maria Helena R.; DUTRA, Eliana R. F. *Representação política: O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira*. IN: CARDOSO, Ciro Flamaron; MALERBA, Jurandir. (Orgs.) Representações: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas/SP: Papirus editora, 2000.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. "Os intérpretes das luzes" – liberalismo e imprensa escrita paulista: 1920 – 1945. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

CAPELATO, Maria Helena Rolim; PRADO, Maria Lígia Coelho. *O bravo matutino*. Imprensa e ideologia: o jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1980.

CARDOSO, Ciro Flamaron, VAINFAS, Ronaldo. Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Luis Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. Luminia. Juiz de Fora: Facom/UFJF - V.6, n 1/2, jan/dez 2003

CARDOSO, Maurício. *História e cinema: Um estudo de São Bernardo (Leon Hirschman, 1972)*. Dissertação de mestrado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

CARDOSO, Irene. Os acontecimentos de 1968: notas para uma interpretação. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (Org.). *Maria Antonia: uma rua na contramão*. São Paulo: Nobel, 1988.

CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: 34, 2001.

CARVALHO, Aloysio Castelo de. *A Rede da Democracia: O Globo, O Jornal e o Jornal do Brasil* na queda do governo Goulart (1961-64). Niterói: Editora da UFF, Editora NitPress, 2010.

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*. Traducción de Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

CARDOSO, Lucileide Costa. *Nelson Werneck Sodré: Censura, Repressão e Resistência*. IN: Revista Anos 90, v. 20, nº 37. Porto Alegre, jul. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/28620>> Acesso em 25/10/2019.

CARMO, Alfredo; D'ALMEIDA, Armando; et allii. Comunicação: as funções da propaganda. São Paulo: Publinform, 1970.

CAROCE, Raquel Elisa. Consumo e desenvolvimento. Um estudo da propaganda em revistas durante o governo JK (1956-1961). Relatório de Iniciação Científica em História. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

. *A publicidade nos anos JK: Consumo de mercadorias e ideias no nacional-desenvolvimentismo*. IN: Revista Cadernos de Clio. Nº 04. Curitiba: Artes & Textos; UFPR, 2013. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/clio/article/view/40428/24_667> Acesso em 07/05/2019.

. *Imagens do 'Milagre': Publicidade e a Ditadura Militar Brasileira (1968-1973)*. IN: Revista Temporalidades (Suplemento - Anais do III EPHIS). Vol. 06, nº 02. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/ephisufmg/caderno-de-resumos-iii-ephis>> Acesso em: 10/07/2019.

. *A capa dourada dos anos de chumbo: apontamentos sobre as relações entre o setor publicitário e a ditadura militar brasileira*. IN: Revista Angelus Novus. Ano VII, nº 11. São Paulo: FFLCH-USP, 2016.

CERRI, Luís Fernando. Ensino de História e nação na publicidade do milagre econômico – Brasil: 1969-1973. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.

CESAR, Newton. Direção de arte em propaganda. Distrito Federal: Senac, 2008.

CIVITA, Roberto. *As revistas*. IN: CASTELO BRANCO, Renato; MARTENSEN, Rodolfo Lima; REIS, Fernando (Orgs.) História da propaganda no Brasil. São Paulo: T.A. Queiroz, 1990.

CODATO, Adriano. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História, Questões e Debates*, Curitiba, v. 40, p. 11-36, 2004.

CORRÊA, José Celso Martinez. O Poder de Subversão da Forma (entrevista realizada por Tite de Lemos). Revista APARTE, n. 1, TUSP, mar./abr. 1968.

CORREIO DA MANHÃ. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

CORDEIRO, Janaina Martins. A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

COSTA, Eliane Silva. *Racismo, política pública e modos de subjetivação em um quilombo do Vale do Ribeira*. Tese de doutorado. Instituto de Psicologia Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012

COTTA, Pery. *Calandra*: o sufoco da imprensa nos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CRAIDY, Maria da Graça. Do porão ao poder: a ascensão dos criadores publicitários brasileiros (1970-1990). Dissertação (Mestrado). Pós graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

. *Subversivos no Liquidificador*. IN: MACHADO, Maria B. (Org.) Publicidade e propaganda: 200 anos de história no Brasil. Novo Hamburgo/RS: Feevale, 2009.

