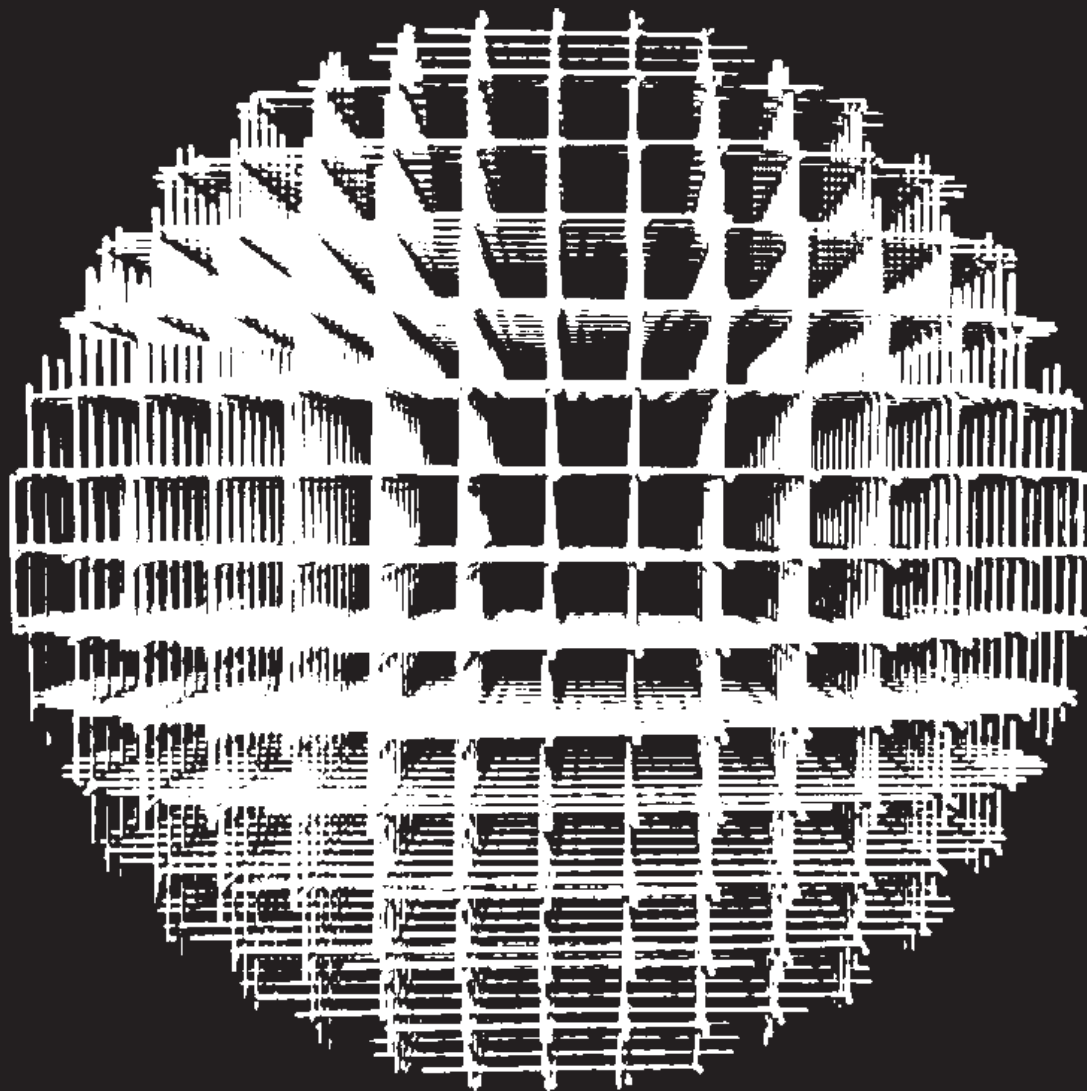


ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 9 • NÚMERO • 01/02 • JAN/DEZ • 1996



MORELLET

NADA SERÁ COMO ANTES

OS ANOS 60

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

Ministério da Justiça
Arquivo Nacional

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

RIO DE JANEIRO, v.11, NÚMERO 1/2, JANEIRO/DEZEMBRO 1998

© 1999 by Arquivo Nacional
Rua Azeredo Coutinho, 77
CEP 20230-170 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Presidente da República

Fernando Henrique Cardoso

Ministro da Justiça

José Carlos Dias

Diretor-Geral do Arquivo Nacional

Jaime Antunes da Silva

Editora

Maria do Carmo T. Rainho

Conselho Editorial

Alba Gisele Gouget, Ingrid Beck, Maria do Carmo T. Rainho, Maria Esperança Rezende, Maria Isabel Falcão, Maria Izabel de Oliveira, Nilda Sampaio Barbosa, Sílvia Ninita de Moura Estevão.

Conselho Consultivo

Ana Maria Camargo, Angela Maria de Castro Gomes, Boris Kossoy, Célia Maria Leite Costa, Elizabeth Carvalho, Francisco Falcon, Helena Ferrez, Helena Corrêa Machado, Heloisa Liberalli Belotto, Ilmar Rohloff de Mattos, Jaime Spinelli, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, José Carlos Avelar, José Sebastião Witter, Léa de Aquino, Lena Vânia Pinheiro, Margarida de Souza Neves, Maria Inez Turazzi, Marilena Leite Paes, Regina Maria M. P. Wanderley, Solange Zúñiga.

Edição de Texto

Flávia Roncarati Gomes

Projeto Gráfico

André Villas Boas

Editoração Eletrônica, Capa e Ilustração

Gisele Teixeira de Souza

Foto da Capa

Experiência de Morellet, integrante do Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1963.
Correio da Manhã, Arquivo Nacional.

Revisão

Flávia Roncarati Gomes e José Cláudio da Silveira Mattar

Resumos

Flávia Roncarati Gomes

Reprodução Fotográfica

Seção de Microfilmagem e Fotografia

Secretaria

Ana Tereza de Oliveira Scheer

Acervo: revista do Arquivo Nacional. —
v. 11, n. 1-2 (jan./dez. 1998). — Rio de Janeiro: Arquivo
Nacional, 1999.
v.: 26 cm

Semestral
Cada número possui um tema distinto
ISSN 0102-700-X

I. Brasil - História, 1968 I. Arquivo Nacional

CDD 981.062

S U M Á R I O

Apresentação

3

Entrevista

Paulo Affonso Martins de Oliveira

7

1968

Memórias, esquinas e canções

Francisco Carlos Teixeira da Silva

25

1968

O curto ano de todos os desejos

Daniel Aarão Reis

39

Sessenta e Oito Começou Bem Antes

Inimá Simões

57

“E Onde Queres Romântico, Burguês”

Santuza Cambraia Naves

73

Quetão de Ordem

Vanguarda e política na arte brasileira

Franklin Espath Pedroso & Pedro Karp Vasquez

87

Cinema Moderno no Brasil de 1968

Andréa França & Liliane Heynemann

101

A Têmpera da Espada

Os fundamentos do pensamento das lideranças do Exército em 1968

Márcio Scalercio

117

Fotojornalismo Subversivo

1968 revisto pelas lentes do Correio da Manhã

Gil Vicente Vaz Oliveira

137

Perfil Institucional

Centro de Arte Hélio Oiticica

Vanda Mangia Klabin

141

Bibliografia

A P R E S E N T A Ç Ã O

A década de 1960 marcou o século XX por se caracterizar como um tempo de profundas e marcantes transformações, que evocam, até hoje, mitos, ritos e símbolos.

No Brasil, pode-se dizer que a década iniciou em 1964, com o golpe que depôs o presidente João Goulart, levou ao poder os militares e o país a um longo período de ditadura, cuja fase mais aguda teve início em 1968. Esse ano, aliás, que para alguns não terminou, se caracterizou por um enfrentamento que colocou de um lado o governo e de outro estudantes, trabalhadores, a classe artística, parte considerável da imprensa e políticos de oposição. Foi um tempo de endurecimento da censura, fechamento do Congresso, prisões e perseguições arbitrárias que fizeram com que, em termos políticos, a década ultrapassasse os marcos cronológicos tradicionais. Mas, foram tempos também de uma rica vida cultural, de grandes grupos teatrais como Oficina e Arena, de peças como *Roda Viva*, *O rei da vela*, *Galileu*, *Galilei* e *Hair*, dentre outras. De festivais da canção que revelaram Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, MPB 4, Geraldo Vandré. Do tropicalismo. De talentos nas artes plásticas como Hélio

Oiticica, Carlos Zílio, Lígia Clark, Antônio Manuel, Lígia Pape, Carlos Vergara. Do cinema novo, Glauber, Nelson Pereira dos Santos, Rui Guerra, Júlio Bressane.

Para mapear um pouco os acontecimentos que fizeram da década de 1960 uma época tão marcante na história do Brasil, decidimos publicar nesse número da *Acervo* artigos que, tendo como horizonte de sentido o ano de 1968, podem colaborar para a compreensão de um período de dor e sofrimento, mas também de lutas e esperanças.

Abre este número uma entrevista com Paulo Affonso Martins de Oliveira, secretário-geral da Câmara dos Deputados em 1968, em que é analisado o contexto do movimento militar de 1964, os eventos que desencadearam a promulgação do AI-5 e a reação dos parlamentares ante o endurecimento do regime e a cassação de mandatos.

Os dois textos seguintes constituem relatos emocionantes de pessoas que viveram intensamente os anos de 1960. O artigo de Francisco Carlos Teixeira da Silva, de caráter mais pessoal, narra as vivências, descobertas e experiências do autor com relação às drogas, sexo, movimento estudantil, música, teatro e

política. O texto de Daniel Aarão Reis Filho, também centrado no ano de 1968, se detém na análise da participação de estudantes e trabalhadores na luta contra a ditadura militar.

O papel da censura na década de 1960 e, em especial, da censura cinematográfica pós-68, é o tema enfocado por Inimá Simões. É importante observar que, ao descrever os procedimentos dos técnicos do Serviço de Censura de Diversões Públicas, o autor acaba por revelar dois aspectos interessantes: primeiro, que os filmes que sofriam cortes ou eram censurados ou não possuíam, em particular, um caráter político; segundo, que os técnicos em questão, considerados os intelectuais da Polícia Federal, achavam-se em condições de exercer o papel de críticos, o que fazia dos seus pareceres verdadeiras pérolas do humor nacional.

A obra de Caetano Veloso e a continuidade existente na trajetória do compositor — fato por muitos contestado — é o centro da discussão empreendida por Santuza Cambraia Naves em seu artigo. Para ela, o Caetano de hoje não está distante daquele que exibía uma atitude iconoclasta e contestadora nos anos de 1960, não podendo ser acusado de conformista ou careta.

Tomando por base a produção de artistas plásticos brasileiros que marcaram a década de 1960, Franklin Pedroso e Pedro Vasquez dedicam seu artigo à análise da arte engajada e de vanguarda e de como

estes artistas questionavam o sistema de comercialização vigente e a relação entre eles e o público, buscando um contato mais estreito, que não se restringisse aos espaços de museus e galerias.

A partir do texto-manifesto de Glauber Rocha, *Uma estética da fome*, de 1965, que contém os pressupostos da estética cinemanovista, Andréa França e Liliane Heynemann refletem sobre as questões suscitadas pelo cinema nacional nos anos de 1960/1970.

O artigo de Márcio Scalécio envereda pelo pensamento das lideranças do Exército em 1968 tratando, sobretudo, das disputas internas travadas na instituição após o golpe de 1964.

Gil Vicente dedica sua análise ao jornal *Correio da Manhã* que, na década de 1960, em especial em 1968, se constituiu em uma das mais vigorosas vozes contra o governo militar. O autor destaca a atuação da equipe de fotógrafos do jornal que se caracterizava por intervir, propor e realizar as suas próprias matérias, desenvolvendo uma estética fotográfica que se tornou a marca daquele periódico.

Fecha esse número da *Acervo* o Perfil Institucional do Centro de Arte Hélio Oiticica, espaço cultural da Prefeitura do Rio de Janeiro que abriga a coleção pertencente ao Projeto Hélio Oiticica, além de apresentar exposições de importantes artistas contemporâneos.

Maria do Carmo T. Rainho
Editora

Entrevista com Paulo Affonso Martins de Oliveira



Paulo Affonso Martins de Oliveira era secretário-geral da Câmara dos Deputados em 1968. Nesta entrevista, analisa a conjuntura polí-

tica que levou à promulgação do Ato Institucional nº 5. Aborda também a reação dos deputados ante o fechamento do Congresso Nacional.

Arquivo Nacional. *O ex-ministro Jarbas Passarinho afirma, no artigo "As conquistas de 64", publicado no Jornal do Brasil em 1994, que o golpe militar de 31 de março de 1964 pode ser caracterizado como um 'contragolpe'. Segundo ele, "se revolução não foi, certo é que se constituiu em contra-revolução, pois o que estava nas ruas era a desordem social, patrocinada pelo governo; eram as greves de solidariedade, paralisando o país, a ação ilegal da Confederação Geral dos Trabalhadores - CGT de então; os arroubos oratórios de líderes pregando o fechamento do Congresso, a reforma agrária 'na lei e na marra'; os incêndios dos canaviais; e a ameaça de convocação de uma constituinte, porque o Congresso era tido como reacionário e antipovo, para a realização das reformas de base proclamadas."* O que o ex-ministro não explica neste texto são os motivos que levaram o governo Costa e Silva — do qual ele fazia parte como ministro do Trabalho e da Previdência Social — a decidir pelo fechamento do Congresso, com a promulgação do A-I 5 em 13 de dezembro de 1968. Como o senhor explicaria a conjuntura política que antecedeu esse fato?

Paulo Affonso Martins de Oliveira. O movimento militar de 31 de março de 1964 deve ser analisado sob dois aspectos: militar e político, os quais, por vezes, se confundem com manifestações populares. No primeiro caso, as forças armadas, que têm como tutela central o princípio da hierarquia e da disciplina, so-

freram profundo abalo em suas estruturas, em razão de tais movimentos, onde havia a participação de militares, fato que foi agravado com o apoio do presidente João Goulart e de seu governo, em especial, no encontro do Automóvel Clube do Brasil na cidade do Rio de Janeiro.

No segundo aspecto, as bancadas dos partidos políticos com assento no Congresso Nacional não representavam maioria bastante para aprovar ou rejeitar quaisquer medidas propostas pelo Executivo. Contudo, a chamada corrente conservadora era suficiente para impedir qualquer aprovação que contrariasse os seus princípios doutrinários e econômicos, ponto relevante quando se tratava da reforma constitucional. Criou-se um confronto — de um lado, o governo desejando adotar propostas visando a reforma agrária e outras medidas altamente polêmicas, tais como a nacionalização de empresas privadas (refinaria de Manguinhos), recebendo o apoio de militares, particularmente sargentos e suboficiais e de representações classistas que pressionavam o Congresso com objetivo da obtenção de tais decisões. Consultando-se os anais das casas legislativas ter-se-á a realidade do momento. Observar-se-á, aliás, que esses anais são pouco consultados e referidos e, em verdade, refletem com precisão o comportamento dos políticos e seus partidos nesse momento histórico.

De outro lado, particularmente a Igreja e os militares de alta patente se opunham

a tais propostas sob o fundamento de que objetivavam implantar no país um estado sindicalista, de cunho marxista. Assim, o Congresso Nacional não podia ficar indiferente a essa realidade e, com a ausência do presidente João Goulart da capital do país, o presidente do Congresso Nacional, Moura Andrade, em sessão conjunta das duas casas, declarou vaga a presidência da República e convidou o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, a assumir a presidência da República. Assim o fez porque não havia quorum para qualquer deliberação. Foi um ato pessoal com todas as suas consequências presentes e futuras. De 1964 até o início de 1967, o presidente Castelo Branco atravessou momentos difíceis, inclusive com a prorrogação de seu mandato por mais um ano, cuja aprovação foi por pequena margem de voto. Contudo, tinha ele a preocupação da normalidade constitucional e democrática do país. Em razão desse comportamento, encaminhou ao Congresso Nacional projeto de uma nova constituição, a qual foi promulgada no início de 1967.

Assim, o presidente Costa e Silva ao tomar posse encontrou o país com aparente normalidade constitucional. Entretanto, havia reação popular, em especial de sindicalistas e estudantes contra o controle do governo por militares. Em 1968, com a recusa da Câmara dos Deputados em autorizar licença para processar um dos seus integrantes houve reação do governo, considerando que o discurso

proferido da tribuna da Câmara dos Deputados teria ofendido as forças armadas. Tal decisão, levou à promulgação do chamado Ato Institucional nº 5 e à decretação do recesso do Congresso Nacional por prazo indeterminado, além da cassação de inúmeros parlamentares e integrantes de outras classes.

Arquivo Nacional. *Até que ponto e em que medida eventos como as greves, manifestações estudantis e passeatas, que marcaram o ano de 1968, podem ser vistos como um dos motivos que levaram o governo a promulgar o A-I 5?*

Paulo Affonso Martins de Oliveira. Inegavelmente, as greves, passeatas e manifestações estudantis aliadas à ação de congressistas e de partidos políticos em confronto com o desejo do grupo dominante de permanecer no comando do país foram fatores determinantes para a implantação do AI-5.

Arquivo Nacional. *Em função da pressão exercida pelas camadas mais radicais das forças armadas, o senhor pensa que haveria outra opção para o governo Costa e Silva, no lugar da promulgação do A-I 5?*

Paulo Affonso Martins de Oliveira. A chamada ala radical das forças armadas impediu que fosse adotado outro instrumento constitucional para contornar a crise que se instalara com o discurso do deputado Márcio Moreira Alves, tal como a decretação do estado de sítio e outros instrumentos constitucionais em defesa

do Estado. Em verdade, foi um ato de força e de exceção apoiado pelos comandos militares porque entendiam que, naquele momento, eram os intérpretes maiores do sentimento popular. Quando o preâmbulo do Ato Institucional nº 5 diz que a "revolução" é e não era, esqueceu de lembrar que estava em vigor uma constituição originária do próprio poder revolucionário e aprovada pelo Congresso Nacional.

Arquivo Nacional. *Como secretário-geral da Câmara dos Deputados à época, o senhor acredita que os parlamentares tinham consciência de que ocorreria um endurecimento do regime, o que levaria inclusive, à prisão de alguns deles?*

Paulo Affonso Martins de Oliveira. Naquele momento houve informações contraditórias de expressivas lideranças políticas do governo, afirmando que a recusa em autorizar a licença para processar o deputado Márcio Moreira Alves não traria qualquer consequência política, pois a Câmara dos Deputados estaria praticando ato de sua competência privativa. Contudo, correntes mais radicais do governo, em especial o ministro da Justiça, afirmavam com veemência que a recusa traria resultado previsível. Muitos parlamentares acreditaram na primeira informação a ponto de declararem publicamente seus votos contra a licença quando, era sabido, a votação era secreta. Esses deputados tiveram os seus mandatos cassados.

Arquivo Nacional. *De que maneira o senhor descreveria a reação dos deputados*

quando da divulgação do A-I 5?

Paulo Affonso Martins de Oliveira. De total perplexidade em razão do seu conteúdo, da violência da sua linguagem e da grandeza de seu malefício. Esse sentimento refletia-se nos próprios integrantes da bancada governista.

Arquivo Nacional. *O senhor concorda com aqueles que afirmam que o A-I 5 legitimou, mais que a violência, o terrorismo de Estado?*

Paulo Affonso Martins de Oliveira. Não penso assim. Não podemos dizer que seria um terrorismo do Estado mas, sim, de grupos integrantes de órgãos do Estado. É sabido que muitos militares não pactuavam com a ação de grupos civis e militares que se confrontavam com os grupos que lutavam contra a situação existente. Em verdade, assistiu-se, infelizmente, ao choque de correntes que nada trouxeram de positivo para o país e seu povo. O Brasil não se engrandeceu, a política não melhorou os seus métodos, particularmente, eleitorais, de custo alto e de fraude eleitoral. Assim, ambos os lados foram atingidos, sem trazer modificações aos costumes políticos e éticos do país.

Arquivo Nacional. *Como a Câmara dos Deputados se reestruturou após a abertura do Congresso?*

Paulo Affonso Martins de Oliveira. A Câmara dos Deputados voltou a funcionar sob a tutela do AI-5, do decreto-lei, das cassações. Funcionava condicionada, enquanto respeitasse o poder dominante.

Francisco Carlos Teixeira da Silva

Professor Titular de História Moderna e Contemporânea, IFCS/UFRJ.
Coordenador do Laboratório de Estudos do Tempo Presente.

1968

Memórias, esquinas e canções

O que foi feito amigo
De tudo que a gente sonhou...
O que foi feito da vida
O que foi feito do amor...

Milton Nascimento/Fernando Brant



— mais sérios e por isso merecedores de atenção — as paixões e o partidarismo estariam tão presentes que impediriam

uma análise mais distanciada dos acontecimentos e a objetividade do historiador. Ao mesmo tempo, os arquivos estatais, ainda zelosamente trancados, tornariam o trabalho do historiador impossível. Foi por isso que Pierre Renouvin, talvez o mais importante historiador das relações internacionais, tenha preferido parar seu trabalho em 1945, ao final de sua obra de oito volumes. Daí em diante as paixões o envolveriam de tal maneira que a história, enquanto escrita, seria duramente atingida.

Duas questões, de imediato, poderiam afastar os temores de Pierre Renouvin —

É bastante difícil, como historiador, falar ou escrever sobre o que ocorreu no Brasil no pós-1964 e, em especial, em 1968 e nos anos subsequentes. Esse período apresentaria-se como uma tela inacabada, com o artista em pleno trabalho, que muitos na velha escola da história contemporânea considerariam como não sendo história, portanto fora de nossa capacidade de explicação. Para alguns puristas pedantes não passaria de jornalismo, para outros

de um lado, o afastamento da maioria dos cientistas sociais contemporâneos do hoje chamado 'mito da objetividade'; de outro lado, a prática, cada vez mais generalizada, do historiador oferecer, de saída, a aceitação de que seu discurso é aquele produzido em um *topos*, um lugar de enunciação, permitindo que outras enunciações contraponham-se, completem ou somem-se a sua explicação. A máxima de Leopold von Ranke, "escrever a história como propriamente aconteceu", é deixada a empoeirar num cabide, como uma roupa que não nos serve mais.

A irrupção da 'história do tempo presente', para alguns 'história imediata', particularmente após a criação, na França, por François Bédarida, do Instituto de História do Tempo Presente - IHTP, em 1978, — apenas dez anos após maio de 1968 — é bem conhecida e não necessita ser recontada. Entretanto, alguns pontos bá-

sicos merecem atenção.