CRUZ, Adélcio de Souza. “*Quase dois irmãos*: diferenças sutis ou a não memória da violência vai ao cinema”. In: *Literafro*. www.letras.ufmg.br/literafro. Visto em 17/01/2020

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988: representação de interesses e sua aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

_____, Francisco Humberto. Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988: representação de interesses e sua aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura. 2004. Tese (Doutorado). Faculdade de Direito do Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

_____, Francisco Humberto. Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

_____, Francisco Humberto. Direitos Culturais no Brasil. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo: Itaú Cultural, n. 11, p. 115-126, 2011. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/03/Revista_Observat%C3%B3rio-11.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2020.

CZAJKA, Rodrigo. “A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial de resistência cultural (1965-1968)”. In: *Revista Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, nº 35, fev. 2010. p. 97-100.

DIEHL, Astor Antonio. Cultura historiográfica: memória, identidade e representação. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DOMENACH, Jean-Marie. A propaganda política. São Paulo: Difel, 1963.

DONDERS, Yvonne; LAAKSONEN, Annamari. Encontrando maneiras de medir a dimensão cultural nos direitos humanos e no desenvolvimento. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo: Itaú Cultural, n. 11, p. 89-114, 2011. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/03/Revista-Observat%C3%B3rio-11.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

DREIFUSS, René A. 1964: A conquista do Estado. Petrópolis/RJ: Vozes, 1981. ENDO, Paulo. “Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo”. In: *Psicanálise e cultura*. São Paulo, 2008, 31(47), p. 70-74.

FACINA, Adriana. “‘Não bate em mim doutor’: Funk e criminalização da pobreza”. In: *Encontros multidisciplinares em Cultura*. V ENECULT. Salvador. 26 e 27/maio/ 2009. FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FÉDER, João. Crimes da comunicação social. Editora Revista dos Tribunais, 1987. p.33 et seq.

FERNANDES, Eitor Felipe Cartaxo. Terra em Transe. Disponível em <<http://panchoufpe.blogspot.com>>. Acesso em 21 de janeiro de 2020.

FERREIRA, Gustavo Assed; MANGO, Andrei Rossi. Cultura como direito fundamental: regras e princípios culturais. Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais, Brasília, v. 3, n. ja/ju 2017, p. 80-98, 2017.

FERRAZ, Lauro Pacheco de Toledo. Maria Antonia/68: o outro lado da rua. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (Org.). *Maria Antonia: uma rua na contramão*. São Paulo: Nobel, 1988.

FERREIRA, Jorge. *João Goulart: uma biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. Topoi (Rio de Janeiro), v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002.

_____. Reinventando o otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

_____. *A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura*. IN: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (Orgs.) O golpe e a ditadura militar. 40 anos depois (1964-2004). Bauru/SP: EDUSC, 2004.

_____. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. (Orgs.) O Brasil Republicano. V. 04. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FIGUEIREDO, Anna Cristina C. M. “Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada”. *Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FONSECA, Francisco. *O consenso forjado*. São Paulo: Hucitec, 2005.

FREDERICO, Celso. “De periferia ao centro: cultura e política em tempos pós- moderno”. In:*Estudos Avançados*, v.27 nº 79, 2013

FREY, Bernardo e outros (entr.). “Marc Ferro – Falsificações”. In:*M. Revista de Cinema*. Lisboa, (4): 70-71, jul. 1977.

GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro? 23. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981

GALVÃO, Gabriela Silva. A atuação do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) através dos pareceres censórios das telenovelas Um Sonho a Mais (1985), Mandala (1987) e Vale Tudo (1988). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG. Trabalho apresentado no GT Historiografia da Mídia integrante do 11º Encontro Nacional de História da Mídia. Disponível em: <http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-dcdp-2>

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAZZOTTI, Juliana. O *Jornal da Tarde* e o pós-AI-5: o discurso da imprensa desmistificado. In: MARTINS

FILHO, João Roberto (Org.). *O golpe de 1964 e o regime militar – novas perspectivas*. São Carlos: EdUFSCAR, 2006.

_____. Imprensa e ditadura: A revista *Veja* e os governos militares (1968-1985). Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 1998.

GENARO, Thiago de Mello. Práticas publicitárias: linguagem, circuito e memória na produção de anúncios impressos no Brasil (1951-1965). Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GIANNASI, Carlos A. A Doutrina de Segurança Nacional e o “Milagre Econômico” (1969-1973). Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

_____. *Economia e trabalho no Brasil Republicano*. IN: GOMES, A. de C.; PANDOLFI, D. C.; ALBERTI, V. (Orgs.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC, 2002.

GLOBO, O. Niomar Bittencourt, proprietária do “Correio Da Manhã”, 87 Anos. Rio de Janeiro, 1º nov. 2003. Epitáfio.

GOMES, Angela de Castro. *A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e privado*. IN: SCHWARCZ, Lilia M. (Org.) *História da vida privada no Brasil – Contrastes da intimidade contemporânea*, v. 04. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GONÇALVES, Andeson; OTSUKA, Edu T.; RABELLO, Ivone D. “Os retratistas e os intelectuais às voltas com 1964”. In: *Revista de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 57, p. 327-348, dez 2013.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. *A produção do real em gêneros do jornal impresso*. São Paulo: Humanitas, 2004.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987

GUIMARÃES, Lilian. Sistema Estadual de Cultura é criado e reforça segmento no Amapá. Portal Governo do Estado do Amapá. [S.I.], 02 mar. 2017. Disponível em:

<<http://www.apapa.gov.br/noticia/0303/sistema-estadual-de-cultura-e-criado-e-reforca-segmento-no-amapa>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

HAMBURGO, Ester. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente”. In:*Novos Estudos*. CEPRAB nº78 Jul/2007.

HAROCHE, Claudine. Da palavra ao gesto. Tradução Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas, SP: Papirus, 1998.

HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”. Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, nº 01, jan./jun. 2003.

HEMM, Paula A. Identidade Nacional e o Discurso estético em Glauber Rocha. Disponível em <www.ceart.udesc.br>. Acesso em 12 de janeiro de 2020.

HOLLANDA, H. B. de. 70/80 cultura em trânsito. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 88 – 113.

HOLANDA, Sergio Buarque. “O homem cordial”. In:*Raízes do Brasil*. ed. 26, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. Nações e nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

. Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORNAL DO BRASIL. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/paginas/news-archive/>>. Acesso em: 25 maio 2019.

KNAPP, Carlos H. Minha vida de terrorista. São Paulo: Prumo, 2013. KNOPLOCH, Zilda. Ideologia do publicitário. Rio de Janeiro: Achiamé, 1976.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e Cinema: um debate metodológico”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 239.

KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda – jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LACERDA, Márcio B. Publicidade na ditadura: crítica e resistência no regime militar. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em comunicação e linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2008.

LAPERNA, Pedro Vinícius A. “A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Ciberlegenda*. Outubro/2007.

LAZARINI, Luciana de Sá. “Identidades e representação das periferias no cinema brasileiro atual: nota para uma reflexão a partir dos Estudos Culturais”. *V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, 2005.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

LUIZ, Juliana Ramos. *A Política externa do regime militar: entre o ranço ideológico e a atuação pragmática*. IN: Anais do III Encontro Nacional da ABRI. Belo Horizonte: PUC-MG, 2016. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000122011000200040&script=sci_arttext> Acesso em 25/11/2019.

LUNA, Francisco V.; KLEIN, Herbert S. *Mudanças sociais no período militar (1964- 1985)*. IN: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.) *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MAIA, Maurício. “A arte de manter em segredo atos praticados por agentes públicos”. In: SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaina de Almeida (org). *Desarquivando a Ditadura – memória e justiça no Brasil*. Vol. I São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

MACARINI, José Pedro. *A política bancária do regime militar. O projeto conglomerado (1967-1973)*. IN: Revista Economia e Sociedade. v.16, nº 3 (31). Campinas, dez/2007.

MARCONDES, Pyr. Uma história da propaganda brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MARTINS FILHO, João Roberto. *A ditadura revisitada: unidade ou desunião?* IN: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: Edusc, 2004.

MARTINS FILHO, João Roberto. Forças Armadas e Política, 1945-1964: a ante-sala do golpe. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil republicano v.3 – O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar: 1964-1968*. Campinas: Papirus, 1987.

MARTINS FILHO, João Roberto. *O Palácio e a caserna*. São Carlos: EDUFSCar, 1995.

MARTINS, Ricardo C. Ditadura militar e propaganda política: a revista Manchete durante o governo Médici. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 1999.

MARTUCCELLI, Danilo. As contradições políticas do multiculturalismo. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, n. 2, mai/jun/jul/ago, 1996. p. 18-32.

MATHEUS, Letícia; BARBOSA, Marialva. O *Jornal do Brasil* e as noções de tempo histórico no fazer jornalístico. *Revista FAMECOS*: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 35, p. 113-118, 2008. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/famecos/article/view/5374/4893>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. “Narrativa nacional, cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente. Reflexões sobre o lugar de memória”. Artigo apresentado em: *XXIX Congresso Latino-americano de sociologia*. Alas- Chile 2013.