O princípio geral, em larga escala herdado do historicismo alemão, da necessidade de um estudo secular ou multissecular para a compreensão da história, não é mais dominante. Mais do que isso: a fixação da longa duração como o tempo histórico propriamente dito implicava uma situação cômoda, e, no mais das vezes, politicamente injustificada de silêncio frente ao passado recente. Numa Europa destruída pela guerra e profundamente dilacerada pela lembrança do *Shoah*, da colaboração e do adesismo, o silêncio era uma saída adequada. Como diriam os alemães: você nunca deve perguntar o que seus pais fizeram ou onde estavam durante a guerra... A máxima valeria também para franceses, italianos, croatas, húngaros etc. O tempo, o remédio preferido por nossos avós, tudo aplainava, arredondava arestas e, quem sabe, promo-



Cena de *O rei da vela*. São Paulo, 13 de janeiro de 1968. Arquivo Nacional.

via o esquecimento. O bem-estar social, a sociedade afluyente, consolidada no pós-45, os chamados trinta anos gloriosos de prosperidade recobriam — com as facilidades do consumo, a assistência médico-previdenciária para todos e moradias aquecidas cinco meses por ano — a vida de uma geração inteira que vivera, além das conseqüências da hiperinflação, da guerra e da crise mundial, lutara na Primeira Guerra Mundial, sofrera o racionamento, a fome e o frio. Por quê buscar no passado o desagradável, o erro, que por ser coletivo não era de ninguém em particular; o gesto juvenil impensado ou o ardor na defesa da pátria? Com o tempo tudo passaria, o esquecimento cobriria como pátina a memória dos recalcitrantes, transformados em gente desagradável, excêntricos e radicais.

Com o tempo, as últimas testemunhas morreriam, como enfim todos nós morreremos. Aí residia um problema: quem então restaria para lembrar toda a dor, todo o sofrimento. Os documentos seriam suficientes para relatar a história dos últimos cinquenta anos? Alguns acreditavam que não. Na verdade ansiavam que não e, portanto, pediam o esquecimento. Outros, que também não acreditavam exclusivamente nos documentos, por isso mesmo insistiam em abrir um novo campo, a 'história do tempo presente'. A própria noção de fonte histórica alargou-se, democratizou-se e, mesmo, foi rompida em seus fundamentos. Os relatórios oficiais, a correspondência dos embaixado-

res — velha paixão de Ranke — ou os planos do estado-maior cediam espaço à memória recontada, aos traços do cotidiano, ao cinema (não mais uma mera ilustração), aos jornais locais, às listas de compras, cardápios e fotografias.

Cabia compreender mais do que julgar. Dar respostas a perguntas que queimavam a língua e incendiavam o cérebro. O deboche muitas vezes erguia-se em desafio, como o grafite na parede da Universidade Livre de Berlim: "Quem é seu nazista predileto? (a) Adolf Hitler, (b) Herman Göring, (c) Joseph Göbbels, (d) Vovô..." O que levava um jovem, em 1982, a voltar-se contra a família com um humor tão letal? Talvez porque não sabia a história que ela vivera ou em que condições convivera com a história do seu tempo. A condenação, assim, espalhava-se como graxa por toda a superfície antes limpa, branca e imaculada da prosperidade, do *Welfare State*.

Coube a uma historiadora, Luci Valensi, fazer a pergunta cuja resposta ninguém queria admitir: em cinquenta anos dos *Annales*, a princípio marcados pela história econômico-social estruturalizante e de longa duração, sob a influência de Fernand Braudel, e depois pela denúncia do poder, com a redescoberta das bruxas, loucos e prisioneiros, onde estava o maior genocídio da história? Os *Annales* se calaram durante cinquenta anos sobre o Holocausto, os campos de extermínio, a perseguição aos ciganos e gays, a ação da Gestapo e da Polizia di Securità e, cla-

ro, sobre a colaboração.

As crianças judias francesas viajando de trem para Dachau não pertenciam à história. Pertenciam, muito adequadamente, ao cinema de Louis Malle. O opróbio dos prisioneiros aliados desfilando em Paris não pertencia à história. Ainda uma vez, pertencia ao cinema de Marcel Ophuls... A colaboração... bem, esta insistia em assombrar a tela em sessões especiais de Costa-Gravas. O teatro e a literatura também desempenhavam seu papel: Rolf Hochhuth, na sua peça, gritava o silêncio do Santo Padre frente ao *Shoah* e Günther Grass mostrava, ao som de um tambor, uma criança que insistia em permanecer criança, em vista de adultos que jamais cresceriam.

Assim, a história se envergonhava: dedicada ora às estruturas, ora ao absolutamente micro, negava espaço ao drama de milhões de pessoas, um drama que molda e conforma nossas próprias vidas. Enunciava-se conforme uma gramática do homicídio do sujeito.

Coube ao grupo de historiadores reunidos em torno de François Bédarida avançar sobre o novo campo, estabelecer e balizar sua extensão, dispor suas regras e apresentar os primeiros resultados. Um ponto básico, relativo às inquietações de Pierre Renouvin, deveria ser ponto fulcral dos debates sobre o tempo presente: a relação entre história e verdade. Aqui cabia, com firmeza, a renúncia a qualquer pretensão ao absoluto e ao definitivo. Uma postura humilde perante a enormidade da

tarefa deveria ser assumida prontamente pelo historiador. Mas, dever-se-ia também ter sempre em mente que a busca da veracidade é o objetivo último do historiador, ou nas palavras de Bédarida: "... declaro abertamente que a despeito de tudo a busca da verdade deve ser explicitamente considerada a regra de ouro de todo historiador digno desse nome".

A saída proposta por Bédarida ao impasse que paralisava inúmeros estudiosos residiria no reconhecimento necessário da correlação e reciprocidade entre sujeito e objeto. Assim, ao reconhecermos como parte da história que escrevemos, nos libertamos para vôos mais largos e para um exercício mais rico do nosso ofício.

Convencionou-se marcar a 'história do tempo presente' a partir de um fato marcante, balizador, que tenha atingido em cheio toda uma geração. Assim, para os homens que fundaram o Instituto do Tempo Presente, em Paris, o marco é a Segunda Guerra Mundial, a ocupação e a colaboração.

Como poderíamos pensar o nosso tempo presente? Quando o presidente Fernando Henrique Cardoso assumiu o poder, declarou-se pronto a encerrar a era Vargas, estabelecendo, para nós, um ciclo do tempo presente. Será, entretanto, o *turning point* de nossa geração? De Vargas, enquanto o que a memória guarda, só retenho a morte e, ainda assim, como relato dramático de meus pais. Dez anos depois, em 1964, ocorria o golpe militar. Já en-

tão me recordo das ruas repletas de soldados, dos tanques ocupando a ponte de acesso à ilha do Governador, da sede da União Nacional dos Estudantes - UNE, invadida e depredada. Meu tio era retirado rapidamente do Rio de Janeiro, meu pai exonerado do Ministério da Educação e Cultura - MEC.

De 1964 até 1968, a sucessão de acontecimentos definia claramente um campo de atuação: éramos contra, todos em casa opunham-se à ditadura. Todos os dias, ao percorrer a avenida Brasil em direção ao Colégio Pedro II, acompanhava as pichações — Contra o arrocho salarial, Fora gorilas, Abaixo a ditadura — com um misto de curiosidade e orgulho: uma nova pichação era como um novo gol! Assim, a minha memória coincidia com o próprio golpe, a morte de Kennedy — acompanhada no rádio — e as notícias da revolução em Cuba. Aos poucos, por oposição, me definia como de esquerda, contrário àqueles que controlavam o poder e, mais importante, aos que tornavam possível a degradação de nossa vida econômica e social. O desemprego em família e a imposição de um mercado desregulado lançavam-nos na insegurança social, permitindo-me a clara associação entre ditadura e instabilidade.

Como uma família que se havia estruturado em torno do mito da educação enquanto modelo de ascensão social, a luta por mais vagas na universidade e o drama dos chamados excedentes era uma luta nossa. Assim, estudar, ler e amar

a cultura pareciam medidas claras de garantia social.

A CULTURA COMO RESISTÊNCIA

Havia uma compulsão pela arte e pela cultura, e a memória desses anos é principalmente a memória da resistência cultural. De início, a revelação do teatro enquanto forma de resistência: Arena e o Opinião; a montagem de *Galileu, Galilei*¹ e *O rei da vela* é como um soco: tudo estava ali... Em seguida, os versos de João Cabral de Melo Neto revelam a existência de uma vida e uma morte severina...² Estávamos definitivamente ganhos para a esquerda.

Já em 1968, éramos amantes compulsivos de teatro — é o ano-bomba e, ao mesmo tempo, o ano das casas cheias, das platéias participativas. A censura age brutalmente: *Um bonde chamado desejo*,³ de Tennessee Williams, descarrila; a invasão do Teatro Ruth Escobar, onde estava em cartaz *Roda viva*,⁴ de Chico Buarque de Holanda.

Roda viva tinha surgido no III Festival da Record, em 1967, com o MPB4, e teve um imenso impacto: harmonia, de um lado, e o conteúdo da poesia, por outro, assombraram a platéia: “Tem dias que a gente se sente...”. Cada um podia ler como bem entendesse; para a maioria, talvez menos atenta, era o engajamento, em clara leitura então chamada de ‘politizada’; para poucos, naquele momento — e muitos hoje —, era um grito interior, existencial e exausto.

Chico tinha explodido em 1966, no II Festival da Record, com *A banda* e havia sido vendido, pela grande imprensa e o oficialismo, como compositor bonzinho, *clean* diríamos hoje, em face dos radicais barbudos que usavam a canção como um fuzil. A compreensão equivocada de *A banda*, como mais tarde de *Carolina*, cri-

ava o mito inicial de um Chico apolítico, bom para ser cantado.

Nós nos reuníamos no gramado do Colégio Pedro II e cantávamos, com violão. Um amigo trouxe *Pedro pedreiro*,⁵ uma gravação de 1966, mas que só conheceríamos em 1968, e revelava um outro (será mesmo?) Chico: “Pedro pedreiro,



Altair Lima em *Hair*. Rio de Janeiro, 1971. Arquivo Nacional.

penseiro, esperando o trem...” (mais tarde, no meu primeiro encontro com a repressão, um capitão do Exército insistiria — ante minha relutância em falar de minhas convicções políticas — para que eu interpretasse *Pedro pedreiro*).

Discutíamos as relações com a poesia. Pedro nos lembrava de Severino: “Meu nome é Severino, Severino da Maria...” “Pedro... esperando a morte, ou esperando o dia de voltar para o norte...”.

Mas, o que nos deslumbrava era a finalização construída por Chico Buarque em forma de harmonia imitativa: “Pedro pedreiro, penseiro, esperando o trem/ Que já vem, que já vem, que já vem...”.

Era o tempo em que se fazia música como se vai para a guerra: venciam-se batalhas nos auditórios de TV. E isso não era cômico. O cômico em tudo era que o poder se considerava derrotado por uma canção que falava das pessoas que acreditavam nas flores vencendo o canhão! Num espaço repleto de símbolos, palavras cantadas e rimas escondidas valiam tanto quanto fuzis. Vandrê era, então, o principal guerreiro. Em 1966, com *Disparada*, empatara em primeiro lugar com *A banda*, no II Festival da Record, e ficava, de novo, frente a frente com *Sabiá*, no Festival da Canção da Globo. Nunca a TV mostrara cenas de tamanha emoção e lirismo: um ginásio inteiro, o Maracanãzinho, em pé cantando versos que falavam em... “soldados, amados ou não/ quase todos perdidos de armas na mão”, perante um homem só, de camisa branca e calças escuras, com o pé sobre um banquinho e

tocando um violão; muitos choravam e cantavam, certos de que venciam naquele momento a ditadura. Não sabiam que a história apenas começava.

Vandrê seria para sempre o violeiro que se desculpava por não falar em flores — nem tudo era um mar-de-rosas. O que muitos não sabiam, que não conheciam, era o poeta que sempre falara em flores. O mais fantástico era a capacidade de produzir melodias e poesias de extrema riqueza em tão pouco tempo; alma de poeta, viola e um imenso coração talvez possam explicar a riqueza da produção de Vandrê. Messianismo, certezas e verdades em tom imperativo faziam parte do vocabulário poético do artista — talvez, até em demasia. Entretanto, em *Fica mal com Deus é o amor pelo próximo*, a fome de justiça, que tece versos simples, perfeitamente costurados em uma canção melodiosa e rica. *Porta estandarte*, por sua vez, traz a cena urbana, carioca e alegre como contraponto às injustiças, marcando com ironia a história de um povo que brinca e sofre. Na desculpa de Vandrê, “prá não dizer que não falei de flores”, já havia a tensão que iria pontilhar, e mesmo esgarçar, a rede que reunia todos. Como cantar as flores, os pássaros e os amores num tempo de guerra; Nelsinho Mota, num jornal que duraria três números, *Mundo Jovem*, pedira um basta aos “meninos-passarinhos-com-vontade-de-voar” — pobre Luís Vieira, escolhido ícone da alienação —, da mesma forma que antes João Gilberto gritara baixinho “chega de saudade”. A canção transformada

em arma não podia acolher o pessoal, o íntimo; devia, isso sim, voltar-se para o coletivo e o popular, alcançando, através da TV, a notoriedade que sempre sonhou o Centro Popular de Cultura - CPC. Na verdade, os festivais travavam a mesma luta que o CPC concebera como estratégia para a arte militante, engajada, mas que nunca atingira, a não ser um grupo restrito de universitários. Nestes anos de inocência, a TV fez o que nenhum tablado conseguiu — por todo o país, todas as famílias viam aqueles jovens desafiar o regime e exigir liberdade.

EXISTÊNCIA E POLÍTICA NUM TEMPO SEM SOL

As vezes, sobrava espaço para o pessoal, para um certo desconforto, um arroubo de boêmia. Isso era assim no Rio. Uma tradição de deixar para ver amanhã, num novo dia, como as coisas ficam. Um culto antigo ao amigo; o apego à mesma mesa do bar; uma certeza triste de que até o amor termina. Era incrível como os jovens também podiam ser tristes. Foi assim com *Helena, Helena, Helena*, de Alberto Land, lamento cantado por Taiguara no Festival Estudantil. Era a crônica de um amor adulto, sem floreios, vivido e perdido com fogo e frio.

Depois foi a vez de *Amigo é prá essas coisas*, de Aldir Blanc; relato de uma amizade carioca, de uma sensação que está em todos nós — a consciência de uma perda inevitável. Como Medéia da esqui-

na, Antígone do subúrbio do Méier, sabíamos que todos caminhavam para um destino, pouco importando nossas ações.

Aos poucos o espaço aberto para dizer a dor se fechará. O coletivo e o popular se imporão através da história de pessoas que amam de uma só forma, a forma certa. Isso será o politizado, um *prolecult* nacional. A única exceção será aberta para a dor velha, já passada e, por isso mesmo, inofensiva. Um espírito de antiquário decidirá o que é bom: tudo o que for raiz, intacto e não contaminado. Um samba que não se faz mais, uma melodia que ninguém dança, um verso que já se decorou. Numa mesa de um bar, podia-se fazer o que se fazia sempre: falar de política e esquecer a música.

Porém, entre nós, não havia consenso. Todos discutiam, ora no gramado do Pedro II, ora em frente ao Teatro de Arena: eu, Jorge, Sérgio, Alcir, Anderson, Augusto, Rios, Uwe. Não aceitávamos o critério do antiquário. Não era só a importância da letra, da poesia, como insistíamos em dizer, nem tampouco da pureza de um samba: nós curtíamos as novas soluções melódicas, a experimentação. Assim, a introdução e finalização instrumental polifônica de Gil para *Domingo no parque* nos parecia genial. Estávamos todos prontos para a experimentação, para o novo. Aí, surgiu no grupo um barato novo: estávamos cantando, batendo papo e um dos caras enrolou um baseado. Ele era mais velho e nós o achávamos muito legal. Vivera na Alemanha e nos Estados

Unidos, conhecia toda a música americana. Assistimos a manipulação perfeita, segura e destra do papel de seda; o amaciamento do fumo; a língua rápida a selar o cigarro, quase que *mesmerizados*. Um a um desistíamos de contar nossas vantagens e guardávamos um silêncio bento, de respeito religioso. Depois de pronto, Gunnar rapidamente guardou o cigarro e, sem lenço e sem documento, ficamos enraizados no gramado.

Já havíamos discutido sobre drogas, todos eram 'liberais' — palavra que ganhara, então, novo significado e ninguém imaginaria sua corrupção semântica posterior —, entretanto ninguém ainda o fizera. Partimos então para o que mais gostávamos e mais seguramente fazíamos: discutimos teoricamente o assunto. Todos a favor! Alguém lembrou John Lennon e procuramos cantar *Lucy in the sky with diamonds*, que John havia composto para a irmã morta. Na verdade, como nos ritos das sociedades secretas, comportava um anagrama: *Lucy, L; Sky, S; Diamonds, D = LSD*. Alguns dias depois, ouvíamos *Sister morphine*,⁶ dos Stones, no disco da calça... Não sabíamos se era correto, embora já não fosse mais pecado...

O correto ou incorreto não se pautava mais pela moralidade vigente e, sim, se a droga era coerente com o enfrentamento da ditadura; era possível ser de esquerda e usar drogas ou para mudar o mundo deveríamos permanecer caretas? Surgia então uma fissura entre dois querer de mudar o mundo, a diferença sobre o que

deveria ser mudado.

Também passávamos por outras transas: alguns gostavam cada vez mais de rock e pintava com toda a força o Led Zeppelin⁷ e o Credence Clearwater Revival. O teatro continuava, entretanto, uma paixão. Por essa época, 1969-1970, conheci uma professora, Augusta Boal, com quem passamos a discutir teatro e literatura. Líamos tudo do Lins do Rego e Graciliano Ramos, o Brasil de severinos e de baleias surgia aí, imenso, invasor e cruel — aos poucos ficava sabendo do exílio de alguns e indignado com a tortura.

Em 1969, meu tio partia para o exílio em Moscou e eu perdia um interlocutor que me fazia sentir importante, posto que me fazia perguntas e discutia minhas respostas. Meu pai, demitido do MEC, virara taxista. Em setembro, dia quatro, o pessoal seqüestrava o embaixador dos Estados Unidos; Costa e Silva agonizava, física e politicamente.

Eu faltara ao evento da década: não fui à Passeata dos Cem Mil. Meu tio ainda estava na cadeia; meu pai temia ("eu ainda era muito jovem!") Como se isso fosse um evidente defeito de fabricação); meu primo apanhara da polícia; o Calabouço⁸ estava fechado.

Nesse meio tempo, surgia algo incrível — ou melhor, divino, maravilhoso. No mesmo ano, 1968, Caetano lançava *Tropicália e Alegria, alegria* — o que era isso? "A entrada é uma rua antiga, estreita e torta/ E no joelho uma criança sorridente,

feia e morta/ Estende a mão!”

Deus meu! Não era uma música ou um poema, era toda uma estética. Antes de Derrida assumir o *abbau*, o desconstruir, de Heidegger, Caetano desconstruía a realidade do desenvolvimentismo, enquanto até então só quiséramos transformá-la. Era uma sensação nova: “Caminhando contra o vento/Sem lenço, sem documento...” Não havia mais dúvida. A estética do coletivo ou o critério do antiquário não tinha mais lugar: Gil, Caetano, Capinam e Torquato Neto vociferavam contra a mesmice e propunham uma música concreta, povoada de girassóis, a hipérbole das flores e urubus.

Nós nos encontrávamos nas dunas do Pier,⁹ as dunas da Gal; e não estávamos sós: lá estava também Caetano, Dina Sfat e o pessoal do MAU, o Movimento Artístico Universitário. Cesinha Costa Filho, Ivan Lins... De costas para cidade, no fim da tarde, de frente para o Atlântico sul, como uma velha tribo indígena, cultuávamos o fogo sagrado, passado solenemente de mão em mão.

Cada vez mais tínhamos a sensação de viver em trânsito, de sermos personagens de *Roda viva*, tudo era rápido demais: “O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração/ A gente vai contra corrente/ Até não poder resistir...”.

A intensidade nos envolvia: a desconstrução de Caetano vencia; rompíamos com a ditadura do cabelo... Desde os Beatles (o argh!, era obrigatório um esconjuro com o bom mocismo, do qual

agora se salvava George Harrison e sua aventura na Índia e John, *forever John*, com sua nudez branco-européia) nos obrigáramos aos cabelos longos: pajens e príncipes valentes de cabelos lisos que mal cabiam em nossa etnia brasileira. Caetano nos libertava da mesmice europeizante: os cabelos eram soltos, enrolados, crespos... Um ano, o último no Pedro II, quase perdido: cabelos só penteados e com brilhantina. A rebeldia valeu semanas de rebelião solitária e então o apoio de toda a turma; enfim podia entrar com o cabelo de mestiço que meu código genético me deu!

Como isso tinha importância; o que enfrentamos por isso. Em casa, o ar de desgosto de pais e tios; a certeza de “que havia algo de errado com esse garoto” — talvez drogas, ou algo disfuncional nos hormônios, talvez a masculinidade... Havia ainda os amigos que ficavam para trás: aqueles que até 15, 16, 17 eram grandes chapas e haviam escolhido (e sobre isso tenho dúvidas) o trabalho no banco, na mecânica ou no armarinho e agora nos olhavam como os olhos de sapo. Como isso tinha importância. Hoje talvez ninguém mais se lembre. *Hair*¹⁰ era o símbolo de uma época e de uma gente que amava as flores, o *flower people*, que lutava contra a guerra e a brutalidade; era uma opção de vida. Na montagem brasileira o desafio da nudez: ficavam nus Sônia Braga, Eduardo Conde, Armando Bogus... Perante o regime só de pelancas, rugas e adiposidades — Deus meu! Como eram velhos e feios os generais e suas

mulheres — tínhamos sérias dúvidas se, além de sexo, tais generais fizeram alguma vez amor.

Hair, cabelo, Caetano, urubus em Amaralina: agora era a vez de quebrar o consenso. O apoio doméstico falhava. Era fácil ser contra a ditadura, difícil era ser contra as ditaduras.

A América chegava até nós. Era uma América diferente, não mais John Wayne, matador de índios, modelo velho e reprimido de macho paterno. Agora, 1969, era *Easy rider*, de Dennis Hoper, e *Midnight cowboy*, de John Schlesinger: eles diziam tudo o queríamos saber sobre a América. Não sabíamos que era a América de sempre, da sua tradição *on the road*, de novos Sundance Kid e Jessie James, que agora montavam Harley-Davidsons e percorriam a Rota 66. De qualquer jeito, eram formas novas de solidariedade, uma ami-

zade única e um encontrar-se no caminho. Era o ano de Woodstock.

Havia a Junta Militar, o Congresso era fechado e mais pessoas eram presas. No Vietnã, tio Ho derrotava os americanos na ofensiva do Tet, o ano novo lunar. Paulo Francis escrevia n' *O Pasquim* um pungente libelo antiamericano: "A iniciação de Panthi Mao à democracia" — era o relato do abuso, da violência, do assassinato cometido pelos *mariners* em My Lai — que precisaria de mais de um década até que Oliver Stone filmasse uma alegoria em *Platoon*. Não havia só solidariedade pelos camponeses do Vietnã, havia admiração e acercamento com a cultura que vinha do Oriente. Primeiro George Harrison com as canções e a cítara de Ravi Shankar; depois as experimentações zen de Lennon e por toda a parte a literatura de Herman Hesse: *O lobo da estepe*,



Os Rolling Stones em *Gimme Shelter*, 1972. Arquivo Nacional.

Demian, Sidarta... Nunca fomos tão abertos ao outro, ao diferente. A canção dizia que eram *new ages*, a era de Aquário.

Eu passava pelo Jangadeiros¹¹ e via o Carlinhos de Oliveira escrevendo *O pavão deslumbrado*, seu livro de dor e crônicas, com seu copo de uísque ao lado. No dia seguinte, lia as crônicas escritas com soda cáustica: qual a alquimia que transforma álcool em ácido, de onde vinha tanta dor? Em breve saberia...

Boal é preso e depois exilado; não acontecem mais as reuniões de teatro no amplo apartamento da rua Uruguai... Na prisão de Julien Beck, o escândalo das drogas; Lane Dale, idem. "Vovó só tem pelanca/Vovó só tem pelanca..." gritava-se para a ditadura. Aqui surge um divisor, um fosso que nos separa de nossos pais: já sabíamos que o conservadorismo social casava bem com progressismo político.

Vinha uma primeira prisão: no cinema Rian vendo pela quinta vez *Woodstock*¹²... Nosso panteão de heróis aumentava — a sonoridade lisérgica de Hendrix e, ao mesmo tempo, as baladas de Joan Baez; surgia o culto de um novo Cristo: "El nombre del hombre muerto/ Ya no se puede decirlo/ Quem sabe/ Antes que o dia arrebente/ El nombre del hombre muerto/ Antes que a definitiva noite/ Se espalhe em Latinoamerica". O novo culto é centrado num herói que morre jovem; colocado perante uma escolha muito antiga, entre a longa vida, segura e medíocre de um funcionário do partido, ou he-

rói a viver na memória de gerações, El Che escolhe o destino dado a Aquiles. Em 9 de outubro de 1966, nas selvas da Bolívia pobre e campesina, as tropas de um ditador matam um homem e criam um mito.

Tanto mais se tornava óbvia e burra, tanto mais se tornava cruel a ditadura: Michelangelo, o Bolshoi, a Declaração de Independência dos Estados Unidos, tudo, enfim, era rotulado de subversivo e proibido.

Para nós, chegava a decisão de que não bastava brincar de teatro, queríamos fazer teatro: com Ziembinski buscava-se a profissionalização — eu fazia laboratórios de Stanislavski e representava Brecht; na peça de estréia, eu fazia o operário que na boca de cena empunhava o fuzil e gritava: Por Juan! Era um teatro didático, que ensinava o bem e o mal, e condenava ao desprezo os que tinham dúvidas e ficavam no meio do caminho.

Como tinha dúvidas, optara por seguir em frente e tomar a decisão final: primeiro uma longa conversa com alguém que eu não conhecia; me perguntava sobre minha vida, o que eu lera e o que pensava sobre isso e aquilo. Me dera um texto para ler e eu devia discuti-lo na semana seguinte. Não parecia em nada com a adesão a um partido clandestino e ainda mais revolucionário. Me lembrava a autoridade e arrogância intelectual de meu professor de antropologia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - IFCS (mais tarde reencontrei o cara, militante partidá-

rio, já médico formado e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, falando em uma reunião acadêmica com o mesmo tom professoral com que outrora recrutava membros para o partido). A reunião seguinte era na Igreja de S. G. — bem, aí estava um subproduto da Igreja e da sua organização canônica. Não, assim não: como aprendera n’*O rei da vela*, a única coisa que a Igreja dá de graça é badalada de sino!

Mais uma tentativa: um papo de igual para igual, uma viagem de olhos vendados num carro, uma casa distante, três dias e duas noites de reuniões. Enfim, eu estava dentro! Era a IV Internacional, com Alan Krivine. Impunha-se a rebeldia contra todas as ditaduras, inclusive contra Moscou!

O teatro permanecia: vinha ainda *Capitu* e a *Compadecida*, com a censura comprando todos os ingressos e fechando a casa. As expectativas diminuía e as opções por trabalho se impunham: formar a frente de professores, montar o CEP como entidade autônoma e infiltrar-se no sindicato dos professores, concorrendo com os velhos (e, por isso, considerados por si mesmos sábios) comunistas. As prisões continuavam, agora ao sair da Cinemateca do MAM, depois de assistir *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. De tudo, lembro da raiva; a raiva incontida e transbordante contra a garota da fila da frente que comia pipocas — raios! Onde achara pipocas na Cinemateca do MAM? — enquanto Emmanuele Riva dizia o diálogo, escrito por Marguerite Duras, para

Eiji Okada, ela mastigava prazerosamente suas pipocas! A cara dos policiais, esqueci... Será que eles iam ao cinema? O que viam? Bem... era a época do estouro do cinema de Hong-Kong e com certeza adoravam Bruce Lee — é, não havia papo. Contudo, nada muito difícil acontecia. Era tudo rápido e sem maiores complicações, por enquanto.

Também tínhamos nosso próprio cinema. De tanto vermos os italianos e franceses, um pouco os soviéticos, fazia-se um cinema novo. Muitas vezes uma ópera sertaneja, homem e terra ocres e secos, parques de palavras, rico de ritmos. Eram cães-baleias, mandacarus verdes no sertão vermelho; arribaçã que avoava para longe... Muito mais rural do que urbano: tanto no cinema como na música, o rural é mais puro, mais verdadeiro, para muitos mais Brasil. Ao comunitarismo de *Barlavento* corresponde o coletivismo de *Arastão*. A cinematografia eisensteiniana marca os conhecidos tipos sociais brasileiros já explorados na literatura e denunciados pelas ligas camponesas: o coronel, o padre, o místico, a moça, o vaqueiro. O Brasil rural se impõe como a face, simultaneamente, mais verdadeira do país e como aquela que queríamos mudar. *Carcará*, que vem do Norte como os desvalidos da terra, é a metáfora-poema do latifúndio: “pega, mata e come!” Fazer cinema era um ato de denúncia, ir ao cinema era um ato político.

A universidade não era o mais importante, embora fosse rica a discussão. Impor-

tante eram os grandes companheiros; um, dentre todos, seduzia com suas histórias das cidades pequenas dos sertões de Minas, o culto a Guimarães Rosa e a paixão por Milton Nascimento. Assolava-nos, é bem verdade, a incerteza e a paranóia de ver em cada colega um inimigo oculto. A ditadura fazia mal. O pior, entretanto, era que ela disseminava o mal. Escondia esbirros nas funções públicas, transformava professores em delatores, colegas em espões, como um Midas invertido que transformava em chumbo tudo o que tocava. Mais de três alunos reunidos era punição certa, assembleias nem pensar. Cabia organizar os estudantes. Desde o fechamento do instituto que não havia entidade representativa. Deveríamos remontar os centros acadêmicos — organizamos então as eleições, as primeiras eleições na Universidade Federal do Rio de Janeiro, depois do AI-5, e fui eleito presidente do Centro Acadêmico. Bingo! Vitória contra a ditadura, pontos na organização.

O cerco também aumentava: as regras eram claras e duras, nada de abrir a organização para estranhos. Entretanto, havia a garota com quem eu saía. Corria risco, um medo me fazia suar. Sabíamos de casos de tortura de familiares do militante, eu temia por ela. Saíamos separados e nos encontrávamos em lugares marcados; nossa vida pessoal tinha ponto de segurança. A 'abertura' corria solta, Geisel prometia a democracia, fechava o Congresso e editava o 'pacote de abril'. Nos porões morriam Vladimir

Herzog e Manuel Fiel Filho.

Chico Buarque voltara à cena: duro e poético, cortante como aço fino. A nova paixão era uma variante do teatro: *Calabar (O elogio à traição)*: "A minha tristeza não é feita de angústias/ a minha surpresa é só feita de fatos, de sangue nos olhos e lama nos sapatos...". Ah, como muitas se enganaram: Chico surgia agora desafiador, uma vez que anunciava o novo enquanto ainda se vivia no velho. *Apesar de você*, em 1970, no auge do frenesi da Copa, com o milagre brasileiro a esbanjar TVs a cores, fuscas e outras migalhas, dizia que o amanhã há de ser um novo dia. No ano seguinte, o rigor tornava-se estilo, sol, suor e sangue sobre cimento, concretismo. O maior monumento da ditadura, a ponte Rio-Niterói, cobrava um tributo de sangue a dezenas de operários desprotegidos. Chico escrevia *Construção*, saudando todos aqueles cuja morte era um estorvo atrapalhando o sábado.

A ditadura não lia poesia: Chico partia, Gil partia, Caetano partia... Outros já estavam na estrada: Boal, Vandré, bem... Vandré: o que a vida faz de nós? De Londres, Caetano escrevia para *O Pasquim*:

Na letra de um dos seus sambas, Chico contrapõe a lua e a televisão, a rua e a sala. Digamos que eu, vivendo na miséria cultural brasileira, estou na sala, vendo televisão. A minha irmã Carolina está na janela vendo a rua e o meu amigo Chico está na janela vendo a lua. A minha namorada Carolina está no vídeo, eu estou na sala, meu sogro

Chico está na rua. Eu estou no vídeo, a minha namorada Carolina está no vídeo e meu inimigo Chico está no vídeo. Eu estou na rua, a minha desconhecida Carolina está na janela e o meu amigo Chico está no vídeo.¹³

Às vezes, ou quase sempre, a vida era assim, não fazia sentido mesmo. Perdíamos pessoas, perdíamos vidas, e o pior, perdíamos amigos — V., quem sabe, quem viu? J. C., o Carneirinho, de barba e cabelo louro encaracolado: eu sei e eu vi, preso, maltratado, enfim levado, com apoio da família — era ao menos uma liberdade —, para uma casa de saúde e submetido a choque e sonoterapia (um tempo depois, alguém me pegou pelo

braço, na rua, e disse: — Chico, sou eu! Perplexo, eu percebi: ele não sabia, mas não era mais ele!). E E., mais velho, mais sóbrio, fonte interminável de histórias mineiras, ao lado de quem via filmes de Bergman, com quem passava as noites na casa da Correia Dutra, preso e torturado e humilhado na rua Barão de Mesquita. Dias de dor e apreensão ao lado de Nara Saletto, buscando informações e advogado. Quinze dias na barriga do dragão. Na saída, não houve carinho, não houve efusão: silêncio, telefone mudo, a casa com seu jirau de ipê fechada. Que diabo, onde estava E.? Algum tempo depois um bilhete, três linhas, sem endereço, sem telefone: “Chico, eu disse teu nome, tive



Repressão à manifestação ocorrida no Rio de Janeiro em 2 de abril de 1968. Arquivo Nacional.

que dizer. Mas, disse que era do MR-8. Assinado E.” Logo MR-8, aqueles stalinistas! Agora havia medo, palpável, úmido e pegajoso. Era procurado nos locais de trabalho, os donos de escola eram pressionados a me demitir, alguém me seguia permanentemente. Enfim, um processo no Cenimar... Uma longa entrevista com especialistas, a oportunidade de provar uma série de coisas a mim mesmo, o medo falseando a voz e passando recibo.

Não havia mais teatro, pouco trabalho e *full time* na universidade. Resistir aos donos das salas de aula que substituíram os professores era fácil, posto que eram simplesmente burros. Aqui e ali, na História e nas Ciências Sociais, havia apoio, seriedade e solidariedade. Ouvia-se a história daqueles que tinham sido presos, exilados, aposentados. Seus nomes serviam para irritar o poder, sempre de terço impecável, barriga proeminente e cabelos tingidos. Podia-se tentar começar de novo: reconstruir o núcleo de amigos, estudar juntos. Uma decisão entretanto estava tomada: a história contemporânea. Estava decidido a não ceder, a vingar a perda e a reagir, contra os que destruíam pessoas.

Descobríamos espaços vazios, pequenas fendas, interstícios de intimidade na noite do Rio de Janeiro. Na sala Corpo e Som, no Museu de Arte Moderna - MAM, víamos João Bosco e todas as glórias das lutas inglórias ao longo de nossa história; na Associação de Servidores Públicos, Gonzaguinha cantava *Página 13*, a histó-

ria de um jovem que pensava nisso todo dia — a segurança, o futuro, a garantia da família. Havia sessão da meia-noite no Cinema 1 — Kurosawa, Bergman e longos papos. Pela noite do Rio podia-se caminhar até as três da manhã, assistir o sol nascer no Arpoador e deitar nas areias de Ipanema. Sapos, lobos, corujas povoavam uma selva falsa, animais solitários e arredios, com muitas histórias a contar. Buscava-se a solidariedade dos animais feridos, de todos que além de esquerda eram *gauches*, mesmo os que não sabiam. Eram vidas famintas, vampiros de olhares ternos e duros, sedentos de calor humano — sós, em meio ao vaivém da cidade, alguns ouviam Elis, suspensos nas transversais do tempo, encostados em colunas que sustentavam o nada; a vida contida num engarrafamento. Olhares cansados e carentes, cuidadosamente desinteressados, que impediam um “olá, como vai?” Vagar em silêncio pelas ruas vazias, nas noites pegajosas do inverno do Rio, sentar em bancos e contar uma vida por todos já sabida. Começávamos a perceber como simples e cruel era a imposição de um mundo partido entre o bem e o mal; como a forma certa podia ser errada e como 2 e 2 são 5. Cantávamos uma dor não percebida e jogávamos com nossas vidas como se cada ato fosse uma rebelião: “Pena que pena que coisa bonita, diga/ Qual a palavra que nunca foi dita, diga/ Qualquer maneira de amor vale aquela/ Qualquer maneira de amor vale amar/ Qualquer maneira de amor vale a pena”.

Caetano, em carta de dezembro de 1969, dizia:

Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso; mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar, porque conseguiu. Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para esses caras. Não merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Nós estamos mortos!^{1 4}

Talvez eu tenha morrido naquele momento, resta alguma dúvida. Creio que morreu alguém com vocação para o teatro, mal militante, indisciplinado, descabelado e sem saber direito o que ou quem amar. Contudo, nas salas do IFCS, nascia alguém com vocação para a história contemporânea.

Anoitecia no Jangadeiros, Carlinhos de Oliveira, em frente a um copo de uísque, escrevia com ácido e eu agora sabia porque.

N O T A S

1. Peça operística de nítidos traços cabaretísticos, de autoria de Bertold Brecht.
2. *Morte e vida severina*, poema épico sobre o latifúndio e a seca no nordeste, de autoria de João Cabral de Melo Neto, foi musicado por Chico Buarque de Holanda e gravado por ele com o MPB 4, tornando-se uma das referências básicas da esquerda nos anos de 1960.
3. Peça de forte impacto existencial e clara exposição do mal-estar social na sociedade afluenta. Exibia uma outra realidade americana, medíocre, claustrofóbica e profundamente vinculada aos valores da classe média.
4. A peça — que teve direção heterodoxa e criativa de José Celso Martinez Correia — tentava mostrar os mecanismos antropofágicos dos meios de comunicação modernos. Durante sua temporada no teatro Ruth Escobar, o teatro foi invadido e o elenco da peça espancado por elementos de extrema-direita.
5. Revela a adoção, por parte do compositor, de uma forte temática social, de nítido engajamento político.
6. Canção de Mick Jagger, Keith Richards e Marianne Faithfull, gravada pelos Rolling Stones, em 1971, no disco *Sticky fingers*, mais conhecido como o 'disco da calça' pois a capa exibe em close um jeans com zíper e tudo.
7. Banda de rock inglesa surgida em Londres em 1968, que combinava sensualidade e ocultismo.
8. Restaurante popular, no centro do Rio de Janeiro, freqüentado por estudantes e palco de reuniões e encontros entre lideranças estudantis. Fechado pela ditadura militar após a morte do estudante Édson Luís.
9. Conjunto de dunas criadas pelas obras do emissário oceânico construído na praia de Ipanema, na altura da rua Rainha Elizabeth; com um longo escoramento do fundo do mar, a obra projetava pontilhões mar adentro, daí a denominação de 'pier'. Com o ocultamento da calçada, tornou-se um refúgio de inúmeras 'tribos urbanas'. Também chamado de 'dunas da Gal', por razões óbvias...

10. Musical de James Rado, Geromi Ragni e Galt MacDermot, baseado em fatos reais: a queima de certificados de alistamento por jovens americanos contrários à guerra do Vietnã. Foi transformado em filme por Milos Forman, em 1979, com coreografia de Twyla Tharp, e os atores Treat Williams e John Savage nos papéis principais.
11. Um dos principais bares da boêmia de esquerda do Rio de Janeiro e ponto de encontro da intelectualidade ipanemense.
12. Festival de rock realizado nos Estados Unidos em agosto de 1969, com exibições antológicas de Joan Baez, The Who, Joe Cocker e um show de encerramento espetacular no qual Jimi Hendrix recriou o hino nacional americano num solo de guitarra. Michael Wadleigh produziu um documentário — bastante fiel ao espírito do evento — que tornou-se um verdadeiro painel comportamental dos jovens do final da década de 1960.
13. Caetano Veloso. *Caetano. Canções e prosa*. São Paulo, Abril Cultural, 1988, pp. 61-64.
14. Idem, *ibidem*.

A B S T R A C T

The text makes a description of the personal life of the author, emphasizing the events occurred after 1964, especially in 1968 and afterwards — his political activity, the dictatorship, his experience with drugs, the music and all the cultural movement of resistance.

R É S U M É

Le texte fait un rapport sur la vie personnelle de l'auteur, en relevant les événements arrivés après 1964, notamment en 1968 et aux années subséquentes — leur activité politique, la dictature, leur expérience avec les drogues, la musique et tout le mouvement culturel de résistance.

Daniel Aarão Reis

Professor de História Contemporânea da Universidade Federal Fluminense.

1968

O curto ano de todos os desejos

Observemos o cenário, enquanto os atores se prepararam para entrar em cena.

O país experimentava o quarto ano de ditadura, ainda em dúvida se tudo começara em 31 de março, data defendida pelas comemorações oficiais, ou se em 1º de abril, como preferiam os derrotados, que, sem armas, recorriam à 'arma' da ironia para vexar a força então incontestável dos vencedores.

Uma ditadura marcada por ambigüidades.

De um lado, a capacidade típica dos regimes ditatoriais: de 'prender' e de 'arrestar', como muito mais tarde, em arroubo antológico, diria um dos generais-presidentes. E também de fechar instituições — parlamentos e partidos — assim



como de recriá-las — novos partidos. A fúria legislativa não se limitou a alterar leis e legislações — ampliando a duração de mandatos, definindo e redefinindo colégios eleitorais, elegibilidades e inelegibilidades. Chegou mesmo a plasmar uma nova constituição, a de 1967, aprovada a toque de caixa e de clarins — com os tanques de prontidão, sempre ao sabor de acontecimentos e segundo interesses imediatos, o chamado casuísmo.

E o poder de caçar e de cassar adversários e inimigos presumidos ou declarados. E de torturar, conforme denúncias que já começavam a espoucar desde 1965-1966.

A catadura feia das ditaduras.

De outro lado, a incapacidade de elaborar um discurso coerente alternativo à democracia, como souberam fazer com tanta consistência, no período entre as guerras mundiais, nazistas, fascistas e corporativistas, que não se constrangiam em desafiar abertamente os cânones estabelecidos e considerados sagrados pelas tradições democráticas defendidas, cada qual, a seu modo, por socialistas e liberais.

Uma estranha fraqueza, a das ditaduras que não conseguem se assumir, que formalmente prestam reverência a valores que violentam na prática, e se curvam a princípios que desrespeitam, e se fazem conhecer por práticas que desconhecem.

Qual o significado desta sucessão de paradoxos? Distorções próprias de um país tipicamente tropical? Ou faz parte das tradições a inversão dos signos e dos conceitos criados em outras latitudes? Produzindo uma incompatibilidade esquizofrênica entre teoria e prática, entre discurso e ação?

Nada disso. Na verdade, ao contrário do que pensavam os antigos, aqui os elefantes decididamente não voam. As contradições da ditadura não residiam em nenhuma confusão mental, mas se radicavam nas realidades bem palpáveis do caráter heterogêneo da ampla frente de forças que derrubara o regime presidido por João Goulart.

Ali se reuniram a espada, a cruz, a pro-

priedade e o dinheiro. E o medo, um medo muito grande, de que gentes indistintas pudessem cobrar força e virar o país e a sociedade de ponta-cabeça. Se a hipótese tinha base na realidade ou não, é uma outra questão. O fato é que o medo a tomava como provável, como iminente. Era preciso fazer alguma coisa, qualquer coisa, para colocar aquelas gentes nos lugares que eram os seus, dos quais nunca deveriam ter saído e para os quais haveriam de voltar.

Em torno deste medo agruparam-se massas consideráveis que desfilaram cantando hinos patrióticos e religiosos, clamando pela proteção de Deus e da família, e pela preservação da sua liberdade, que consideravam ameaçada.

Havia ali propostas de todo o tipo. Num extremo, os grupos duros e (im)puros, 'sinceros, porém radicais', como alguém, eufemisticamente, os chamaria mais tarde. Constituíram importante tropa de choque, mas como programa, desejavam apenas deter a história; em suma, 'reacionários', no sentido próprio da palavra. No outro pólo, grupos de estado-maior, comprometidos com políticas de modernização do país, cuja proposta era a de fazer o capitalismo brasileiro dar um salto para a frente, a ferro e fogo, se fosse o caso, mas dosando — o ferro e o fogo — na exata medida das necessidades. Propostas tão diferentes implicavam metodologias diferenciadas: uns só pensavam em reprimir a todos que se opusessem, outros inclinavam-se por propó-

sitos mais seletivos, nem por isso menos impiedosos.

No miolo, entre os extremos, todo o tipo de nuances: dos partidários de uma intervenção cirúrgica, mas rápida, com a volta, tão cedo quanto possível, ao *status quo ante*, desde que, naturalmente, a 'baderna' houvesse sido controlada, e a 'canalha' posta no seu lugar. Aos que sentiam prazer em não ver a luz no fim do túnel. Como os ratos, gostavam da escuridão e do terror, e do terror da escuridão. Para estes, de preferência, a exceção deveria tornar-se norma.

Assim formou-se uma frente, contraditória, heterogênea.

Foi o seu 'movimento', uma convergência objetiva de forças políticas e sociais — embora não faltassem, como é comum nestas situações, grupos e instituições com pretensões à superconsciência da história — e não um 'golpe', no estilo tradicional dos *pronunciamientos* latino-americanos, que derrubou Goulart. E o primeiro equívoco que os adversários cometeram foi não reconhecê-lo como tal. Imaginaram-no monolítico, quando era diverso, e simplesmente reacionário — 'gorila' (nunca uma metáfora pudera ser tão infeliz), quando tinha dentro de si perversas propostas de modernização acelerada e conservadora.

Estas realidades contraditórias, embora



Vladimir Palmeira discursa, na rua Uruguaiana, em passeata de estudantes. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1968. Arquivo Nacional.

não reconhecidas pelas forças de oposição, que, paradoxalmente, poderiam delas tirar o maior proveito, é que explicam as hesitações da ditadura. E constituem um cenário de brechas, por onde penetrarão as forças do questionamento, da reivindicação, da denúncia, da reforma e da revolução.¹

Montado o cenário, e já considerado o ator mais forte, a ditadura, que entrem os demais atores.

Em primeiro lugar, por uma razão que se tornará clara dentre em pouco, um ator secundário neste ano de 1968: os trabalhadores.

A ditadura foi, para eles, um desastre.