MATTOS, Marcelo Badaró. E. P. Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012. (Cap. 3: “Cultura”).

MAZETTI, Henrique Moreira. *As aporias da publicidade: entre a abordagem socioeconômica e a perspectiva cultural*. IN: Revista Entre.Meios, v. 8. Rio de Janeiro, 2011.

MELLO, Celso Antônio Bandeira de. *Curso de Direito Administrativo*. 25ª ed. São Paulo: Malheiros, 2008.

MENDONÇA, Marina Gusmão de. *O demolidor de presidentes*. São Paulo: Códex, 2002.

MEDAUAR, Jorge. *Os intelectuais e a propaganda*. IN: CASTELO BRANCO, Renato; MARTENSEN, Rodolfo Lima; REIS, Fernando (Orgs.) *História da propaganda no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1990.

MENESES, Ulpiano T Bezerra de. *O fogão da société anonyme du gaz. Sugestões para uma leitura histórica da imagem publicitária*. IN: Revista Projeto História. nº 21, São Paulo: novembro/2000.

. *Fontes visuais, cultura visual, História visual – Balanço provisório, propostas cautelares*. IN: Revista Brasileira de História. v. 23, nº 45. São Paulo, 2003.

MICELI, Sérgio. “*O papel político dos meios de comunicação de massa*” IN: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.) Brasil: o trânsito da memória. São Paulo: EDUSP, 1994.

MIRA, Maria Celeste. O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d’água/FAPESP, 2001.

MORAES, Denis de. Vianinha: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nôrdica, 1991

MORETIN, Eduardo. “O cinema como fonte na obra de Marc Ferro” In: CAPELATO, Maria Helena;

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. As universidades e o regime militar. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre Docência em História do Brasil Independente, FFLCH-Universidade de São Paulo, 2011.

_____. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. “*Vencer satã só com orações*”: *políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970*. IN: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.) A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. (Vol. 2: Brasil e América Latina). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. “*A estranha derrota*”: *Os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968)* IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). Comunistas Brasileiros: Cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. 1964. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. 1964: *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. “A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistade Danton*”. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2ed. 2011 pp. 65-84

_____. “A História depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*, 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006 p. 235-289.

_____. “*Rio, Zona Norte (1957)* de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural”. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 29, 2014.

_____. “Esquerda, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 58, jun. 2014.

_____. “Recordar é viver: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro”. In: Antítese. V.8, n. 15 nov. 2015.

NOVINSKY, Anita. Os regimens totalitários e a censura, em Maria Luiza Tucci Carneiro (org.), *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 25.

OLIVEIRA, Eliane Braga de; e HIRSON, Zenaide Scotti. Censura e cinema nos anos de exceção. Apresentado no seminário “De adversário político a inimigo da nação – a lógica da desconfiança”. Rio de Janeiro, 1993 (mimeo).

OLIVEIRA, Eliane Braga de. Arranjo e descrição do Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Apresentado no XI Congresso Brasileiro de Arquivologia. Rio de Janeiro, 1996 (mimeo).

OLIVEIRA, Eliane Braga de; e RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, vol. 12, jan./ jun., p. 150-161, 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado*. IN: MIRANDA, Wander Melo (Org.). Anos JK: Margens da modernidade. São Paulo: Imprensa Oficial/ Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

OLIVEIRA, Viviane F. de. *Do BNH ao Minha casa minha vida: mudanças e permanências na política habitacional*. IN: Revista Caminhos da Geografia. v. 15, nº 50. Uberlândia, jun/2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhos_degeografia/article/view/22937> Acesso em 06/12/2019.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e Industria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “O sertão e favela”. In: *Cinema novo de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OTSUKA, Edu Teruki. “Sequências brasileiras, ruptura mundial”. In: *Eutomia*, Recife, 11 (1): 199-213, jan/jun. 2013.

PANDOLFI, Dulce C. *Voto e participação política nas diversas repúblicas do Brasil*. IN: GOMES, Ângela de C.; PANDOLFI, Dulce C.; ALBERTI, Verena (Orgs.) *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/CPDOC, 2002. p. 103.

PEREIRA FILHO, José Eduardo. *A EMBRATEL: da era da intervenção ao tempo da competição*. IN: Revista de Sociologia e Política, nº 18. Curitiba: jun. 2002. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/3606>> Acesso em 27/07/2019.

PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: Memória, política e representação. *Significação*. N°32, 2009.

PINHO, José B. *Trajetória da publicidade no Brasil: das origens à maturidade técnico- profissional*. IN: (Org.) Trajetória e questões contemporâneas da publicidade brasileira. São Paulo: Intercom, 1998.

PRADO, Luiz Carlos; EARP, Fábio Sá. *O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)*. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. (Orgs.) *O Brasil Republicano*. V. 04. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo: apontamentos em torno de um debate estético-político. *Revista de história e estudos sociais*. Vol 1. ano 1. n.1. dez, 2004.

RAMOS, Ricardo; MARCONDES, Pyr. 200 anos de propaganda no Brasil: Do reclame ao cyber-anúncio. São Paulo: Meio & Mensagem, 1995.

REIMÃO, S. “Proíbo a publicação e circulação...”: censura a livros na ditadura militar. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, 2014.

REIMÃO, Sandra. Repressão e resistência: Censura a livros na Ditadura Militar. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2011.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A ditadura faz cinquenta anos: história e cultura política nacional-estatista*". IN: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.) A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Daniel Aarão Filho. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*, Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989

Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000

REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Sá. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004 RIDENTI, Marcelo. *As oposições à ditadura: resistência e integração*. IN: REIS, Daniel Aarão;

RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.) A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV..* São Paulo: Editora Unesp, 2014, pp. 1 – 2; 21-23.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RISÉRIO, Antonio. *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*. IN: RISÉRIO, A. et alli. Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005.

ROCHA, Everardo G. Magia e Capitalismo. Um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1990.

. A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad-X, 1995.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, João Cezar de Castro. Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. A nova retórica do capital: A publicidade brasileira em tempos neoliberais. São Paulo: EDUSP, 2010.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, Eveline Alvarez dos. "A questão da representação social do negro em *Quase dois irmãos*". In: *Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura*. Vol. 2 São Cristóvão: GELIC, 2010.

SAES, Décio. 1985. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

SAES, Décio. Classe média e sistema político no Brasil. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

SALLES, Cecília Helena de et al. A história na política, a política na história. São Paulo: Alameda, 2006.

SALLES, Maria Beatriz Correa. A Lei da Cultura e a Cultura da Lei. 2013. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Direito, Universidade São Paulo, São Paulo, 2014.

SANTOS, Felipe Monteiro dos. O Direito Fundamental à Cultura: mecanismos e políticas públicas para sua efetivação, tutela e democratização. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, Gilmar. Princípios da publicidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SANTOS, Leide Rodrigues dos. *Mobral: A representação ideológica do regime militar nas entrelinhas da alfabetização de adultos*. IN: Revista Crítica Histórica. Ano V, nº 10. Alagoas: Dezembro, 2014. p. 309.

Disponível em:

<http://www.revista.ufal.br/criticahistorica/index.php?option=com_content&view=article&id=222:um-10mobral&cat_id=106:um-10afc&Itemid=68> Acesso em 14/06/2019.

SANTOS, Rafael José. Um percurso da mundialização. Publicidade e publicitários no Brasil do curto século XX. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2003.

SARAIWA, Leandro. “Posfácio”. In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 199-205

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARTZ, Jorge (Orgs.) Brasil: O trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

SCHWARZ, R. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009;

SHOHAT, E; STAM, R. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise filmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2013.

SILVA, José Afonso da. Curso de Direito Constitucional Positivo. 17ª ed. São Paulo: Malheiros, 1999.

_____, José Afonso da. Ordenação Constitucional da Cultura. São Paulo: Malheiros, 2001.

SILVA, Lourdes. Melodrama e telenovela: dimensões históricas de um gênero/formato. GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Estado, sociedade civil e meios de comunicação*. IN: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.) Brasil: o trânsito da memória. São Paulo: EDUSP, 1994.

SILVA, Jaílson Pereira da. Um Brasil em pílulas de 1 minuto: História e cotidiano nas publicidades das décadas de 1960-80. Tese (Doutorado). Programa de pós- graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009.

SOSNOSKI, Thaisy. Historiografia e memória: Biblioteca do Sesquicentenário da Independência do Brasil (1972). Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Goiás, 2013.