As organizações sindicais e políticas que pertenciam aos trabalhadores ou/e que mereciam sua confiança foram dissolvidas. As lideranças que eram respeitadas por eles foram postas em fuga, se exilaram ou foram presas. Em qualquer caso, neutralizadas. Um longo processo de aprendizado, subitamente negado. Não mais teriam direito àquelas lutas sindicais por reajustes salariais, ritmadas pelos dissídios coletivos, arbitradas pela Justiça do trabalho. As campanhas, as greves e as mobilizações, às vezes nem tão pacíficas, foram reprimidas, mas também freqüentemente toleradas ou mesmo, não raro, discretamente auxiliadas pelos governos. No futuro, não mais veríamos a corte dos políticos, as barganhas com os governos, as portas dos palácios e ministérios abertas, acolhedoras. O jogo fami-

liar girava em torno das concessões em troca de apoios, das verbas por votos.

Agora era a época das prisões e perseguições e de uma nova legislação, restritiva, excludente: lei de greve (contra a greve), lei do arrocho salarial, revogação da estabilidade, anulação do poder normativo da Justiça do trabalho, exclusão da gestão de verdadeiras cornucópias, como a previdência social.

O céu desabava na cabeça dos trabalhadores. O Estado, até então generoso e protetor, transformara-se em algoz. O pai, em carrasco — embaralhamento e crise de referências.

Não foi possível resistir com eficiência. Os padrões de organização e luta, de lideranças e de discurso, não haviam preparado os trabalhadores para situações de enfrentamento. Reagiram à instauração da ditadura com a arma tradicional — a greve. O êxito dela foi um fracasso, pois esvaziou as cidades, paralisando as pessoas em casa e facilitando as manobras dos tanques.

A rearticulação foi difícil, penosa, molecular. Emergiu, afinal, tentando preservar as heranças tradicionais, o Movimento Inter-sindical Anti-arrocho - MIA. Como se as lideranças não se dessem conta da eufonia da sigla — tristemente simbólica. Os trabalhadores apenas 'miavam' sob o peso de uma derrota histórica.

Foi então que, de surpresa, surgiu justamente em 1968 um movimento alternativo. Greves foram deflagradas em Conta-

gem e Osasco. No dia 1º de maio, em São Paulo, foi queimado o palanque das autoridades, onde se encontrava o governador Abreu Sodré, nomeado pela ditadura.

As forças mais radicais viram naquilo o anúncio de uma nova fase do movimento dos trabalhadores, sobretudo porque surgiam ali algumas características inovadoras: ao lado dos sindicatos, organizações por locais de trabalho. Uma coordenação clandestina. Lideranças jovens, sem nenhum vínculo com os partidos políticos tradicionais e com o Estado.

Para muitos, Osasco e Contagem tornaram-se palavras mágicas, anunciando enfrentamentos apocalípticos. Algumas assembleias estudantis chegaram a ouvir, eletrizadas, lideranças operárias solicitando apoio. Houve vendas de bônus, distribuição de panfletos em fábricas e pontos de ônibus e passeatas de solidariedade.²

Mas a ditadura foi inflexível e destruiu com rapidez o movimento, no nascedouro, criminalizando a luta sindical, decretando a ilegalidade das greves, anunciando o não pagamento dos dias parados, ameaçando com demissões maciças. E dissolveu os sindicatos e prendeu as lideranças.

O ministro do Trabalho de então, não gratuitamente um coronel, falou à voz das casernas — e das cavernas: “Ou esta minoria (referia-se às lideranças sindicais) tem um dispositivo militar capaz de levar tudo de roldão, ou não tem. Se não o tem, espere para ver o que vai dar”. Não o ti-

nha, e quem levou tudo de roldão foi o governo. A prática da ditadura foi coerente com a fala do ministro.

Contagem e Osasco não foram signos precursores de uma nova colheita, não se desdobraram em novos movimentos, embora durante muitos anos tenham alimentado a polêmica, hoje resolvida, a respeito do que ali estava em jogo: se a última vaga dos anos de 1960 ou a primeira de um novo tempo. A rigor, não passaram de um oásis em meio ao deserto. E como na natureza os oásis não fazem regredir o deserto, foram engolidos por este.

Por terem sido atores secundários, ou quase ausentes, um pouco parte do cenário, mais do que atores, a não importância dos trabalhadores se torna significativa para a compreensão dos limites do que virá a seguir. Na verdade, a sua (não) participação conforma, juntamente com as ambigüidades e as contradições de uma ditadura que não ousava dizer o seu nome, e não tolerava ser chamada pelo nome, aspectos decisivos para o entendimento da ação do ator principal, agora convidado a ocupar o seu lugar no ano de 1968: o centro do palco.

Os estudantes e, pelo menos nos centros principais, os universitários, totalizavam pouco mais de duzentos mil jovens, cerca de 0,5% da população do país, sendo quase todos filhos da classe média. Para evitar equívocos e combater preconceitos, a respeito deste ator, sobretudo porque se trata de nosso mais importante ator, é

preciso formular algumas ressalvas antes de prosseguirmos.³

O movimento estudantil não se limitou ao Rio de Janeiro e a São Paulo, nem foi conduzido apenas por universitários. No próprio Rio, aliás, a mobilização dos estudantes do Calabouço, tradicional restaurante aberto para estudantes pobres, basicamente secundaristas, foi, desde 1966, essencial para a compreensão da dinâmica e da agressividade dos estudantes cariocas. Em função das lutas destes estudantes é que se deu o assassinato de Edson Luís de Lima Souto, um dos principais estopins para a sucessão de manifestações e passeatas que agitaram o país em 1968.

Esta dimensão — a da participação dos estudantes secundaristas — é duplamente importante. Em si mesma, porque se

trata de um setor específico, para o qual não se podem estender, sem mediações, as reflexões elaboradas a respeito dos universitários. E também porque os secundaristas desempenharam um papel decisivo em importantes capitais estaduais, como, por exemplo, Belo Horizonte, Goiânia, Fortaleza, Vitória, Salvador, Maceió etc. A rigor, a história destes centros ainda está muito mal contada e compreendida. E foi a ação deles, no entanto, que conferiu ao movimento um caráter nacional.

Três outras ressalvas, para despojar nosso ator de outros falsos atributos.

Primo, os estudantes em geral, e tampouco os estudantes universitários, em particular, constituem um todo monolítico, infensos a divisões políticas. São atravessados pelas questões que agi-



Protesto de estudante contra o fechamento do restaurante Calabouço. Rio de Janeiro, 24 de julho de 1968. Arquivo Nacional.

tam a sociedade, e que não podem ser reduzidas à problemática da origem de classe. Pode parecer banal, mas contrária boa parte dos estudos sobre o assunto, que não se privam de se referir ao movimento estudantil como se fosse um todo, sem fraturas e contradições internas, com sua ação rigidamente limitada pelas condições sociais.

Secundo, os estudantes nem sempre desempenharam, e nem estão destinados a desempenhar, por um decreto insondável da providência divina, ou por uma misteriosa lei da história, um papel questionador ou reformista, e muito menos revolucionário, na história do país, ou de qualquer lugar do mundo. Ao contrário, de acordo com as circunstâncias, têm assumido papéis conservadores e mesmo reacionários. Aliás, pouco antes da instauração da ditadura, em 1964, a direita liberal ganhara, no voto, o controle da União Metropolitana de Estudantes, entidade de coordenação estadual do movimento estudantil, o que se refletiria na agressiva ação de muitos estudantes que participaram ativamente da frente social e política que instaurou a ditadura.⁴

Tertio, e finalmente, mas não menos importante, o movimento estudantil de 1968 não pode ser confundido com os partidos revolucionários e, particularmente, com as ações armadas então desfechadas, e que receberam, aliás, uma projeção nem um pouco desinteressada. O que não quer dizer que óbvias relações não tenham sido estabelecidas entre estudantes e partidos

revolucionários. Mas é preciso evitar as interpretações simplistas que envolvem os movimentos sociais e as ações de 'vanguarda' num todo único, negando a autonomia relativa de cada um, o que também, como sempre, não constitui exercício desinteressado.

Veremos se estas questões serão esclarecidas na seqüência do texto, onde se pretenderá analisar a trajetória do ator principal — os universitários — e seus coadjuvantes, embora, não raro, alimentando a pretensão dos mentores: os intelectuais e os partidos revolucionários.

Depois da vitória da ditadura, a direita liberal estudantil, forte em vários estados, como o Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul — sobretudo nas universidades particulares — entrou em refluxo, encolheu-se, até quase desaparecer como força política diante da truculência do novo regime e de seu ministro da Educação, Suplicy de Lacerda. Foi o único resultado eficaz da política da ditadura no meio universitário: paralisar e anular o potencial de ação dos aliados. À direita, só restou a ação mais radical, agrupada no Comando de Caça aos Comunistas - CCC e grupos afins. Tinham como programa, coerentes com a sigla, a caça aos adversários, o uso da força e a intimidação pura e simples.

Criou-se, assim, um horizonte favorável à emergência de orientações políticas de crítica e denúncia da ditadura. Mas não foi um processo fácil nem rápido. Havia muitas feridas a lamber, balanços críticos

e infundáveis autocríticas.

A rigor, a resistência dos universitários à instauração da ditadura fora débil. Poucos núcleos a ela se opuseram de forma decidida. Sem armas, foram rapidamente dispersados. Não adiantou, na ocasião, cantar o hino nacional, forma de luta tradicional utilizada para conter a repressão.

Restou a derrota. E os inquéritos policiais-militares, dirigidos por oficiais estúpidos que faziam a delícia de estudantes e intelectuais, com a exposição de sua profunda ignorância sobre temas corriqueiros das ciências humanas, das artes e da cultura geral. Os derrotados, sem força, cobriam com a força do ridículo os vitoriosos. E o exercício os fez mais confiantes e atrevidos.

Iniciou-se uma resistência molecular.

Em público, vaias e protestos, pequenas passeatas. Em vários pontos do país, grupos destemidos faziam uma primeira semeadura de ousadia. Embora neutralizados e presos, ou tendo as manifestações dissolvidas a balas e a bombas de efeito moral, aquela gente, espetando espinhos no bicho, oferecia uma crítica e um exemplo.

A repercussão mediática era desproporcional aos acontecimentos. É que parte dos grandes jornais, que haviam participado intensa e ativamente da derrubada do regime constitucional anterior, volta-va agora as costas à ditadura e aos projetos modernizantes, sobretudo à decisão de durar no tempo, atribuindo o coman-

do direto do processo aos militares. Brechas e mais brechas na frente heterogênea, favorecendo o desenvolvimento das oposições. Ao ecoar grandiosamente na mídia, uma pequena ação puxava outras, estimulando tendências, despertando coragens.⁵

O papel dos meios de comunicação nunca poderá ser subestimado na análise de 1968. Jornais ainda, mas já, e sobretudo, a televisão. Com as imagens, nacionais e internacionais, informando, sensibilizando, despertando. O planeta tornava-se uma aldeia global: os tiros dos soldados norte-americanos nas selvas do Vietnã ecoavam nas salas de jantar das cidades brasileiras, assim como as mulheres norte-americanas queimando suetiãs, e os negros queimando cidades, e os protestos dos estudantes franceses contra a repressão sexual, e as pernas das garotas londrinas com suas ousadas minissaías, e os Beatles cabeludos com sua irreverência (hoje, face ao *hard rock*, como parecem tão bem comportados!) e os guardinhas vermelhos, no outro lado do mundo, agitando o livrinho vermelho do grande timoneiro. Eram barricadas por toda a parte — de tijolos e idéias, de sonhos, e propostas de aventuras, exprimindo um mal estar difuso, mas palpável como a utopia quando ela parece ao alcance da mão.⁶

Sob todos estes influxos, os universitários se reorganizaram. Na fronteira da legalidade com a ilegalidade, reconstituiu-se a rede de organizações estudantis de

base, os diretórios acadêmicos, em cada escola ou faculdade, e os diretórios centrais, em cada universidade. No plano estadual e nacional, as uniões estaduais e a União Nacional dos Estudantes - UNE. Seus dirigentes, embora perseguidos, apareciam aqui e ali, em meio a comícios e passeatas, simbolizando a resistência e a luta. Por imposição da censura, os jornais, ignorando o ridículo, as chamavam de ex-UEEs e de ex-UNE, mas os estudantes as consideravam legítimas, e, aos gritos, quando podiam fazê-lo, afirmavam que, embora silenciadas, eram a 'nossa voz'.

Mais embaixo, nos subterrâneos, processava-se a luta interna aos partidos revolucionários, as autônomas 'vanguardas'. Antigas concepções desabaram, comprometendo lideranças consolidadas, agora presas ou em fuga.

Mas os debates tinham dificuldade em analisar, em profundidade, as bases sociais e históricas da derrota. Prevaleceu a caça aos 'bodes expiatórios' e a crucificação dos 'culpados'. As grandes vítimas foram o Partido Comunista Brasileiro - PCB e o Partido Trabalhista Brasileiro - PTB, responsabilizados, entre outros erros, por alianças demasiadamente amplas e por não terem preparado o enfrentamento. O resultado foi a desagregação. Comunistas e trabalhistas desfizeram-se em tendências e frações mutuamente hostis, estilhaçaram-se, projetando uma miríade de grupos, organizações, siglas. O que, de certo modo, reproduzia, entre as alternativas partidárias, a atomização presente na sociedade.

Tomaram então força concepções que primavam pela clareza — e pela simplicidade. O novo regime seria incapaz de abrir



Protesto dos estudantes no Ministério do Trabalho. São Paulo, 25 de julho de 1968. Arquivo Nacional.

perspectivas para o país, estando condenado a uma só política — a repressão. Assim, e tendo em vista a desmoralização dos partidos tradicionais — ‘reformistas e populistas’ — o povo não tardaria a abrir os olhos, despertando das tradicionais ilusões. O Brasil estava num impasse — palavra então recorrente nos textos das esquerdas —, um barril de pólvora, prestes a explodir. Caberia aos novos partidos que surgiam mostrar o caminho, a “fagulha que atearia fogo na seca pradaria” (Mao Tsé-tung), o foco guerrilheiro que se espalharia “como uma mancha de óleo” (Régis Debray). Metáforas de luta armada que se insinuava, sob o influxo da vitoriosa revolução cubana e da guerra popular no Vietnã, como a grande alternativa, a solução, para os problemas que atormentavam o país, o povo — e as esquerdas.

No quadro destas concepções, o movimento social dos estudantes era um peão num jogo mais complicado — o da revolução. Como, no entanto, era o mais ativo e articulado, era ali que se recrutavam militantes e dirigentes para os partidos revolucionários. E não era incomum ver estes últimos, apesar das pretensões de se constituírem como vanguarda, serem arrastados pela dinâmica do movimento que muitos viam como pequeno-burguês. Mas nem por isso perdiam a ambição de reger e instrumentalizar os movimentos sociais. Neste sentido, os partidos de vanguarda obedeciam à sua lógica intrínseca.

Entre estudantes e revolucionários, entre movimentos e partidos, existia uma simbiose e autonomia. Muitos analistas, e inclusive participantes da época, perderiam a capacidade de distinguir as nuances entre o movimento social e os partidos revolucionários, num jogo sutil em que nem sempre os candidatos a mentores — os partidos — conseguiam impor seus pontos de vista ‘iluminados às massas’ — o movimento social.⁷

Num outro plano, penetrando pelas mesmas brechas, um outro ator também coadjuvante, mas igualmente ambicionando a função de mentor: os intelectuais — jornalistas, escritores, artistas, religiosos — tomariam a primeira linha no protesto e na denúncia das ações da ditadura.

Os shows, os festivais de música popular, os manifestos de protesto, divulgariam temas e propostas que colocavam em questão o Brasil oficial, incentivando a crítica e a rebeldia, desenhando o perfil de uma intelectualidade que não era assimilada pelo discurso oficial. Um deles chegou a afirmar que “era preciso abrir uma série de Vietnãs no campo da cultura” (José Celso Martinez Correia). Entre estudantes e artistas — de todas as tendências — se criou uma comunidade de inclinações, de interesses e de gostos, onde se esboçou a formulação de novos valores, envolvendo não apenas a política e o poder, mas os costumes, as práticas cotidianas, as relações entre as pessoas — uma revolução que apenas se ini-

ciava, e que prosseguiria para além, muito além de 1968.⁸

Nos púlpitos, uma reviravolta. A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB, que abençoara a instauração da ditadura, denunciava cada vez mais seus excessos. Inspirando-se no processo de atualização da Igreja (Concílio Vaticano II, Encíclicas de João XXIII e de Paulo VI, Conferência do Episcopado Latino-Americano - CELAM), uma corrente progressista destacou-se, apoiando e dando abrigo a estudantes e intelectuais.⁹

Do centro do palco, onde se ativavam estudantes e intelectuais, aos subterrâneos, onde se discutiam os rumos da 'revolução brasileira', um intercâmbio permanente de energias, estimulando, autônoma e reciprocamente, buscas, indagações e caminhos.¹⁰

Semeando o ano de 1968.

O ano, a rigor, foi curto, durou um semestre. Fechado pelas grandes manifestações ocorridas no Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil e a dos Cinquenta Mil, em fins de junho e começos de julho. Passeatas, ocupações, protestos, comícios, lutas de rua, em todo o país, e sobretudo nas capitais dos estados mas não apenas nelas, também em cidades médias e pequenas, uma explosão de inconformismo e ousadia, apoiadas por uma imensa corrente de simpatia e solidariedade nas cidades, amplificada pela mídia descontente com o governo. Ao mesmo tempo ocorria o início das ações armadas — expro-

priações, bombas, o fantasma de uma guerrilha rural anunciada, embora nunca realizada.

A popularidade da rebeldia. Solta no ar, a frase de uma criança sintetiza a admiração sentida, num certo e breve momento, pelos estudantes: "Depois das cenas bacanas que vi, acho os bang-bangs da TV muito chatos. Não quero mais ser mocinho, quero ser estudante". E contrária uma interpretação corrente e simplória, que pretendeu, e pretende até hoje, reduzir aquele jogo de luzes à mera expressão de um arroubo, uma 'porralouquice'.

Na verdade, o movimento de 1968 ganhou consistência social porque soube aliar a crítica da ditadura à formulação de um programa de reivindicações que era a expressão da grande maioria. Tratava-se de uma abordagem nova, elaborada e afirmada ao longo do segundo semestre de 1967, sob liderança da União Estadual dos Estudantes do Rio de Janeiro, a então UME, presidida por Vladimir Palmeira. Foi assim construído um amplo programa de reivindicações: mais verbas para a universidade, para os laboratórios e bibliotecas, com a finalidade de modernizar o equipamento de ensino e pesquisa e ampliar o acesso da população ao ensino universitário. Manutenção de uma política de assistência aos estudantes carentes — a luta do Calabouço seria aí um símbolo. Os estudantes também reivindicavam reformas nos currículos e uma pesquisa aberta às especificidades do país e de

seus problemas.

As propostas surgiam, ou eram confirmadas, a partir de inúmeras assembleias, realizadas por baixo, em cada turma, em cada faculdade e universidade, até serem sintetizadas pelos diretórios centrais e uniões estaduais e nacional.

Sem perder a perspectiva política mais geral, a mobilização estava permanentemente presente no cotidiano. Daí a força do movimento: não se lutava apenas contra, mas por interesses tangíveis, concretos.

Contudo, as autoridades foram intransigentes. Temiam a contaminação daquele vírus. E recusaram o diálogo, porque os planos para o país previam uma brutal elevação do arbítrio — a manutenção e o aprofundamento do Estado de exceção. Nestas condições, do ponto de vista da ditadura, seria uma insensatez ceder e conceder.

Aconteceu o enfrentamento. O inventário das armas de cada contendor fala por si mesmo. Os estudantes apresentavam-se no 'campo de combate' com sacos plásticos cheios d'água, pedras, paus, gelo, garrafas, vasos de flores, tampas de latrina, carimbos, cinzeiros, cadeiras, tijolos, bolas de gude, cortiça e umas pobres barricadas. Já a polícia usava fuzis, revólveres, baionetas, sabres, pistolas 45, cargas de cavalaria, bombas e granadas de gás lacrimogêneo.

Desigualdades deste tipo até podem ser vencidas, desde que toda a sociedade seja

mobilizada, podendo, assim, levar à desagregação do aparelho repressivo. Mas não foi o caso. A sociedade não acompanhou. E as lideranças estudantis ficaram na contracorrente, na contramão da história.

E, assim, encurtou-se o ano.

No segundo semestre ainda houve movimento. Mas já dominado pela espiral de 'repressão-protesto-mais repressão-ainda protestos'. Sobressaltos, como as unhas nos dedos dos mortos: insistem em crescer, mas o corpo a que pertencem já não se pertence mais. A curva descendente de um movimento colhido pelo impasse. A curva ascendente de uma repressão que já não provoca indignação e ira, mas intimidação e medo.

Como numa corrida de revezamento, os partidos revolucionários, ator coadjuvante, fariam uma breve passagem pelo centro do palco. Mas era então um outro ano. Totalmente isolados, os partidos foram não menos rapidamente liquidados.

Desceu o pano. A derrota. Mais uma. A última daquele ciclo, iniciado em 1964.

Mas, nas dobras da derrota, cintilações, que nos chegam até hoje.

A maior delas: aquelas pessoas tinham uma estranha autoconfiança. Acreditavam na própria capacidade de transformar a si mesmas e as suas condições de vida. Por contraste, por estranhamento, talvez advenha daí o interesse — e o fascínio — que a sociedade atual, dopada pelo conformismo, ainda sente por aquele ano e

por aquela gente. Neste fascínio, latejará ainda o vírus de 1968? Ou se tratará de mera observação externa, como num zoológico, do outro lado das grades, sem

risco de contaminação?

The answer, my friend, is blowing in the wind, the answer is blowing in de wind (Bob Dylan).

N O T A S

1. De modo geral, nas interpretações da época, prevaleceu a formulação de que as forças do chamado 'atraso' exerciam hegemonia sobre os governos ditatoriais. Mesmo quando reconhecia a presença e a influência de propostas modernizantes liberal-autoritárias, evidentes, por exemplo, no primeiro governo militar, chefiado pelo general Castelo Branco, a maioria dos críticos da ditadura apontava para a sua incapacidade essencial de abrir alternativas para o país. Era o que se poderia chamar a 'utopia do impasse'. Cf. Daniel Aarão Reis Filho, *A revolução faltou ao encontro*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
2. De acordo com as análises então predominantes, e ainda hoje correntes, as classes trabalhadoras teriam sido levadas a reboque na construção da chamada 'democracia populista', manipuladas no quadro da 'política de massas da burguesia'. Com a ditadura, cedo seriam capazes de desvendar as causas de suas anteriores ilusões, agora perdidas. Cf. Otávio Ianni (org.), *Política de massas e revolução social no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 e *O colapso do populismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. Uma outra interpretação, que recusa o emprego do conceito de populismo e que analisa o projeto trabalhista como construção também das próprias classes trabalhadoras, foi inaugurada por Ângela de Castro Gomes em *A invenção do trabalhismo*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
3. Para o estudo do movimento estudantil de 1968 cf. João Roberto Martins Filho, *Movimento estudantil e ditadura militar*, Campinas, Papyrus, 1987 e *A rebelião estudantil*, Campinas, Mercado de Letras, 1996. Ver ainda Daniel Aarão Reis Filho e Pedro Moraes, *1968, A paixão de uma utopia*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998 (2ª edição revista e atualizada).
4. Para a interpretação mítica do movimento estudantil, cf. Artur Poerner, *O poder jovem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. Uma interpretação alternativa está sendo construída por João Alberto Saldanha de Oliveira, *O mito do poder jovem: a constituição da identidade da UNE* (tese de doutoramento em curso no Departamento de História da UFF). O movimento dos estudantes do Calabouço ainda não ganhou o estudo que merece. Mas há análises a respeito. Entre outras, cf. Jorge Diniz, *O cerco das trevas: Calabouço*, 1968. Rio de Janeiro, Achiamé, 1988.
5. Entrevistas e análises das principais lideranças estudantis encontram-se em Daniel Aarão Reis Filho e Pedro Moraes, op. cit. Ver ainda Vladimir Palmeira e José Dirceu, *Abaixo a ditadura*, Rio de Janeiro, Garamond, 1998.
6. A literatura sobre a dimensão internacional do ano de 1968 é abundante. Para os acontecimentos ocorridos na França e na Europa Ocidental, a respeito da influência dos quais no Brasil há muito exagero, cf. Daniel Cohn-Bendit (org.), *Nós, que amávamos tanto a revolução*, São Paulo, Brasiliense, 1987. Uma análise bem documentada do movimento estudantil internacional pode ser encontrada em Geneviève Dreyfus-Armand e Laurent Gervereau (orgs.), *Mai 68: les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Paris, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), Nanterre, Paris X, 1988. Para o outro lado do Atlântico Norte, cf. R. Fraser, *1968: a student generation in revolt*, Nova Iorque, Pantheon, 1988. Em relação às crises que se abateram sobre o mundo do socialismo realmente existente, dois processos polarizaram as atenções: a chamada Primavera de Praga e a Revolução Cultural na China. Cf., entre muitos outros, Pierre Broué, *A primavera dos povos começa em Praga*, São Paulo, Kairós, 1979. Jean Daubier, *História da revolução cultural chinesa*, Lisboa, Presença, 1974. Para o caráter mediático que a política assume desde então, cf. um texto da década de 1960, editado apenas recentemente no Brasil, Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

7. Há uma literatura relativamente abundante sobre o movimento revolucionário dos anos de 1960 no Brasil. Entre muitos outros, cf. Frei Betto, *Batismo de sangue*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982; Álvaro Caldas, *Tirando o capuz*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981; Herbert Daniel, *Passagem para o próximo sonho*, Rio de Janeiro, Codecri, 1982; Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979; Jacó Gorender, *Combate nas trevas*, São Paulo, Ática, 1987; Emiliano José e Oldack Miranda, *Lamarca, o capitão da guerrilha*, São Paulo, Global, 1981; Alex Polari, *Em busca do tesouro*, Rio de Janeiro, Codecri, 1982; Daniel Aarão Reis Filho, *A revolução faltou ao encontro*, São Paulo, Brasiliense, 1991; Marcelo Ridenti, *O fantasma da revolução brasileira*, São Paulo, UNESP, 1993 e Alfredo Sirkis, *Os carbonários*, São Paulo, Global, 1980.
8. Para a análise e interpretação da trajetória dos intelectuais, cf., entre muitos outros, Maria Amélia Melo (org.), *Vinte anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986 e Carlos Calado, *Tropicália: uma revolução musical*, São Paulo, Editora 34, 1997.
9. A reviravolta nos meios religiosos, especialmente entre os católicos, pode ser considerada em M. M. Alves, *A Igreja e a política no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1979 e L. G. Lima, *Evolução política dos católicos e da Igreja no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1979.
10. As fontes arquivísticas fundamentais para o movimento estudantil e para as esquerdas revolucionárias dos anos de 1960 e 1970 encontram-se no Centro de Memória da Esquerda, Arquivo Público do Rio de Janeiro; Arquivo da Memória Operária do Rio de Janeiro (AMORJ), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/RJ); Arquivo Edgard Leuenroth, Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP e no Centro de Documentação e Memória (CEDEM) da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo.

A B S T R A C T

The author analyses the events occurred in 1968, mentioning the dictatorship, the student and worker movements, the prisons and persecutions, and the revolutionary and the populist parties.

That year was brought into relief, mainly, by the manifestations and meetings in Rio de Janeiro and in the others states.

R É S U M É

L'auteur fait, dans ce texte, une analyse des événements arrivés à l'année de 1968, en abordant la permanence de la dictature, les mouvements d'étudiants et des travailleurs, les prisons et les persécutions et les partis révolutionnaires.

Cette année en question fut marquée, principalement, par les manifestations et comices au Rio de Janeiro et dans les autres états.

Inimá Simões
Jornalista.

Sessenta e Oito Começou Bem Antes

O ano de 1968 se presta a inúmeras interpretações e comentários, e é geralmente visto como uma espécie de data limite, em que o sonho e o pesadelo figuravam, simultaneamente, no cardápio cotidiano. Um tempo em que houve de tudo, menos tédio, para seguir a poética maiakovskiana. No eixo Rio-São Paulo se multiplicavam os protestos contra o governo e passeatas temperadas com gás lacrimogêneo. Estudantes enfrentaram a cavalaria com bolinhas de gude dando um toque de irresponsabilidade saudável às ruas. A radicalização estava em marcha e o confronto final se anunciava no horizonte sem que ninguém arredasse pé de suas convicções. Soldados espancam estudan-



tes. Padres enfrentam militares pela primeira vez. Ocorrem atentados à bomba. Uma greve em Osasco escapa do convencional, introduzindo a tomada de fábricas, o que leva o ministro do Trabalho a se revelar o melhor frasista do governo Costa e Silva: "O Tietê não é o Sena". Generais advertem o presidente sobre o perigo da anarquia enquanto a esquerda se pulveriza em inúmeras organizações e algumas delas optam pela clandestinidade.

A cena aberta encobre o processo de radicalização crescente entre as partes políticas. Na superfície parece haver um equilíbrio de forças mas, em momento algum, os movimentos de oposição chegaram a colocar o Estado em situação de

perigo real, o que permite considerar que houve uma absoluta falta de proporção entre as ameaças de subversão e o sistema de repressão instalado a partir do Ato Institucional nº 5. Do lado do governo militar os fundamentos que municiam as decisões estão enfeixados na chamada doutrina da segurança nacional que propõe algo simples e facilmente assimilável: o comunismo quer dominar o mundo e a América Latina é uma das regiões mais visadas. Havia o perigo — sempre lembrado — de novas Cubas, e o Brasil era o país chave nesta perspectiva.

Para o militar formado nos quartéis e cursos de aperfeiçoamento, a sociedade estava sendo envolvida pelo perigo vermelho, que se valia dos meios de comunicação para difusão de suas teses. Artigos na imprensa, peças de teatro ou filmes seriam armas poderosíssimas utilizadas para desmoralizar o governo, atendendo a propósitos bem definidos no sentido de implantar um regime de orientação marxista. Desse modo, para controlar aquilo que chega ao público, era necessário implantar uma censura eficiente.

No discurso de inauguração do prédio da Polícia Federal em Brasília, o general Riograndino Kruel anuncia a Castelo Branco: “Sr. presidente, a Polícia Federal, entre os serviços de relevância, conta com o da Polícia Rodoviária e o de Censura de Diversões Públicas, este com as atribuições de examinar os filmes cinematográficos, mediante os certificados expedidos pelo órgão de chefia que aqui, neste fla-

mejante auditório, fará uma censura honesta, elevada e criteriosa, graças a um corpo de censores devidamente qualificado”.¹ Com a distância que o tempo permite, sabemos hoje que os prognósticos do general estavam absolutamente errados, até por um desvio congênito. Ou seja, quando se fala em censura não dá para rimar atuação policial com elevação espiritual. Além do que, os funcionários estavam mais preparados para assistir aos filmes de Mazzaropi e Cantinflas do que para analisar a produção que emergiu fora da base hollywoodiana nos anos de 1960, principalmente na França, Itália e Brasil.

Com a edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, o país passa a viver numa penumbra política e cultural inédita entre nós mas, a esta altura, os procedimentos básicos da censura já estavam consolidados. A avaliação já vinha sendo feita sob a ótica da segurança nacional, o que vale dizer que os filmes eram recebidos com extrema desconfiança, pois o cinema era considerado o instrumento mais poderoso para inocular o vírus da contestação junto ao público, principalmente entre os jovens. Na época, cerca de trezentos milhões de espectadores frequentavam as salas anualmente — contra pouco mais de cem hoje em dia — e a televisão ainda estava longe de alcançar dimensão nacional. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, foi submetido ao exame dos censores em abril de 1967 e constitui uma boa amostra do tratamento oferecido em Brasília onde se concentrava a censura

cinematográfica. Sua exibição foi proibida de imediato, ato que contou com o apoio de oficiais do Exército que assisti-

ram às projeções. Os motivos surgem em vários trechos dos relatórios dos censores:²

BRASIL, 18 de Novembro de 1966

[Assinatura]

TÍTULO DO FILME: "À MEIA NOITE ENCARNAREI EM TEU CADÁVER"

PRODUTOR: AUGUSTO PEREIRA

DIRETOR: JOSÉ MOJICA MARTINS

GÊNERO: TERROR

LOCALIZAÇÃO: BRASÍLIA

SÍNOPSIS: BOMBO, P. A. BRANCO (com uma passagem em Teresopolis), em 26 de maio, enviou um PARANÓIO, como de uma casa funérea, resolveu criar um seu PRIMITIVO, seu FILHO, e para tal implante o TERROR em sua cidade, através / de RANTOS e ARRABOINHOS DE MÓDAS DA LOUISIANA.

APÓS SEUS DIAS, PERSEGUIDO PELA POPULAÇÃO, E MORRE DENTRO DE UM FANTASMA ANTES TER SIDO ALIEIADO PELA TORMENTA ENFEREIDA, POR DIVERSAS VESICULAS (REPERCUTINDO AGRANDIADA)

DE NÃO FORNAR À NINGUÉM ALGUMA, SEMA O CASO DE SUICÍDIO A PRINCE DO PRADO POR FOLIO ASS-IGNATO À ÚLTIMA ARTE, POR NÃO TER OUTRA FORMA QUE FLO REALIZOU POR AO BOM O PRESENTE "FILME".

NAS DUAS PRIMEIRAS PARTES A "POLÍCIA" PERDEU TANTAS VEZES A BOMBA DENTRO QUE NÃO IMPROBABILIDADE O APROVEITAMENTO DAS MÍDIAS.

NÃO, SEMA DE ATUAR SEMAAS, TERROR, ETC, SÃO A CONSTANTE QUE, A MÓDAS, NÃO PERMITIAM A LIBERAÇÃO DA REFERIDA "POLÍCIA".

CRÍTICA ARTÍSTICA: SEM COMENTÁRIOS.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

ANOTAÇÃO PELA COMISSÃO DE CENSURA DO EXERCÍTO: O FILME "À MEIA NOITE ENCARNAREI EM TEU CADÁVER", POR O SOM E A IMAGEM SÃO MUITO SEM APRESENTAÇÃO, AO CONTRÁRIO DE OUTROS FILMES NACIONAIS QUE VÊMOS COM MUITO "NÍVEL" DE TÉCNICA.

ANOTAÇÃO PELA COMISSÃO DE CENSURA DO EXERCÍTO: DADO AO CARÁTER DO "TERROR", OPINA PELA NÃO LIBERAÇÃO deste "FILME", S. M. J. DA SANTA OFICINA DO BOM.

NÃO LIBERADO

[Assinatura]

Comandante-Tenente da Comissão Censuradora

Parecer referente ao filme *À meia-noite encarnarei em teu cadáver*, de José Mojica Marins. Brasília, 18 de novembro de 1966. Arquivo Nacional.

A película em apreço tem um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio de que tenha lançado mão Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades do país. (...) Percebo no seu contexto frases, cenas e situações com propaganda subliminar. As mensagens, consideramos negativas e contrárias aos interesses da segurança nacional. Faz apologia à luta entre ricos e pobres.

Um deles, pretendendo ser mais arguto, adivinha mensagem subliminar contra o regime na frase: “A praça é do povo, e o céu é do condor” e carimba o filme como subversivo — “pois utiliza chavões como fome do povo, luta pela posse da terra, influência da Igreja no Estado, o povo pegar em armas para proteger seus bens... que são sempre empregados como um metódico conta-gotas”.

Ora, o filme se prestava a múltiplas interpretações e muita gente provavelmente não entendeu nada do que o cineasta mostrou. Era um diagnóstico complexo sobre a realidade latino-americana e, em particular, da brasileira, no estilo excessivo de Glauber Rocha, que Nelson Rodrigues defendeu no *Correio da Manhã* em 16/5/67, escrevendo que no Brasil qualquer obra de arte para ter sentido precisava dessa “golfada hedionda”.

As pressões a favor da liberação do filme vieram de todos os lados — inclusive do exterior, já que *Terra em transe* estava programado para o Festival de Cannes —

fruto da mobilização liderada por alguns órgãos da grande imprensa brasileira que mantinham uma posição bastante crítica em relação ao regime militar. Advogados foram contratados, o filme foi submetido a uma revisão e até o ministro da Justiça, Gama e Silva, se viu envolvido no episódio que terminou com a liberação, praticamente sem alterações para o circuito comercial. Foi uma vitória que irritou profundamente alguns círculos militares, que se perguntaram como poderiam impor seus projetos para o país se a opinião pública e a Justiça atrapalhavam suas tarefas.

Pode-se argumentar que se tratava de uma obra de Glauber Rocha, figura notória, crítico intransigente da situação política e, portanto, alvo preferencial da censura. Mas o que dizer da reação frente a *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de José Mojica Marins (o Zé do Caixão), profissional de talento que desenvolveu a vertente do terror com vistas ao grande público? No seu caso o filme é tratado a pontapés, Zé do Caixão chamado de débil mental e um dos censores chega a sugerir a prisão do diretor! Como Mojica não tinha bons contatos na imprensa e não mantinha relacionamentos na área política, termina por sucumbir aos imperativos da censura, como aliás ocorre com a maioria dos cineastas menos festejados. Acata os cortes sugeridos e altera completamente o final do filme, condição imposta para a sua liberação.³

O que diferencia então o desempenho da censura pré-1968 — esta que produz a interdição inicial do filme de Glauber e maltrata Mojica — daquela que vamos encontrar depois da edição do AI-5? Pouca coisa na essência. Mas há detalhes significativos que definem os dois períodos. O substrato comum é a presença dos conceitos ligados à segurança nacional, com os quais os censores entram em contato através dos cursos oferecidos pela Academia Nacional de Polícia, em Brasília. Ali os alunos — considerados os intelectuais da Polícia Federal — aprendem, por exemplo, que tanto a teoria do reflexo condicionado formulada por Pavlov (russo, logo uma figura suspeitíssima) quanto a psicanálise servem aos propósitos comunistas de dominação do mundo.

Um documento da Agência Central do SNI — datado de 1971 e de circulação restrita — anuncia, por exemplo, que os meios de comunicação social se apresentam como um dos objetivos básicos do comunismo internacional para a consecução de sua política expansionista. “Para alcançar seus propósitos, contaram os comunistas como fatores favoráveis: a consolidação da psicologia e da sociologia como ciências; o aprimoramento das técnicas de propaganda, de informação, de educação e relações públicas; e o extraordinário desenvolvimento tecnológico, principalmente no campo das comunicações”.⁴ Como se vê, a evolução do pensamento e da tecnologia estavam a serviço do comunismo!

Os conceitos ligados à doutrina da segurança nacional fecham o cerco aos filmes. Como estamos inseridos num mundo dividido em dois campos, em que um representa o bem e o outro o mal só restava o alinhamento automático a uma das duas potências mundiais. Cabia aos serviços de inteligência militar reconstituir, a partir dos menores indícios, toda a trama da guerra revolucionária. Para eles não há nenhuma diferença entre subversão, crítica, oposição política, guerrilha, terrorismo, guerra declarada ou seja lá o que for, e já que tudo isso é manifestação de um único fenômeno — a guerra revolucionária — a tarefa principal é estabelecer vínculos entre a suposta guerra revolucionária e qualquer indício de contestação ou crítica manifesta. *Terra em transe*, *É proibido proibir*, *Ação Popular - AP*, dom Hélder, Hélio Pelegrino, *O Pasquim*, *Realidade*, *Sexus*, o marquês de Sade, Chico Buarque, minissaia, os Beatles, o cabeludo da esquina (um subversivo em potencial), é tudo farinha do mesmo saco. Ao combater toda e qualquer idéia crítica, os militares têm a convicção de estarem lutando contra o comunismo internacional.

Muitos cineastas estão antenados com os ares de renovação que circulam pelo mundo e fazem de seus filmes instrumentos para discussão das teses em pauta, entre as quais a renovação dos padrões da política tradicional. *Jardim de guerra*, de Neville de Almeida é um deles. *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos

tematiza a luta armada e o lugar do povo neste contexto; *Os herdeiros*, de Cacá Diegues, noutra linhagem, propõe uma reflexão sobre a história recente do país. *Meteorango Kid, o herói intergalático*, de André Luís de Oliveira, traz o desbunde juvenil às telas e *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, realiza um corte radical mostrando o anti-herói, em que a saída política (ou a falta de) em tempos de repressão total é boçalidade. Estes e outros filmes representam a diversidade da produção nacional, dizem respeito a um momento em que o cinema novo esgota sua primeira formulação, cedendo espaço para novas propostas. Quando estes filmes, de linhas tão diversas, têm que enfrentar a censura, todos eles, sem exceção, enfrentam a má von-

tade, incompreensão e truculência, pois o policial não percebe nuances, não distingue linhas de atuação. Só vê afronta ao pensamento único que norteia o regime.

Em termos operacionais, a grande diferença que se impõe a partir da edição do AI-5 é que o regime se torna tão fechado em si mesmo e impermeável à opinião pública, que quando um filme é proibido ou retalhado pelo excesso de cortes, só resta mesmo lamentar o fato ou torcer para o imponderável. Antes de 1968, os cineastas podiam apelar, pedir uma revisão, discutir a proibição através da imprensa, quase sempre solidária nestas questões. Advogados eram contratados para produzir pedidos bem argumentados e, graças à pressão pública, várias vezes



Passeata de artistas contra a censura. A partir da esquerda, Tônia Carrero, Eva Vilma, Odete Lara, Norma Benguell e Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1968. Arquivo Nacional.

se assistiu à reconsideração do veto. A partir de dezembro de 1968, isso fica muito mais difícil, para não dizer impossível. Primeiro porque o regime militar abandonou os pruridos iniciais, liberando uma onda repressiva sem precedentes no país, impedindo quaisquer manifestações contrárias, numa escalada que chega rapidamente à censura prévia na imprensa. Neste quadro adverso, quando um filme — ou qualquer outra forma de manifestação artística ou cultural — sofre os efeitos da censura não há mais como divulgar o fato e levar a discussão ao público como ocorria antes. Agora os grandes jornais e as principais revistas estão manietados e não podem registrar a própria existência da censura. O silêncio que baixa sobre o país é que possibilita a frase lapidar do presidente Médici, em que ele se diz satisfeito de viver numa ilha de tranquilidade em meio ao mundo conturbado.

Antes do AI-5 os censores sentiam-se obrigados a pesquisar, informar-se sobre os filmes mais problemáticos. A leitura de alguns pareceres dá, inclusive, a impressão de que os funcionários se preocupam em argumentar com clareza antes de propor algum corte na película. A partir de dezembro de 1968, os pareceres⁵ abandonam a argumentação, o que nos permite ler comentários como: “se o espectador chegar até o final da fita, vai ficar mais embaraçado e confuso que o próprio diretor”, a respeito de *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane. “Filme apenas medíocre, embora preten-

sioso”, sobre *Jardim de guerra*, de Neville de Almeida. Ou ainda, “mais uma amostra do péssimo cinema nacional”, com referência a *Em cada coração um punhal*, filme de episódios dirigido por João Batista de Andrade, Sebastião de Sousa e J. Rubens Siqueira — observações estapafúrdias que fogem aos princípios sugeridos no discurso do general Riograndino Kruel. O escárnio se revela com mais intensidade no processo referente ao filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, baseado na novela de Mário de Andrade e submetido à censura no primeiro semestre de 1969.

O examinador encarregado da análise inicia seu texto descrevendo o filme: “Macunaíma, um preto que vira branco e vai para a cidade dar vazão aos seus instintos sexuais, voltando depois para a selva, de onde viera”.⁶ Em seguida, aponta mais de uma dúzia de cortes que deixavam o filme desfigurado. Alguns se referem a cenas em que aparecem os seios ou as nádegas de Ci, a jovem guerreira interpretada por Dina Sfat. Um deles se refere à frase “Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são”, expressão que qualquer professora do ginásio ensina aos alunos quando comenta a literatura brasileira do século XX e, em especial, a obra de Mário de Andrade. Outro corte recai sobre um diálogo em que um dos personagens indaga onde a mulher tem os cabelos mais encaracolados e cuja resposta é “Na África, é claro!”, uma piadinha do tempo em que Getúlio Vargas ainda era ministro da Fazenda

de Washington Luís!

O que o cineasta pode fazer nestas circunstâncias? Apenas conviver com sua impotência.

PROCEDIMENTOS

É preciso explicar que um filme, ao chegar à censura em Brasília, era visto em geral por um grupo de três censores. Quando surpreendiam alguma cena ou diálogo que julgavam inapropriados apertavam uma campanha e aquele ponto era marcado. Em seguida, escreviam seus pareceres que eram então encaminhados à chefia; esta, por sua vez, elaborava uma portaria liberando na íntegra, com cortes, ou interditando por completo. Nem sempre a chefia acompanhava as sugestões dos técnicos, devido à interferência do Serviço Nacional de Informações - SNI, de setores de informação das forças armadas ou da própria direção da Polícia Federal. A garantia de sigilo quanto ao conteúdo dos pareceres e da correspondência trocada garantia a 'desinibição' dos técnicos, que sentiam-se à vontade para elaborar seus textos, muitos deles seguindo uma orientação previamente determinada pelas instâncias superiores.⁷

Foi o que aconteceu por exemplo com *O país de São Saruê*, documentário realizado por Vladimir Carvalho, proibido entre 1971 e 1979. Para alguém que não tenha vivido esta fase da vida brasileira é muito difícil entender porque o filme não pôde ser exibido nem no Brasil nem no exteri-

or. Temos que voltar no tempo e conhecer um pouco a lógica do regime militar. O filme ficou proibido por oito anos porque se chocou frontalmente com a política de relações públicas do governo, entrando para o index dos responsáveis pela área de informações. Estes vetaram sua exibição no Festival de Brasília de 1971, cujo coordenador acatou a determinação sem discutir. Aos censores, gente absolutamente dócil aos desígnios superiores, coube 'psicografar' os pareceres.⁸ Para as autoridades, o filme atentava contra a dignidade e o interesse nacionais ao apresentar aspectos da miséria e do subdesenvolvimento do nordeste brasileiro. O diretor do Serviço de Censura de Diversões Públicas - SCDP, Wilson Queirós, no ato de interdição, em 19/10/71, cita a letra 'g' do artigo 41, do decreto nº 20.493, de 24/1/46, para justificar o ato: "ferir, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional". E por último havia o receio de que *O país de São Saruê* fosse exibido em festivais internacionais, servindo para estimular — segundo o jargão oficial — a campanha difamatória que se fazia ao Brasil no exterior.