Sistema Nacional de Cultura (SNC). Relatórios de Adesão ao SNC. [S.l], 19 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/1305219/1406425/2017.04.19+-+Situa%C3%A7%C3%A3o+dos+Estado+s+com+acordo.pdf/97a5ce8b-5fc8-4e48-bc79-29b93b2812f0>> Acesso em: 19 fev. 2020.

STOLARSKI, André. *A identidade visual toma corpo*. IN: MELO, Chico Homem de (Org.). O design gráfico brasileiro – anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

.Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. SELIPRANDY, Fernando. *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que*

é isso, companheiro? e Hércules 56. 2012. 229 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. STEPAN, Alfred. *Os militares na política*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

SOUB, Maria Esther Pacheco. Um Exemplo de Interdisciplinaridade na Formação de Professores e na Prática de Ensino a partir da utilização do Cinema. Disponível em <<http://www.planetaeducacao.com.br>>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. “Cinema e memória da ditadura”. In: *Sociedade e Cultura*, v. 11 n. 1 jan/jun. 2008. p. 51

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*. Doutorado em Ciências Sociais. 2007

STAAL, Ana Helena Camargo de. (Org.). Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 1998

STIGGER, Helena. *As representações da ditadura militar nos filmes brasileiros longa-metragem de ficção de 1964 a 2010*. Tese de Doutorado defendida no programa de Pós Graduação em Comunicação Social, 2011.

STEINER, George. A morte da tragédia. São Paulo:ed. Perspectiva, 2006

TASCHNER, Gisela. Cultura, consumo e cidadania. Bauru/SP: EDUSC, 2009.

TAVARES, Maria da Conceição. *A política econômica do autoritarismo*. IN: SOSNOWSKI, Saúl;

TONET, Luciano; BORDONI, Jovina d'Ávila. O Sistema de Cultura no Federalismo Americano e Brasileiro: contribuições norte-americanas para o federalismo cultural brasileiro. In: V Encontro Internacional do CONPEDI, 2016, Montevidéu, Uruguai. Anais (on-line), Florianópolis: CONPEDI, 2016. Disponível em: <<http://www.conpedi.org.br/publicacoes/910506b2/6114p753/EIVXOtF3Mr2391J7.pdf>>. Acesso em: 29 fev. 2020.

TRINDADE, Eneus; SOUZA, Lívia S. de. *Ethé publicitários e consumo: confluências discursivas na circulação midiática*. IN: Revista Comunicação Midiática. v. 9, nº 1. jan/abr. 2014.

VALENTE, Eduardo. “Crítica: Quase dois irmãos”. In: *Contracampo Revista de Cinema*. Ed. 64. Visto em: <http://www.contracampo.com.br/64/quasedois.htm> 17/02/2014

VALLE, Maria Ribeiro do. *1968: o diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008a.

VALLE, Maria Ribeiro do. As representações da violência nos episódios estudantis de 1968. *Revista Mediações*, v. 13, n.1-2, p. 34-53, jan/jun e jul/dez, 2008b.

VARELLA, Guilherme Rosa. Plano Nacional de Cultura: elaboração, desenvolvimento e condições de eficácia. 2013. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Direito, Universidade São Paulo, São Paulo, 2013.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VELOSO, Fernando; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio. *Determinantes do “milagre” econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica*. IN: Revista Brasileira de Economia. Vol. 62, nº 02. Rio de Janeiro: Abril-Junho, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbe/v62n2/06.pdf>> Acesso em 02/02/2020.

VENTURA, Zuenir. 1991. Anos 60/70. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 abr. 1991. Edição do Centenário, p. 7.

- VENTURA, Zuenir. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & VILLAÇA, Mariana Martins. “América nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 489-510, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882002000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 fevereiro de 2020.
- WILLIANS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- WILLIAMS, Raymond. *A cultura é algo comum* (1958). IN: Recursos da esperança. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- XAVIER, I. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- XAVIER, Ismail. “Introdução”. In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 13-19.
- “Movimentos táticos, para um tempo sem estratégia”. In: *Rumos: Caminhos do Brasil em debate*. Brasília: Ministério das Relações exteriores. n 1, dezembro, 1999
- . “O cinema brasileiro dos anos 90”. In: Revista Praga estudos marxistas. São Paulo: Hucitec, nº9, junho 2000. pp. 97-138.
- . *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo””. In: *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2, 1997
- XAVIER, I. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- ZIMMERMANN, Maíra. *Minissaia: juvenilização da moda nos anos 1960*. IN: BONADIO, Maria C.; MATTOS, Maria de F. (Orgs.) História e cultura de moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.