Uma análise dos procedimentos da censura federal mostra o encontro da intransigência política com o moralismo tacanho. Ela, a censura, é o instrumento acionado durante o regime militar para impedir o acesso dos brasileiros a toda e qualquer informação que não interessa ao regime. Apesar da aparência legalista dos pareceres, que se referem sempre a artigos, parágrafos e alíneas de decretos e

leis, a censura não passa de um órgão executor das orientações da hierarquia superior e dos órgãos de informação. Usando o pretexto de defender a moral e os bons costumes, ela se diz em sintonia com a sociedade quando na verdade opera muito mais na preservação do Estado e de seus poderes.

Uma situação que exemplifica bem o clima instaurado a partir do AI-5 foi provocada pelo general Antônio Bandeira em sua passagem pela Polícia Federal. Em junho de 1973 ele manda recolher dez filmes que estão há meses em cartaz, o que significa que haviam passado pela censura e liberados de maneira ou de outra.⁹ O general, ouvindo palpites de amigos — ele nunca assistiu a nenhum dos filmes que mandou retirar de cartaz — mostra com clareza que a censura é apenas um elo da estrutura formal, que existe para atender os desígnios dos detentores do poder. Se o general agora é mais linha dura que o outro, ficam simplesmente revogadas as decisões anteriores. Dos filmes retirados de cartaz, em 1973, um deles — *Toda nudez será castigada* — volta em pouco tempo ao circuito através de um salvo-conduto irresistível. Isto porque após ser retirado das telas por ofender a moral da família brasileira foi premiado no Festival de Berlim, ganhando repercussão na mídia internacional; por isso, não ficava bem — como experiências passadas haviam comprovado — comprar uma briga deste tamanho. Outro título, *Queimada*, de Gilo Pontecorvo, merece ser citado por revelar os tortuosos

caminhos que podem levar ao index. Exibido durante um ano sem maiores problemas, foi citado numa carta de Lamarca a Iara Iavelberg, em que lamenta não ter visto o filme, que lhe foi narrado por um companheiro. A partir do que ouviu falar, o líder da Vanguarda Popular Revolucionária deduz que *Queimada* não foi proibido porque a “besta da censura” não entendeu o filme. A divulgação pública do comentário fez o general subir nas paredes e foi o bastante para amargar uma proibição que durou mais de cinco anos.

Quando se pensa nas conseqüências, nos efeitos da censura junto à produção, há que se considerar que além do efeito ime-



José Mojica Marins, o Zé do Caixão, em 10 de novembro de 1971. Arquivo Nacional.

diato — a proibição, o prejuízo financeiro, a interrupção na carreira do cineasta etc. — há outros a médio prazo, de proporções arrasadoras e permanentes. Vários cineastas optaram pelo exílio (forçado ou voluntário), outros continuaram se dedicando à atividade cinematográfica, mergulhando em metáforas tortuosas que afastavam o espectador do cinema ou tentando, quixotesicamente, dar alguma continuidade à carreira num período em que o único gênero que encontrava espaço aberto ao crescimento era a pornochanchada. Mas houve também quem largou o cinema e foi fazer outra coisa na vida, porque era menos traumático, doloroso e perigoso inclusive. Ninguém esquece do acontecido com Olnei

São Paulo, diretor de *Manhã cinzenta*, filme rodado no calor dos acontecimentos de 1968, que misturava ficção com cenas de passeatas. Olnei ficou preso vários meses porque uma cópia do filme estava na bagagem dos seqüestradores de um avião da Cruzeiro desviado para Cuba em 1969. *Liberdade de imprensa*, documentário de João Batista de Andrade, ‘caiu’ junto com os estudantes reunidos no congresso da União Nacional dos Estudantes - UNE em Ibiúna em 1968 e teve o negativo do filme caçado e destruído. *Vozes do medo*, longa metragem organizado como uma espécie de revista cinematográfica, coordenado por Roberto Santos, motivou invasão da produtora, grampeamento de telefones e seqüestro de negativos ape-



Cena de *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, 1972. Arquivo Nacional.

nas porque o ministro da Justiça achou que um dos episódios tinha o propósito de desmoralizá-lo.

Como se pode perceber, o fato de um filme ter passado pela rotina da censura e ali obtido certificado que garante exibição em todo território nacional, por um prazo de cinco anos, não significava um alvará definitivo, pois em cada esquina se levantava um censor. Nas palavras de Pedro Aleixo, vice-presidente de Costa e Silva, o maior problema da ditadura era o guarda da esquina. Estava certo. Um governo autoritário pode até se propor as melhores intenções e contar com quadros bem preparados. O problema é o caldo de intolerância e de intimidação que toma conta da sociedade.

Na correspondência encontrada nos arquivos da censura registra-se um número maior de expressões de apoio do que de condenação, o que é compreensível. O que chama a atenção é a delação, a deduração sobre fatos banais, ou contra desafetos, a paranóia, o guarda de esquina que encontra subversivos no banheiro do boteco. Cenas de pura patetice. Em Londrina, por exemplo, a declamação de um poema de Manuel Bandeira, "Vou-me embora para Pasárgada", foi interrompida por um policial desconfiado das intenções subliminares do poeta. A União Cívica de Santos quis tirar do ar o anúncio de um sabonete, "pois julgamos a insinuação de desistência do marido em ir ao clube praticar esportes e se dirigir ao quarto com a esposa enrolada numa toalha por

demais sugestiva e imprópria".¹⁰ Um jornal da colônia portuguesa envia abaixo-assinado à Polícia Federal pedindo que cessem as piadas de português nos programas de rádio e TV. Um araponga de Jacareí, estado de São Paulo, denuncia o cantor Erasmo Carlos por gesto interpretado como típico dos comunistas. A lista é infindável, mas nela desponta a categoria mais temida pelos cineastas brasileiro: a esposa de coronel, aquela senhora que atua como sentinela avançada. Quando não gosta ou se escandaliza com um filme liga imediatamente ao marido pedindo a remoção do 'lixo' das telas. A ditadura traz esses desdobramentos secundários mas significativos. Desperta e estimula as vocações autoritárias.

Nunca se negou o fato do cinema exercer uma poderosa influência sobre a formação de crianças e adolescentes. Desde os seus primórdios, ainda no início do século, mereceu suspeição tanto da Igreja quanto da ciência. Um congresso de médicos em Chicago alertou, em 1919, para o risco de cegueira sobre os espectadores mais assíduos. Psiquiatras na década seguinte temiam a eclosão de neuroses irreversíveis sobre os espectadores mais frágeis. O papa Pio XI, em 1936, editou a *Encíclica Vigilanti Cura* prevenindo os católicos contra os efeitos nocivos do *écran*. Os argumentos de ordem moral e política sempre prevaleceram quando se pretendeu exercer controle sobre a exibição dos filmes, principalmente a partir da 'guerra fria', que estabeleceu o confronto leste-oeste ao final da Segunda Guerra

Mundial. A partir dos anos de 1950, o cinema passa também a enfrentar o crescimento da televisão, que atinge o grande público, o que o leva a voltar-se para temas e tratamentos mais adultos, a bordo de uma estratégia definida para escapar da concorrência direta do aparelhinho que ganha o espaço nobre na sala de jantar.

Se por um lado ninguém contesta a importância de se proteger as crianças e adolescentes, e para isso se estabelece uma censura classificatória, por outro, é muito difícil defender a proibição de filmes para o público adulto. A questão sempre invocada é a seguinte: se uma pes-

soa ao atingir a maioria pode votar, dirigir automóveis, alistar-se no Exército e, eventualmente, morrer pela pátria, assinar documentos, realizar transações comerciais, responder pelos seus atos perante a Justiça, por que então não poderia assistir a uma cena de sexo, imagens de violência ou de proselitismo político?

Aqui no Brasil até o início dos anos de 1960 ainda se levantavam vozes, principalmente da Igreja, dizendo que mesmo aos 18 anos muitas pessoas careciam de discernimento ou maturidade para não sofrerem os efeitos de certas imagens. São argumentos frágeis que vão sendo



Joel Barcelos e Guará em *Jardim de guerra*, de Neville de Almeida, 1972. Arquivo Nacional.

substituídos gradativamente por outra linha de raciocínio concebida a partir da luta contra o comunismo, que usa, como já foi citado anteriormente, armas pouco convencionais para minar as 'tradições ocidentais'.

Num certo sentido, a concepção que norteia os procedimentos oficiais é uma só: se um filme tematiza, por exemplo, a questão da revolta dos jovens, algo que vemos reiteradamente na virada dos anos de 1970 em filmes de Antonioni, Forman ou Altman e outros de menor prestígio, eles são vistos como incitando o público à rebelião; se a abordagem do filme trata o sexo como uma prerrogativa individual, temos aí um estímulo à dissolução da família; se um documentário, como *Tarumã*, traz à tela uma mulher bôia-fria falando das dificuldades de sobrevivência — deixando claro a existência de uma ordem social injusta — haveria uma clara intenção de atizar o espectador contra o governo e suas realizações bem-sucedidas. Caso a ficção mostre um policial corrupto, teremos a instigação do povo contra as autoridades. Vale comentar *Lúcio Flávio*, de Hector Babenco, e a forma como foi liberado. O filme abordava um tema tabu — a corrupção e o envolvimento de policiais com o esquadrão da morte — e foi necessária a incorporação de um apêndice em que se introduziram os seguintes dizeres: "Os policiais que participaram desta ocorrência já não pertencem aos quadros policiais e já sofreram as sanções penais adequadas".

Somente com a abertura política, empreendida a partir do governo Geisel, o país vai se oxigenando passo a passo e começam a surgir timidamente alguns debates sobre as questões nacionais, sendo um dos temas a própria censura que, por um longo tempo, não podia ter seus atos noticiados. Em outras palavras, não se podia dizer que a censura censurava. Após 1975, a sociedade brasileira vai lentamente saindo da condição autista — "uma ilha de tranquilidade no mundo conturbado" — a que foi submetida, em pleno divórcio do mundo real, entendido aqui como aquilo que acontecia tanto no exterior quanto no país. Em outras palavras, o Brasil se via impedido de se contemplar através dos filmes, peças teatrais, da música popular e outras tantas formas de expressão.

FORMATAÇÃO

Em 1970, por força de uma portaria, a denominação censor é substituída pela de técnico em censura, especialização para a qual se exige diploma de curso superior na área de humanidades, uma espécie de *up-grade* com o qual se pretende transformar o funcionário do Serviço de Censura de Diversões Públicas em interlocutor daqueles que fazem e produzem arte e cultura.

Os censores, em sua imensa maioria, continuam analfabetos em termos de cinema, de linguagem e cultura audiovisual, o que, convenhamos, não faz muita falta à atividade cotidiana. Mas a Polícia Fede-

ral e os órgãos de informação se preocupam com o aperfeiçoamento técnico do pessoal e mobilizam consultores para atualização de conhecimentos. Se estes são contratados em troca de salários ou cachês não se sabe, e talvez o façam apenas pelo prestígio que alcançam em certas rodas ao se anunciarem íntimos de generais ou coronéis dos órgãos de informação. Um deles, Valdemar de Sousa, se apresenta como especialista em subversão cinematográfica e cuida de ensinar como os cineastas podem passar de maneira quase imperceptível mensagens de cunho marxista que atingem diretamente o inconsciente do espectador.

Ele distribui, constantemente, uma lista com os nomes dos cineastas subversivos, entre os quais inclui Ken Russel, Elio Petri, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, Jean Rouch, Louis Malle, Robert Altman, Antonioni — a quem chama de Mister Anti-América, ou Mao-Tsé-Tung italiano —, Joseph Losey, Fernando Solanas, Chris Marker e mais duas dezenas de autores, quase todos da primeira linha do cinema internacional. Para ele o grão-mestre da subversão é Jean-Luc Godard, cujo discípulo predileto é Glauber Rocha, líder de uma campanha para instalar, junto com outros cineastas, a subversão marxista no circuito latino-americano.

No seu curso ele mostra que a técnica desenvolvida por Godard, a qual chama de mensagem justaposta, é sempre uma negação ou destruição da linguagem do cinema tradicional que visa estabelecer a

legitimidade de situações não identificadas pelo espectador como naturais. Segundo ele, tal técnica aumentava a agressividade dos jovens contra a família, a escola, o Estado e contra o trabalho, levando o espectador a reagir ativamente. Estes cursos são contraproducentes. Os censores pouco entendem do palavrório do professor e ficam ainda mais inseguros na análise dos filmes. Se as mensagens justapostas estão em todo lugar e surgem a qualquer momento, como diz o mestre, elas podem também passar despercebidas. Na hipótese do censor ter de examinar o filme de um cineasta 'manjado' e não conseguir detectar nenhuma dessas mensagens, o que deve fazer? O resultado é que ele fica exageradamente atento e predisposto a identificar os momentos em que a ideologia vermelha escorre pela montagem do filme, aumentando o grau de paranóia que já se manifesta nas salas de projeção da Polícia Federal, onde é feito regularmente o exame dos filmes.¹¹

Antes de passar o poder ao general Figueiredo, seu sucessor, o presidente Geisel revoga o AI-5 e outros instrumentos de exceção, preparando terreno para a saída de cena dos militares e a entrega do poder aos civis. Neste cenário, a censura tende a se enfraquecer, entrando num processo de obsolescência programada. Em 1979, é instalado o Conselho Superior de Censura, criado através de uma lei de 1968, para funcionar como uma instância de recurso. De início o conselho apresenta um perfil liberal e isso

decorre em boa parte de sua composição. Ali estão presentes jornalistas, representantes da produção cultural, da Embrafilme, do Conselho Federal de Educação, sentados ao lado de dóceis burocratas colocados estrategicamente para evitar 'açodamentos libertários'. Filmes, peças, músicas, livros, vão sendo liberados ao público depois de anos de interdição até que a morte do ministro da Justiça, Petrônio Portela, um dos condutores da abertura do regime, promove uma freada no ritmo da distensão. Como gostava de dizer o general Golberri do Couto e Silva, ministro-chefe da Casa Civil, tratava-se apenas da alternância entre

sístoles e diástoles no caminho rumo à democracia.

E este caminho não foi fácil. Filmes continuavam a engrossar o índice do regime. O foco da censura vai se deslocando para a defesa da família e contra os excessos no terreno do erotismo e da pornografia, área em que o governo sempre encontrou apoio junto a grupos conservadores. Ibrahim Abi-Ackel, novo ministro da Justiça, declara aos jornais que não existe censura no país, mas ressalva que ela poderá intervir para coibir excessos que possam chocar a sensibilidade nacional. Nesta categoria são retalhados filmes de qualidade como *Das tripas coração*, de



Cena de *Meteorango Kid*, o herói intergalático, de André Luís, 1972. Arquivo Nacional.

Ana Carolina, *Ao sul do meu corpo*, de Paulo César Sarraceni e *Amor, palavra prostituta*, de Carlos Reichenbach. Quando ficou pronto *Prá frente Brasil*, do ex-diretor da Embrafilme Roberto Farias, filme que tratava ficcionalmente de episódios que poderiam ter ocorrido durante os momentos mais tenebrosos da ditadura militar, a censura abespinhou-se novamente porque o filme traria elementos de revanchismo contra o regime que finalizava seu ciclo. Logo depois, o documentário *Em nome da segurança nacional*, de Renato Tapajós, foi também censurado porque discutia as origens, a legislação e a filosofia da segurança nacional. O argumento era de que oferecia um discurso tendencioso contra atos do governo. São os estertores da censura que aqui e ali ainda se manifestava numa espécie de sobrevida.

Instalada a Nova República sob a presidência de José Sarney, Fernando Lira, figura de tradição na luta contra a ditadura militar, assume o Ministério da Justiça. Na noite de 29 de julho de 1985, um ato público no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, reuniu mais de setecentos intelectuais e artistas para ouvirem o anúncio do fim da censura e a apresentação de um documento que serviria de base para as novas relações entre o Estado e a produção artística e cultural. E a cerimônia se encerra com o Hino Nacional cantado em coro por todos os presentes. Acabou a censura!

Seis meses mais tarde a Nova República

revela uma dramática semelhança com a República Velha do início do século, quando a Igreja interferia nos assuntos de Estado. Ao se anunciar a estréia do filme *Je vous salue Marie*, de Jean-Luc Godard, que tratava de um dos dogmas fundamentais da Igreja Católica, começam a circular rumores sobre a sua interdição. O filme colocou o governo no meio de um fogo cruzado. De um lado, os bispos que não queriam a liberação. De outro, a imprensa, que representava o pensamento de boa parcela da população mais esclarecida, que era a favor da liberação. Sarney via-se numa posição politicamente frágil e não podia prescindir do apoio da Igreja Católica. Portanto, proibiu o filme, sinalizando um gesto de simpatia à alta hierarquia da Igreja. Como a nova legislação sobre a censura ainda não vigorava, a proibição foi feita com base numa lei de 1968, usando como argumento assegurar o respeito à fé da maioria da população brasileira.

Apenas com a promulgação da Constituição de 1988, que refletiu o estado de espírito de uma sociedade calejada pelos anos de autoritarismo do ciclo militar no que diz respeito às liberdades individuais, é que o país ficou definitivamente livre de recaídas censórias. A Constituição define que a questão dos direitos e garantias individuais não será jamais objeto de revisão. Sugere a adoção de práticas já consagradas em outros países de maior tradição democrática. A classificação indicativa, por exemplo, deixa entrever que a própria sociedade terá seus

R

V

O

meios e recursos para definir limites que são — como aprendemos duramente no

Brasil — móveis, flexíveis e sujeitos à evolução técnica e cultural.

N

O

T

A

S

1. Discurso proferido em 9/4/65, citado em "Aparte", *Revista do TUSP*, São Paulo, maio/junho 1968.
2. Pareceres emitidos em 11 e 13 de abril de 1967. A portaria interditando o filme é assinada por Antônio Romero Lago no dia 19 de abril de 1967, sob o nº 16/67, da SCDP.
3. Muitos filmes tiveram seus títulos alterados por imposição da censura. *Os bonecas* virou *Os mansos*; *A filha da cafetina* se transformou na *Filha de madame Betina*. Enquanto Teresa Trautman tentava liberar *Os homens que eu tive*, sobre uma mulher devoradora de homens, foi-lhe sugerido amenizar o título que pareceu muito agressivo. Este foi alterado para *Os homens e eu*, mais palatável ao *establishment* masculino. Em outros casos a liberação exigiu uma mudança no final da história, como vimos no filme do Zê do Caixão. Sem contar outras inúmeras ocasiões em que os cineastas viam-se na contingência de introduzir cartelas contendo textos explicativos.
4. Originalmente produzido pela Agência Central do Serviço Nacional de Informações (SNI). Informação nº 880/971/SNI/AC, (carimbo: SECRETO), (SS16/67), data: 5 de maio, assunto: influência comunista sobre os meios de comunicação social. Referência: IN -174 (PNI), difusão: chefe do SNI. Acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.
5. Pareceres pertencentes ao acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.
6. Parecer (ordem de serviço nº 8/69) emitido em 30/7/69. Em 'homenagem' ao seu trabalho de desmonte de filmes brasileiros vale revelar o nome do censor, autor desta descrição antológica: Constâncio Montebelo. Registre-se também que o chefe do SCDP na época, coronel Aluísio Muhlethaler de Sousa, pronunciou-se no mesmo dia, adotando plenamente as sugestões de corte feitas pelo seu subordinado. Acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.
7. Com a redemocratização do país foram sendo abertos, passo a passo, os arquivos do regime militar até se chegar ao material produzido na censura. Seria ingênuo supor que documentos confidenciais ou de importância maior fossem deixados conscientemente ao alcance de pesquisadores. No caso da censura cinematográfica os técnicos do Arquivo Nacional encontraram pilhas de processos relativos aos filmes em depósitos da Polícia Federal. As coleções encontradas estavam incompletas e muitas pastas mostram sinais evidentes de manipulação e rasura, o que não diminui a importância do material recolhido e organizado hoje nas instalações da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Os processos registram a entrada oficial do filme na censura, os pareceres, a decisão das chefias, os eventuais recursos de produtores e diretores contra os cortes ou interdições, correspondência interna etc. Apesar de inúmeras disposições legais garantirem hoje o acesso público ao conteúdo dessa documentação, houve um indiferente esforço dos ex-censores no sentido de preservar o anonimato daqueles que assinavam os processos. Sentiram-se desconfortáveis ante a perspectiva de revelação do trabalho 'sujo' realizado durante a fase mais dura do regime militar associado a seus nomes. Uma das soluções propostas foi a de colocar tarjas sobre suas assinaturas. Os censores que tinham tanto prestígio na década de 1970 foram sendo alijados do organograma funcional e relegados ao limbo. A saída foi organizar a Associação Nacional dos Censores - Anacen — que funcionava no edifício sede da Polícia Federal (apelidado de 'máscara negra') — para lutar em defesa de seus direitos, cuja tarefa, suprema ironia, encontrou repercussão na imprensa. Apenas no primeiro semestre de 1998, depois de adiamentos sucessivos é que foram reincorporados ao serviço. Em outras funções, é claro.

8. O censor Manuel Filipe de Sousa Leão Neto escreve no seu parecer de 27/9/71: “Acredito que houve interesse por parte dos responsáveis pelo filme em divulgar as faces da miséria, da fome, do pessimismo e desespero de uma parte da população, que já vem recebendo as atenções e o amparo dos órgãos governamentais criados para tal como a Sudene, Dnocs, etc.”
9. A truculência manifesta no recolhimento dos filmes teve pitadas de humor involuntário. A apreensão dos filmes foi divulgada numa sexta feira de junho de 1973, mas só teria validade a partir da publicação no Diário Oficial da União na segunda feira seguinte. A curiosa obediência a certas regras (outras não fazem efeito) fez com que os filmes da lista batessem todos os recordes de bilheteria. Em São Paulo e Rio de Janeiro alguns cinemas tiveram que programar sessões extras — no sábado e domingo — para as seis da manhã!
10. Pedido enviado pela entidade ao diretor da censura em 25/10/78.
11. No esforço de mostrar trabalho aos militares da Polícia Federal, um consultor para assuntos de subversão no cinema atingiu a nota máxima ao advertir o general Antônio Bandeira, em 1973, sobre a ameaça representada pelos filmes de Kung-Fu. Segundo o texto, que pertence ao acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, esta produção, quase sempre originária de Hong-Kong — na época um enclave britânico na Ásia —, fazia a difusão das teses maoístas.

A B S T R A C T

The text analyses the part played by the censorship in Brazil, during the sixties and the seventies — the plays, music, television, books and the movies, mainly, as emphasizes this article, were condemned and forbidden by the military government, owing to the fear of the entrance of the communism in the nation. The author makes, also, a short explanation of the political situation — the dictatorship, the doctrine of national security, the performance of the Church. Nevertheless, only with the New Republic, in 1985, the censorship was over.

R É S U M É

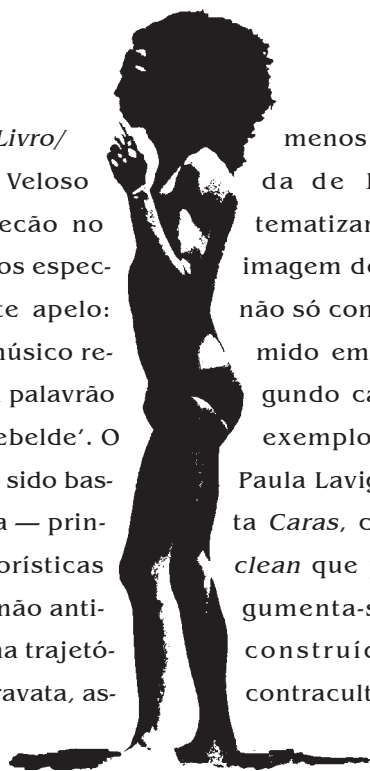
Le texte analyse le rôle joué par la censure, au Brésil, pendant les décades de 1960 et 1970 — les pièces de théâtre, la musique, la télévision, les livres et principalement les films, comme montre l'article, étaient censurés et prohibés, dû la peur, pour la part de la gouvernement militaire, de l'entrée du communisme dans le pays. L'auteur fait, encore, une brève exposition de la situation politique — la dictature, la doctrine de sécurité nationale, l'activité de l'Église. Toutefois, seulement avec l'installation de la Nouvelle République, en 1985, la censure était finie.

Santuza Cambraia Naves

CESAP/Universidade Cândido Mendes e Departamento de Sociologia e
Política/PUC-RJ.

“E Onde Queres Romântico, Burguês”

Durante o espetáculo *Livro/Disco*, que Caetano Veloso apresentou no Canecão no dia 16 de maio de 1998, um dos espectadores lhe dirigiu o seguinte apelo: “Tira a gravata, Caetano!” O músico reagiu indignado, proferindo um palavrão entre rimas e declarando-se ‘rebelde’. O episódio deu o que falar, tendo sido bastante divulgado pela imprensa — principalmente nas colunas humorísticas —, e reacendeu questões, se não antigas, pelo menos recorrentes na trajetória recente do compositor. A gravata, assim, adquiriu uma grande força simbólica, chegando a agravar um tipo de apreciação negativa da nova *persona* que o compositor tem apresentado ao público. De fato, mais ou



menos a partir de meados da década de 1990, tornou-se comum tematizar a ‘carentice’ incorporada à imagem de Caetano, o que teria a ver não só com o novo estilo de vida assumido em família a partir do seu segundo casamento, em que ele, por exemplo, posa ao lado da mulher Paula Lavigne para a emergente revista *Caras*, como também com o visual *clean* que passou a adotar. Afinal, argumenta-se, em vez da identidade construída com fragmentos da contracultura e com a sensibilidade tropicalista — Europa, França e Bahia —, que tanto abalou o país nas décadas de 1960 e 1970, Caetano cada vez mais incorpora o *caballero de fina estampa*.

Assisti a esse mesmo show no dia 30 de maio. Assim que Caetano entrou no palco, percebi que a roupa que usava era uma homenagem explícita a João Gilberto. Buscando incorporar ali o espírito da bossa nova, Caetano exibiu uma performance típica de João Gilberto — do terno escuro à cena do banquinho e violão. Assim, no início do espetáculo, cantou *Saudosismo*, uma das canções-manifesto da tropicália, lançada por ele em 1969. Contendo uma citação de *Chega de saudade*, composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que se tornou famosa com a interpretação de João Gilberto, *Saudosismo* tematiza, entre outras coisas, a retomada da linha ‘dissonante’ inaugurada por João Gilberto:

... chega de saudade a realidade é que aprendemos com João prá sempre a ser desafinados.

Nessa música, Caetano manifesta nostalgia pelos tempos heróicos da bossa nova, apresentada como antecessora da tropicália, um outro movimento contestador, que ‘desafina’ das práticas dominantes, porém ao mesmo tempo ressalta que o que os dois tempos da MPB têm em comum é precisamente uma postura de desprendimento em relação ao passado. Assim, ao terminar a canção com o estribilho “chega de saudade”, Caetano simultaneamente saúda a canção-manifesto da bossa nova e afirma o repúdio ao saudosismo. Ao final do show, ele mais uma vez homenageia João Gilberto com uma composição nova, *Prá ninguém* (o

título alude a *Para todos*, canção recente de Chico Buarque que também presta tributo a outros músicos populares), cujos últimos versos são:

Melhor do que isso só mesmo o silêncio/E melhor do que o silêncio só João.

Essas considerações iniciais sobre a performance de Caetano já sinalizam uma discordância, de minha parte, com relação às interpretações correntes que apontam para uma suposta descontinuidade recente na trajetória do compositor. De acordo com esta linha de argumentação, Caetano tenderia, cada vez mais, a substituir a atitude iconoclasta que exibiu nas décadas de 1960 e 1970 por uma linha de ação mais conformista ou conservadora. Desafinando o coro dos descontentes com a suposta guinada de Caetano rumo à caretice, afirmo que o procedimento adotado pelo compositor no show *Livro/Disco* mostra, ao contrário, uma continuidade com o tipo de trabalho que ele desenvolve ao longo de sua trajetória. Assim, em vez de estimular uma reificação da gravata como símbolo da caretice, o espetáculo *Livro/Disco* poderia sugerir um tipo de reflexão mais ancorada na perspectiva histórica.

No meu entender, Caetano não está se acomodando a uma atitude conformista de copiar modelos supostamente conservadores, burgueses ou pequeno-burgueses. Esta linha de argumentação, bastante rígida, aborda desde o início uma análise mais flexível, a meu ver, tão necessária para se pensar temas culturais. Ado-

to, portanto, uma perspectiva diferente, observando que há, no Brasil, uma determinada tradição que se configurou na música popular que, ao desenvolver um certo tipo de refinamento, principalmente através de um diálogo constante com algumas áreas 'eruditas', demanda interpretação.

É importante observar, quanto a essa questão, que a estética de Caetano refere-se bastante a textos preexistentes, o que tem a ver não só com o procedimento metalingüístico que ele adota, tão caro à poética moderna, como também com a atitude incorporativa que ele assume em relação a diferentes tradições. Poderia argumentar, para ilustrar este último ponto, que o movimento tropicalista rompeu

definitivamente com uma certa tradição de ruptura instaurada no país nas décadas de 1940 e 1950. A concepção musical da bossa nova, ao introduzir amplas inovações formais — desde o estilo de composição à interpretação, arranjo, harmonização e ritmo —, inaugurou, no campo da música popular, uma atitude excludente a respeito de grande parte do repertório anterior. O recurso à 'linearidade', pela bossa nova, fugindo do histrionismo contido no repertório popular e enveredando por uma linha mais contida e ao mesmo tempo mais funcional, encontra analogia com outras manifestações artísticas dos anos de 1950, como a arquitetura de Oscar Niemeyer, consagrada com a construção de Brasília,



Caetano Veloso canta *Alegria, alegria*, no III Festival da Música Popular realizado em São Paulo, em 21 de outubro de 1967, pela TV Record. Arquivo Nacional.

e mesmo com a experiência da poesia concreta.

Subjaz a todos esses projetos estéticos um compromisso com a ‘objetividade’ formal, construída a partir de uma recusa radical dos procedimentos excessivos que marcaram manifestações artísticas anteriores. No caso da poesia concreta, promove-se um corte com uma certa tradição de prolixidade que marcou vários momentos da poesia brasileira, como a geração de 1945. A coletânea *Balanço da bossa*, organizada em 1968 por Augusto de Campos, um dos ideólogos da poesia concreta, mostra a afinidade desses poetas com a bossa nova. Nos artigos desta coletânea — vários de autoria de Augusto de Campos —, atribuiu-se um procedimento moderno à bossa nova, pelo rompimento com as formas tradicionais, como o ‘exibicionismo operístico’, valorizando-se, portanto, o ‘intimismo’ que caracteriza as interpretações de João Gilberto e Nara Leão.¹

Augusto de Campos percebe, portanto, convergências entre a poesia concreta e a bossa nova, principalmente pelo fato de ambas as estéticas operarem com a ‘consciência’, a ‘objetividade’ e a ‘racionalidade’. Tanto uma como a outra rompem com as tradições anteriores associadas ao excesso. No caso da poesia concreta, como se observa, repudia-se tanto o excesso romântico quanto o que se manifesta em qualquer forma verbalizada. Em se tratando da bossa nova, o que é rejeitado tem a ver com a diluição do operismo na mú-

sica popular, com o seu sentimentalismo piegas; de igual modo, não mais se concebe a criação de arranjos musicais com violinos plangentes ao fundo.

Retomando o tema tropicalista, embora os músicos baianos incorporem a bossa nova — e mesmo a poesia concreta — ao seu projeto estético, uma atitude diferente é avocada a respeito da tradição. A consciência tropicalista, voltada para a interação do passado com o presente, opõe-se à tradição bossanovista, e mesmo concretista, de negar grande parte do passado para atualizar o seu projeto estético. Fredric Jameson desenvolve uma discussão esclarecedora sobre esse assunto, ao contrapor a paródia — que estabelece uma relação negativa com o texto que lhe serve de fonte — ao pastiche — que opera, segundo ele, “uma retomada lúdica do texto do passado”.² Embora os tropicalistas incorram em ambas as atitudes, fazendo uso da paródia e do pastiche, eles inauguram um tipo de prática que recorre mais ao pastiche, pela forma como incorpora ritmos e temas da cultura brasileira, ao invés de negá-los. Os tropicalistas adotam o ecletismo, configurado, no caso, pela mistura de elementos expressivos e pelo abandono dos padrões convencionais de bom gosto — inclusive aqueles que marcaram o intimismo bossanovista.

Caetano radicaliza — e atualiza — este procedimento incorporativo com relação à tradição no CD *Fina estampa*, lançado em 1994. Trata-se, no caso, de uma tra-

dição há muito reverenciada pelo compositor, desde a fase da tropicália: a latino-americanista. Em 1968, Caetano anunciava, entremeando português e espanhol: “Soy loco por ti America, soy loco por ti de amores”, e gravava, numa versão que reunia a letra original em espanhol e uma tradução-adaptação para o português, a canção cubana *Três caravelas*. No contexto do álbum *Caetano Veloso*, primeiro disco solo do artista, e do álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, ambos de 1968, as referências ao mundo hispano-americano evocam inevitavel-

mente as idéias de revolução, solidariedade terceiro-mundista e afirmação ibérica diante do poder norte-americano, todo um complexo de idéias que se resume na figura emblemática de Che Guevara. Quando, 26 anos depois, Caetano focaliza a música hispano-americana nos dois álbuns *Fina estampa*, o que está em questão é coisa muito diferente: é a programação do rádio dos anos de 1950, que divulgava um repertório de boleros, tangos, rumbas e guarânias. Assim, Caetano percorre em seus discos uma ampla gama da música popular



Caetano Veloso exilado em Londres em 1972. Arquivo Nacional.

hispano-americana — da simplicidade da canção paraguaia *Recuerdos de Ypacarai*, de Zulema de Mirkin e Demetrio Ortiz, à sofisticação da argentina *Vuelvo al Sur*, de Astor Piazzola e Fernando Solanas. Recorrendo ao arranjo sofisticado de Jacques Morelenbaum, Caetano recria muitas daquelas músicas que ouvia ao pé do rádio, junto com a mãe, em Santo Amaro da Purificação. Ao interpretar as canções bregas desta tradição ibero-americana, Caetano homenageia, ao mesmo tempo, d. Canô. Não se trata, portanto, de parodiar, ou de assumir qualquer tipo de atitude irreverente com relação a esse repertório constituído de canções líricas, dramáticas e mesmo plangentes, mas de consagrá-las como parte do nosso passado e do nosso diversificado leque cultural.

Os componentes críticos e sarcásticos da paródia não teriam muito a ver, na verdade, com o denogo baiano cada vez mais incorporado à imagem de Caetano a partir de 1972 — ano que marca a sua volta do exílio em Londres.³ Com o regresso ao Brasil, os baianos vinculados ao projeto tropicalista redefinem as suas posições no meio artístico e separam as suas trajetórias em projetos distintos. Embora Caetano Veloso e Gilberto Gil dêem continuidade a sua prática *devorativa*, absorvendo as novas tendências do rock das décadas de 1970 e 1980, e as novas linhas derivadas do *reggae*, concorda-se, hoje, quanto às diferenças entre um e outro na forma de realizar a antropofagia. Gil sai à procura tanto de suas raízes

negras quanto das fontes da música *pop* internacional, partindo para um desenvolvimento mais linear de composição, voltado para o *funk*. Caetano, pelo contrário, não envereda por um caminho específico. Esse leque variado de influências em sua obra já corresponde à postura cada vez mais ambígua que desenvolve a partir de 1972, juntamente com a incorporação, também cada vez maior, do elemento lúdico. Ao discurso vanguardista da época da tropicália, o compositor contrapõe, assim que retorna, um discurso totalmente destituído de teor programático, adotando um tom *blasé* e descomprometido com relação aos acontecimentos de que participou anteriormente.

Também a 'atitude' do compositor revela um descompromisso com relação a projetos de teor mais coletivo. Embora houvesse um componente anárquico no projeto dos baianos desde a fase da tropicália, causou impacto a maneira basicamente jocosa como Caetano representou a sua volta. Para uma platéia que aguardava com avidez a versão pós-exílio do mito, Caetano apareceu em vários shows pelo Brasil imitando os trejeitos de Carmem Miranda. A transfiguração em Carmem Miranda reverte também as expectativas por um outro lado. Se na década de 1960 a face hippie predominava, no início da década de 1970 instaura-se de vez a ambigüidade. Carmem Miranda, no caso, sugere a transcendência dos papéis masculino/feminino, não a sua inversão. Esse aspecto 'indiferenciado' quanto

à identidade sexual vai se fazer notar, a partir daí, tanto na postura quanto na obra. Meses depois, por exemplo, no LP *Araçá azul* (1973), Caetano cantou o bolero *Tu me acostubraste* (F. Dominguez) em falsete, parodiando a maneira feminina de interpretar. *Júlia, Moreno*, do mesmo LP, retoma a estrutura de *Batmacumba*, recorrendo ao procedimento de subtrair e acrescentar sílabas na construção do texto. Tematizando o nome da futura filha — ou filho —, remete à questão da ‘indefinição’ sexual:

Uma talvez júlia
... um quiçá moreno.

Entre as várias figuras inspiradoras de Caetano, delineadas através de tipos sociais em voga, ou mesmo de pessoas fa-

cilmente identificáveis no meio artístico e na Zona Sul do Rio de Janeiro, um surfista ipanemense recebe uma sensual homenagem do compositor em *Menino do Rio*, canção do LP *Cinema transcendental* (1979), grande sucesso do verão de 1980. No mesmo disco, com *Beleza pura*, Caetano dirige-se tanto à “moça preta do Curuzu” como ao “moço lindo do Badauê”. *O vampiro*, de Jorge Mautner, incorporado a *Cinema transcendental*, é também bastante ambíguo neste sentido:

Por isso é que eu sou um vampiro
E com meu cavalo negro eu apronto
E vou sugando o sangue dos meninos
E das meninas que eu encontro ...

Esse aspecto andrógino/sensual aparece, às vezes, na obra de Caetano, com um



Gilberto Gil e Os Mutantes cantam *Domingo no parque* no III Festival da Música Popular realizado em São Paulo, em 21 de outubro de 1967, pela TV Record. Arquivo Nacional.

tom de manifesto, como no LP *Velô*, sugerindo identidade com as chamadas minorias. Na composição *Língua*, introduz a palavra *frátria*, indicando o sentido de ‘similaridade’ ou de ‘fraternidade’:

A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria: tenho mátria
Eu quero frátria.

Em *Podres poderes*, a identidade se estabelece com os “índios e padres e bichas, negros, mulheres e adolescentes” que “fazem o carnaval” e “velam pela alegria do mundo”.

Retomando a questão da metalinguagem, a citação é, portanto, um procedimento recorrente na estética de Caetano. *Muito romântico* (LP *Muito*, 1978) é um exemplo de puro pastiche, ao mesmo tempo que mostra um humor especial, ao fazer uma imitação carinhosa do estilo de Roberto Carlos. Os recursos ingênuos e melódicos das canções de Roberto Carlos são inseridos na letra e no arranjo, convivendo com o estilo mais cerebral de Caetano. O vocabulário preciosista do primeiro, com construções como “nenhuma força virá me fazer calar” ou “com todo mundo podendo brilhar no cântico”, mistura-se, no texto, com expressões coloquiais de Caetano, como “eu não douro pílula”. A letra comenta também a música. Um momento de suspensão harmônica, por exemplo, coincide com a frase “tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior”, indicando um equilíbrio que se expressa tanto no plano lingüístico (letra) quanto

no formal (música). A citação de Roberto Carlos pode ser vista, por um outro ângulo, como um procedimento em que Caetano se identifica com as canções da música popular, como se a despeito de uma maior sofisticação, o compositor dissesse ser no fundo “muito romântico”.

Caso semelhante se dá em *Sampa*, do mesmo LP, em que no próprio título, como observa Romildo Sant’Anna, vê-se uma “redução etimológica do vocábulo São Paulo, por composição afetiva”⁴ e a cidade recebe um tratamento sentimental. Caetano apropria-se de *Ronda*, canção do compositor paulista Paulo Vanzolini, e toma-a como base, trabalhando-a a partir da estrutura musical. *Sampa* traduz-se numa sucessão de citações e alusões à cidade de São Paulo, a Vanzolini, aos irmãos Campos — “da dura poesia concreta de tuas esquinas” ou “eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços”—, ao Grupo Oficina — “tuas oficinas e florestas” —, ao Teatro de Arena — “novo quilombo de zumbi” —, e a Rita Lee, entre outros. *Sampa* é também puro pastiche pela incorporação lúdica da composição de Paulo Vanzolini e pela maneira como joga com os seus componentes líricos e jocosos, não permitindo, ao longo do texto, que um se sobreponha ao outro.

Um bom exemplo de pastiche, representado num conjunto de criações e atitudes, pode ser visto no show de Caetano intitulado *Totalmente demais*, realizado no Teatro João Caetano, em 1986. O es-

petáculo — como o disco do mesmo nome — é entremeado de homenagens e citações. O elogio rasgado a João Gilberto consta da primeira parte do programa. O repertório é bastante variado, mostrando, entre outras coisas, rock brasileiro, músicas regionais, sambas antigos, bossa nova, fados e boleros tradicionais. A uma certa altura do show, Caetano entra em cena dando saltos que são a marca registrada do roqueiro Chuck Berry, no clássico estilo *duck walk*. Faz também um *pot-pourri* com as canções *Billie Jean*, de Michael Jackson, e *Nega maluca*, composição de Evaldo Rui e Fernando Lobo, de 1950, ressaltando a coincidência dos temas, ou seja, a situação de um rapaz que nega ser o pai de uma criança. Após cantar *Prá que mentir*, de Noel Rosa e Vadico, Caetano entra direto numa nova canção sua, *Dom de iludir*, que retoma expressões contidas na letra de *Prá que mentir*, como se prolongando o colóquio irônico e amoroso da canção clássica, atualizando a linguagem com expressões contemporâneas e apresentando o outro lado da argumentação — presumivelmente, o ponto de vista da mulher, com a proposta de que, num mundo dominado pela visão masculina, a mulher é obrigada a recorrer à mentira:

Você diz a verdade e a verdade é seu
dom de iludir.
Como pode querer que a mulher vá
viver sem mentir.

O recurso à citação não prejudica, no entanto, a fruição da obra de Caetano como

música popular. Dito de outro modo, a despeito da sofisticação de sua linguagem musical, Caetano promove uma comunicação imediata com o público, não exigindo um exercício de exegese para ouvir suas composições. Perde-se muito, sem dúvida, sem tal exegese, mas não se perde o prazer de ouvir suas composições. Uma única exceção foi, talvez, a aventura altamente experimental vivida pelo compositor em 1973, quando lançou o LP *Araçá azul* e enveredou pelo domínio mais fechado das experiências vanguardistas. Afastando-se dos padrões habituais de consumo, o disco foi rejeitado pelo público, e até devolvido às lojas. Mas *Araçá azul*, apesar de constituir, por sua ousadia, um caso à parte na obra de Caetano, evoca outro procedimento recorrente do compositor: o embaralhamento dos registros erudito e popular. Ao produzir esse disco, Caetano dialogou intensamente com tradições experimentalistas, como a poesia concreta, a música de Rogério Duprat e mesmo o *ready-made* comum às artes plásticas.⁵

Mas, além dessa realização radicalmente vanguardista, Caetano tende a promover uma descontinuidade conceitual entre um disco e outro, o que o faz confundir os domínios do popular e do erudito. Esse procedimento lhe permite desenvolver uma grande flexibilidade, distinguindo-o de perfis de artistas que aqui se configuraram. O músico erudito, por exemplo, mesmo que assuma uma atitude experimental e dialogue com várias tradições, interage com uma platéia restrita. E no

A

caso do músico popular extremamente apegado a determinadas raízes culturais, como o sambista ortodoxo, embora consiga comunicar-se com um público mais amplo, desenvolve uma recepção fechada, recorrendo a um repertório limitado.

Não é então por acaso que o rock, nessa linha de raciocínio, apresenta-se como a música popular por excelência, realizando a função moderna da arte nos níveis da recepção e da comunicação direta, intensa e imediata. Na medida em que interage com um público diversificado e que recorre, no processo criativo, a um

C

repertório também diverso, o rock promove, ao mesmo tempo, um trabalho jornalístico com o 'aqui e agora'. Caetano problematiza essa questão porque vai além, estendendo infinitamente o tipo de recepção que o rock realiza. Apesar do seu trabalho não ter uma penetração tão intensa quanto a do rock mais comercial, a sua maneira de captar realidades é muito mais eclética, incluindo ritmos, temáticas e atitudes diversos.

Procedimento semelhante Mikhail Bakhtin observou no campo literário através dos gêneros polifônico e carnavalesco, intrín-

E

João Gilberto em 1971. Arquivo Nacional.

secos à linguagem inaugurada pelo romance de Dostoiévski. Ambos os gêneros se contrapõem, segundo ele, a uma visão monológica do mundo. Bakhtin afirma que a visão de Dostoiévski de sua época corresponde às transformações operadas na vida social com o advento do capitalismo. Sua leitura da realidade, adequando-se a uma complexificação do social, coloca os diferentes planos em “coexistência” e “interação”, lançando os elementos básicos do procedimento polifônico. Bakhtin aproxima este procedimento das sátiras menipéias, remanescentes das tradições mais antigas da literatura ocidental e do folclore carnavalesco. Dentre as particularidades fundamentais desse gênero, alinhavadas pelo autor, vale destacar a presença do elemento cômico, a “excepcional liberdade de invenção temática e filosófica”, a pluralidade de contrastes, a incorporação de utopias, o emprego indiscriminado de gêneros intercalados que reforçam, por sua vez, a “multiplicidade de estilos e a pluritonalidade”, e a publicística atualizada — uma forma de literatura que tematiza questões da atualidade e que constitui um “gênero ‘jornalístico’ da Antigüidade”.⁶

Todos esses elementos do romance de Dostoiévski encontram-se na ‘estética de fragmentos’ da tropicália e mantêm-se no trabalho que Caetano desenvolve posteriormente. A multiplicidade de estilos incorporada por Dostoiévski a sua obra literária corresponde, na estética de Caetano, a um tipo de atitude que o singula-

riza entre os músicos brasileiros. Sua postura sincrética, na medida em que não se limita ao repertório, permite que ele tensione os campos fechados do erudito e do popular, pontificando muitas vezes fora da área originalmente delimitada. Neste sentido, pode-se dizer que tal como o rock, em seu contexto específico, Caetano realiza uma publicística com a realidade que capta à sua volta.

Quanto a esse ponto, observa-se que o compositor não se limita a atualizar temas, convertendo para uma linguagem nova a própria maneira de discutir assuntos emergentes do debate cultural e político. Em *Podres poderes* (composição de 1984, do LP *Velô*) essa atitude é clara, trazendo à tona a questão do oprimido com a roupagem do momento, ou seja, da maneira como os movimentos políticos mais ‘avançados’ tratam o problema. Os marginalizados pelo poder, no caso, ao invés de serem classificados indiferenciadamente por meio da categoria ‘povo’, são diversamente identificados como ‘índios’, ‘bichas’, ‘negros’, ‘adolescentes’ etc.

O valor que Caetano atribui à capacidade de experimentar aparece com muita força em *Velô*, um disco em que homenageia os modernismos. O poeta Augusto de Campos, legítimo representante de uma poética ‘de invenção’, portanto modernista, atua no disco em parceria com Caetano por meio do poema *Pulsar*. A composição *Língua* converte-se, em determinado momento, num tipo de mani-

festos que vai recolhendo e homenageando trajetórias 'modernas':

Gosto do Pessoa na pessoa/
Da rosa no Rosa...
Poesia concreta e prosa caótica...

Caetano cita o "vídeo clip futurista" em *Graffiti*, e em *O homem velho*, dedicado ao pai, a Mick Jagger e a Chico Buarque, tematiza a trajetória das vanguardas. A tematização da modernidade em *Velô* inclui a capa e o encarte do disco, em que tanto as palavras quanto as ilustrações são colocadas em formas geométricas. Na disposição gráfica de *Pulsar*, por exemplo, os desenhos de formas que sugerem estrelas e luas completam as palavras, substituindo as vogais.

Se a leitura caetânica da realidade brasileira harmoniza-se com as concepções políticas e estéticas mais 'progressistas', também não é menos verdade que se alinha com as questões antropológicas atuais referentes ao conceito de 'cultura'. O tratamento dispensado à 'diferença', pelo menos, é convergente nas duas interpretações. É bastante sugestiva, a propósito, a relação que James Clifford estabelece entre o humanismo antropológico e o que ele denomina de "surrealismo etnográfico" — antinomias inseridas, segundo ele, no "dilema histórico e cultural transitório" da Paris da década de 1920. O humanismo antropológico toma a 'diferença' como ponto de partida, tentando torná-la 'compreensível' — ele busca 'familiarizar'. A prática etnográfica surrealista, em contraste, procura provo-

car um 'estranhamento' no familiar. As duas atitudes, assim, "se pressupõem mutuamente; ambas são elementos de um processo complexo que gera significados culturais, definições do eu e do outro." Clifford afirma que esse processo — "um permanente jogo irônico de semelhança e diferença, do familiar e do estranho, do aqui e do em toda a parte" — é característico da modernidade global.⁷

Analisando à parte o caso da etnografia da década de 1920, desenvolvida pelos franceses — notadamente Paul Rivet, Lucien Lévi-Bruhl e Marcel Mauss —, Clifford sugere que os procedimentos surrealistas estão sempre presentes nos trabalhos etnográficos, tomando o mecanismo da 'colagem' como um "paradigma útil". Isto se verifica na maioria das etnografias, em que diferentes realidades culturais são deslocadas de seus contextos originais e justapostas a fim de provocar uma estranheza no plano da representação. O recorte dos elementos — um recorte de jornal ou uma pena de ave — e a maneira de montá-los constituem por si mesmos a própria mensagem semiótica. E mais relevante ainda, para o tema que desenvolvo, é a observação de Clifford de que:

Os cortes e as suturas do processo de pesquisa são deixados visíveis; não há um alisamento ou uma combinação dos dados crus da obra, de modo a formar uma representação homogênea. Escrever etnografias sobre o modelo da colagem seria evitar a representação de

culturas como todos orgânicos ou unificados, mundos realísticos submetidos a um discurso explanatório contínuo. (...) A etnografia como colagem deixaria manifestos os procedimentos construtivistas do conhecimento etnográfico; seria uma montagem que contivesse vozes que não as do etnógrafo, como também exemplos de dados 'encontrados', informações não plenamente integradas à interpretação dominante da obra. Finalmente, ela não tentaria minimizar aqueles elementos da cultura estrangeira que fazem com que a cultura do investigador torne-se ela própria incompreensível.⁸

Caetano, ao lidar com categorias tradicionalmente vistas como antagônicas, cria constantemente a sensação de estranheza descrita por Clifford com relação aos "etnógrafos surrealistas". Retomando o tema da gravata para ilustrar esse procedimento, não se pode dizer que ela apareça no espetáculo *Livro/Disco* como mero acessório do figurino de Caetano. Mais do que isso, ela se converte numa peça, entre outras, que o compositor/intérprete recolhe para montar sua colagem de linguagens. Nesse processo, assim como o violoncelo 'erudito' de Jacques Morelenbaum dialoga com os instrumentos 'populares' da percussão baiana, a gravata de Caetano convive com os bonés e tênis de seus músicos. Cria-se, assim, não uma síntese *homogeneizante*, mas um mosaico de fragmentos que têm preservadas as suas

singularidades culturais.

Em entrevista que me foi concedida em 1986, Caetano observa que este tipo de prática tem a ver com a sensibilidade 'pós-utópica' que marcou um certo segmento de artistas na década de 1960:

O que eu posso dizer é que esses procedimentos, do modo como foram feitos, quando se realizaram, o contexto temporal e cultural em que eles apareceram, eles são mais pós-utópicos do que utópicos. Eles não são nem normativos, nem moralizantes, nem fundantes. Eles são instigantes... Procuram mexer com essa questão de erudito, popular, comercial, resguardado etc.

Teve uma relação amorosa com a produção artística ingênua e violenta da indústria: latas de Campbell's, garrafas de Coca-cola, fotografias de Marilyn Monroe, e o cinema e coisas assim mais vulgares, como o posto da Esso. Primeiro como matéria de assunto dos quadros, depois como coisa em si que tirada do contexto venha a significar outra coisa. (...) E, de todo modo, naquele período, como a questão era sobretudo comentar o repertório existente, eu realmente me senti muito bem armado para fazê-lo, porque eu tinha talento para dar uma sacada e, deslocando objetos do lugar, botando em determinado disco uma canção, em determinada canção um tipo de frase, em determinado tipo de poesia uma orquestração, uma instrumentação, eu

fazia com que estas coisas aparecessem imediatamente comentadas e com um comentário mais ou menos provocativo, e não normativo ou moralizante.

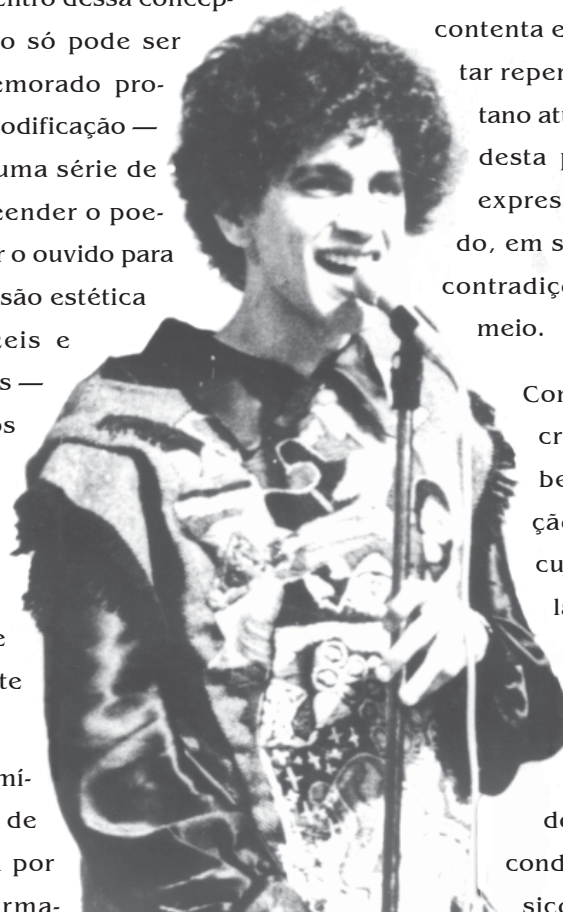
Na medida em que incorpora a técnica e ingressa sem reservas no universo da 'indústria cultural', Caetano mostra-se próximo do modernismo antropofágico. Esse procedimento o afasta, por outro lado, de um certo tipo de pudor vanguardístico. Há uma certa tradição moderna, por exemplo, tanto literária — como a poesia derivada de Ezra Pound — quanto musical — como a música dodecafônica —, que apresenta uma estética de negação do fácil, do prazer imediato. Dentro dessa concepção, o prazer estético só pode ser atingido após um demorado processo de análise e decodificação — é preciso identificar uma série de citações para compreender o poema; é preciso reeducar o ouvido para fruir a música. Essa visão estética nega os valores fáceis e imediatamente fruíveis — a sintaxe e os recursos tradicionais de versificação; a tonalidade e a melodia — em função de uma fruição postergada de elementos previamente codificados.

Enveredando pelo domínio da comunicação de massa, Caetano opta por uma estética de 'afirma-

ção', incorporando de tudo — 'fácil' e 'difícil', 'bom' e 'ruim', 'legítimo' e 'não legítimo' — trabalhando, dentro do espírito do rock, com o imediato. Neste sentido, pode-se dizer que Caetano é o 'músico popular' por excelência, realizando, também à maneira do rock, a assimilação do 'aqui e agora' e optando pelo ofício de vulgarizar, decodificar e sincretizar linguagens diversas. Parafraseando Bakhtin em sua alusão a Dostoiévski,⁹ creio que posso afirmar que Caetano é, por excelência, o bardo das transformações realizadas na sociedade brasileira e nas concepções sobre a sua natureza. Mas trata-se

de um bardo atualizado, que não se contenta em recolher e comentar repertórios diversos; Caetano atua como 'significante' desta pluralidade cultural, expressando e dramatizando, em sua figura pública, as contradições inerentes ao seu meio.

Como *persona* e como criador, Caetano estabelece uma aproximação entre polaridades cujo efeito é equipará-las e questionar a própria distinção responsável por sua existência. Assim, como artista criador, Caetano reúne a condição 'elevada' de músico de vanguarda e po-



eta erudito com a 'baixa' de compositor e cantor popular; como figura pública, questiona as polaridades 'engajado/desbundado', 'autêntico/enlatado', 'homem/mulher', 'popular/erudito', e assim por diante. Ao mesmo tempo, a aliança de contrários encontra-se no interior de suas obras, no contraste entre diferentes faixas de um álbum. Por meio de uma trajetória descontínua, Caetano estabelece continuidades em campos culturais originalmente estanques. Invertendo um pouco a interação das vanguardas com o mundo, para o qual as primeiras emitem 'sinais', Caetano mais parece atuar como

'espelho' do que acontece ao redor. Capta diferentes tipos de sensibilidades ao longo de sua trajetória, recriando-as, decodificando-as e atualizando-as. Através desse procedimento básico, os diversos Caetanos traduzem diversas imagens.

Agradeço a Paulo Henriques Brito e a Maria Isabel Mendes de Almeida a leitura cuidadosa e as sugestões.

Comunicação apresentada no seminário *Fronteiras e Interseções: disciplinaridade e interdisciplinaridade nas ciências humanas*, promovido pelo CPDA/UFRJ e CIEC/ECO/UFRJ, em 11 de agosto de 1998.

N O T A S

1. Augusto de Campos, *Balanço da bossa*, São Paulo, Perspectiva, 1968.
2. Fredric Jameson, "Pós-modernidade e sociedade de consumo", *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 12, junho de 1985, pp.16-26.
3. Santuza Cambraia Naves, *Objeto não-identificado: a trajetória de Caetano Veloso*, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 1988.
4. Romildo Sant'anna, "Caetano: viagens e trilhos urbanos", em Carlos Daghljan (org.), *Poesia e música*, São Paulo, Perspectiva, 1985.
5. Gilberto Vasconcelos, *Música popular: de olho na fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977.
6. Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, pp. 98-102.
7. James Clifford, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, Stanford University Press, 1988.
8. Idem, ibidem. Tradução da autora.
9. Mikhail Bakhtin, op. cit., p. 14.

A B S T R A C T

Caetano Veloso is the paradigmatic representative of a tradition in Brazilian popular music: songwriters who, because they rely on metalinguistic procedures, blur the boundary between high art and pop art, and thus require interpretation. With Gilberto Gil and other artists in the *tropicália* movement, in the late sixties, Veloso created an esthetics of fragmentation, resorting both to the sophisticated and cool repertoire of *bossa nova* and to the popular music based on excess and sentimentality.

R É S U M É

Caetano Veloso est le paradigme représentatif d'une tradition dans la musique populaire brésilienne: compositeurs qui, à cause de leur conviction dans les procédés metalinguistiques, ont dépassé les limites entre l'art érudite et l'art populaire. Avec Gilberto Gil et les autres artistes dans le mouvement *tropicália*, pendant la décennie de 1960, Veloso a créé une esthétique de la fragmentation, en recourant à un répertoire sophistiqué et *cool* de la *bossa nova* et de la musique populaire, assises dans l'excès et dans la sentimentalité.

Franklin Espath Pedroso
Pedro Karp Vasquez

Críticos de arte e curadores independentes.

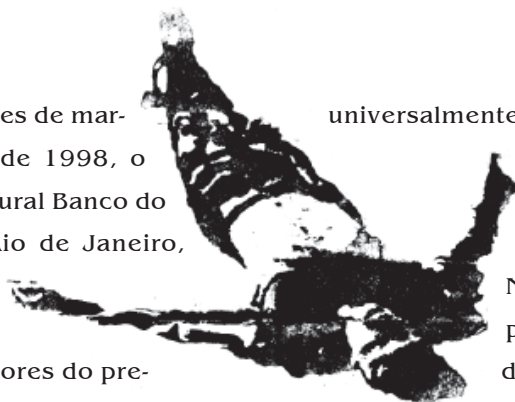
Já realizaram em parceria as seguintes exposições:

Mário Pedrosa — arte, revolução, reflexão (1991); *Emblemas do corpo — o nu na arte moderna brasileira* (1993) e *Trinta anos de 68* (1998), todas apresentadas no Centro Cultural Banco do Brasil.

Questão de Ordem

Vanguarda e política na arte brasileira

Entre os meses de março e maio de 1998, o Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, no Rio de Janeiro, apresentou a exposição *Trinta anos de 68*, curada pelos autores do presente texto. Esta mostra obteve grande sucesso, atraindo, segundo levantamento efetuado pelo próprio CCBB, um público visitante de 28.963 mil pessoas. Isto nos surpreendeu agradavelmente, pois não imaginávamos que uma exposição consagrada à arte engajada e de vanguarda dos anos de 1960 pudesse atrair um público tão considerável, no atual momento de globalização e mercantilização das relações humanas, no qual o dinheiro se transformou no único paradigma



universalmente aceito, e a revolta e o sonho parecem ter cedido lugar ao conformismo e ao pragmatismo.

Não nos interessava a simples evocação nostálgica de uma efeméride e sim a utilização da arte com a idêntica perspectiva empregada pelos artistas no momento da criação de suas obras: refletir e interferir sobre o real. Procurávamos, assim, sensibilizar o público jovem do CCBB para os acontecimentos socialmente transformadores de 1968, ocorridos quando a maioria de seus frequentadores ainda eram crianças ou nem sequer haviam sido concebidos. Para melhor contextualizar a proposta, montamos uma sala introdutória de caráter

didático, na qual eram apresentados diversos documentos sobre a vida cultural da época, bem como uma expressiva série de fotografias selecionadas nos arquivos do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã* — este último com acervo preservado graças aos esforços do Arquivo Nacional. Estas imagens, realizadas por fotógrafos renomados como Evandro Teixeira, Kaoru Iguchi, Antônio Teixeira, Odir Amorin, Ronald Theobald, Campanella Neto, Alberto Franca e Alberto Ferreira, focalizavam as grandes manifestações populares ocorridas naquele ano, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, tais como os protestos centralizados em torno do restaurante universitário do Calabouço, que redundaram na morte do estudante Édson Luís; seu velório na Assembleia Legislativa; o espancamento dos populares que haviam assistido a sua missa de sétimo dia, diante da igreja da Candelária; a prisão dos estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro no campo de futebol do Botafogo — situado à praia Vermelha; a Sexta-Feira Sangrenta; e a passeata dos Cem Mil.

Segundo depoimento dos monitores presentes em todos os dias da exposição, esta sala introdutória, que, pensávamos nós, só iria atrair mais fortemente a atenção do público de meia-idade que protagonizara ou fora contemporâneo destes acontecimentos, acabou despertando acentuado interesse entre o público jovem, que percebia estar ali diante de um destes raros momentos na história nos quais os cidadãos almejam supe-

rar a condição de figurantes da vida pública para se arvorarem em legítimos protagonistas.

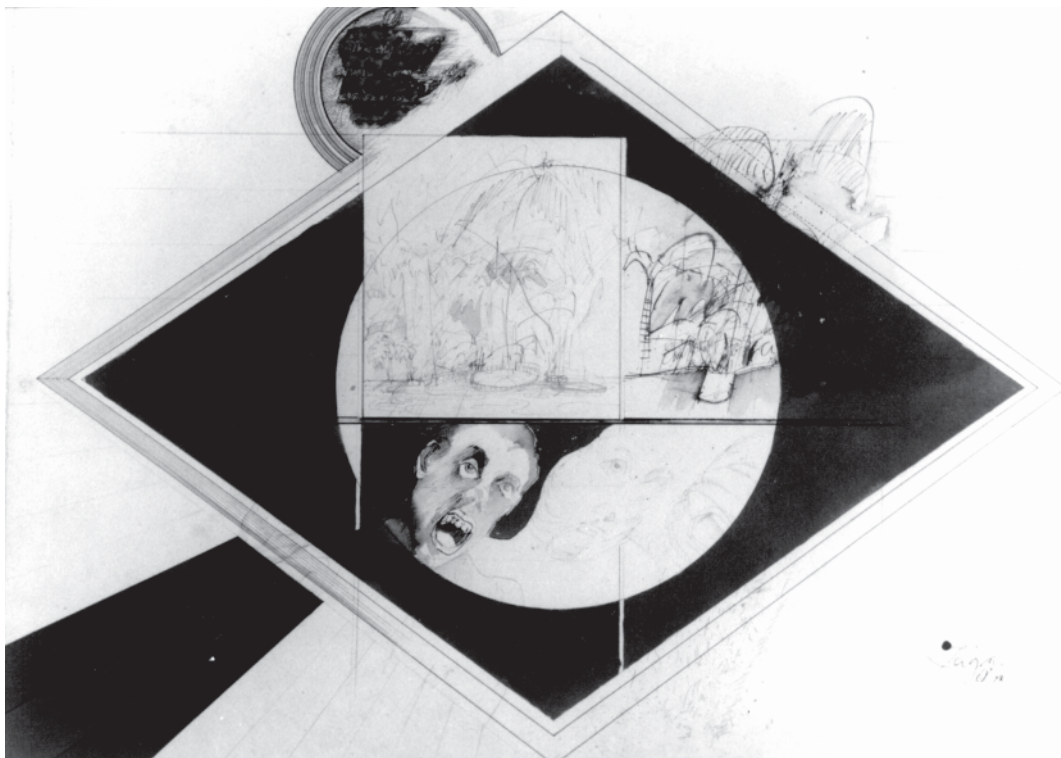
Contudo, o que nos gratificou especialmente foi constatar que os trabalhos de vanguarda reunidos na exposição calaram fundo no público jovem. O que comprova por um lado que estes trabalhos não são nem tão áridos ou datados como querem alguns, e, por outro lado, que os jovens de hoje não são excessivamente alienados e conformistas quanto se propala. Aliás, basta um único exemplo para desmentir de modo eloqüente esta balela: a ocupação em 1998, por um período de 44 dias, da reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro — somente interrompida graças à intervenção da Polícia Militar, como nos idos de 1968 — em protesto contra a nomeação arbitrária de um reitor que havia sido duplamente derrotado nas eleições promovidas na própria universidade. O que demonstra que, de um modo ou de outro, 'a luta continua' e sempre existirão aqueles que não aceitarão passivamente os atos que julgarem abusivos ou autoritários. Lígia Clark, Antônio Dias, Pedro Escoteguy, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Antônio Manuel, Hélio Oiticica, Lígia Pape, Cláudio Tozzi, Carlos Vergara e Carlos Zílio foram destacados integrantes deste contingente de lúcidos reivindicadores. Razão pela qual resolvemos homenageá-los com a inclusão de suas obras na exposição em pauta, assim como nesse artigo, que evoca, em suas grandes linhas, o texto produzido para o

catálogo da mostra.

O ano de 1968 teve vários começos remotos, tantos que seria impossível recordá-los todos, de forma que, concentrando o foco sobre a arte brasileira, é possível datar seu começo, com absoluta precisão, na noite de 12 de agosto de 1965, quando foi inaugurada, no Museu de Arte Moderna - MAM do Rio de Janeiro, a coletiva *Opinião 65*. Organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, esta mostra misturava artistas nacionais e estrangeiros prioritariamente preocupados com a renovação da arte e das estruturas sociais. Organizada no calor do momento, com a improvisação característica da época, *Opinião 65* foi imediatamente perce-

bida como um marco histórico importante, indicador de um novo caminho, comprometido e inovador, para os artistas dos anos de 1960. Um caminho que arrasta os artistas para a agitação criativa das ruas, conduzindo-os para junto do povo e para dentro da história.

Esta mostra foi seguida, em rápida sucessão, por quatro outras coletivas, todas realizadas no Rio de Janeiro, que aprofundaram e consolidaram as propostas da nascente vanguarda brasileira: *Supermercado 66*, na Galeria Relevo (abril de 1966); *Opinião 66*, também no Museu de Arte Moderna (agosto de 1966); *Pare*, na Galeria G-4 (dezembro de 1966) e *Nova objetividade brasileira*, novamente no



Carlos Vergara, *A coisa está preta nº 2*, 1968. Nanquim, grafite e ecoline sobre papel, 56,5x76cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

MAM (abril de 1967). Sendo que nesta última, Hélio Oiticica apresentou seu célebre ‘penetrável’ tropicália, que viria a dar nome mais tarde ao movimento musical capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os denominadores comuns destas exposições, todas impregnadas de um clima apaixonado de manifesto, foram assim definidos por Hélio Oiticica, o mais arguto intérprete dos anseios de seus colegas:

... vontade construtiva geral; tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; participação do espectador; tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência a uma arte coletiva; ressurgimento do problema da antiarte.¹

A ARTE É DO POVO E PARA O POVO

Impulsionados por tais preocupações, em particular por aquela vontade quase visceral de um contato mais estreito com o público, que foi a tônica de 1968, em breve os artistas não se conformavam mais com os espaços restritos e ordenados das galerias e dos museus, levando suas propostas diretamente para as ruas. Os precursores desta tendência foram os paulistas Flávio Mota e Nelson Leirner, sendo que o último questionara, anteriormente, o sistema de comercializar a arte e a relação entre o artista e o público, no Grupo Rex. Com efeito, foi deles a idéia de produzir uma série de bandeiras para exposição em plena rua. O que fizeram, em fins de 1967, em São Paulo,

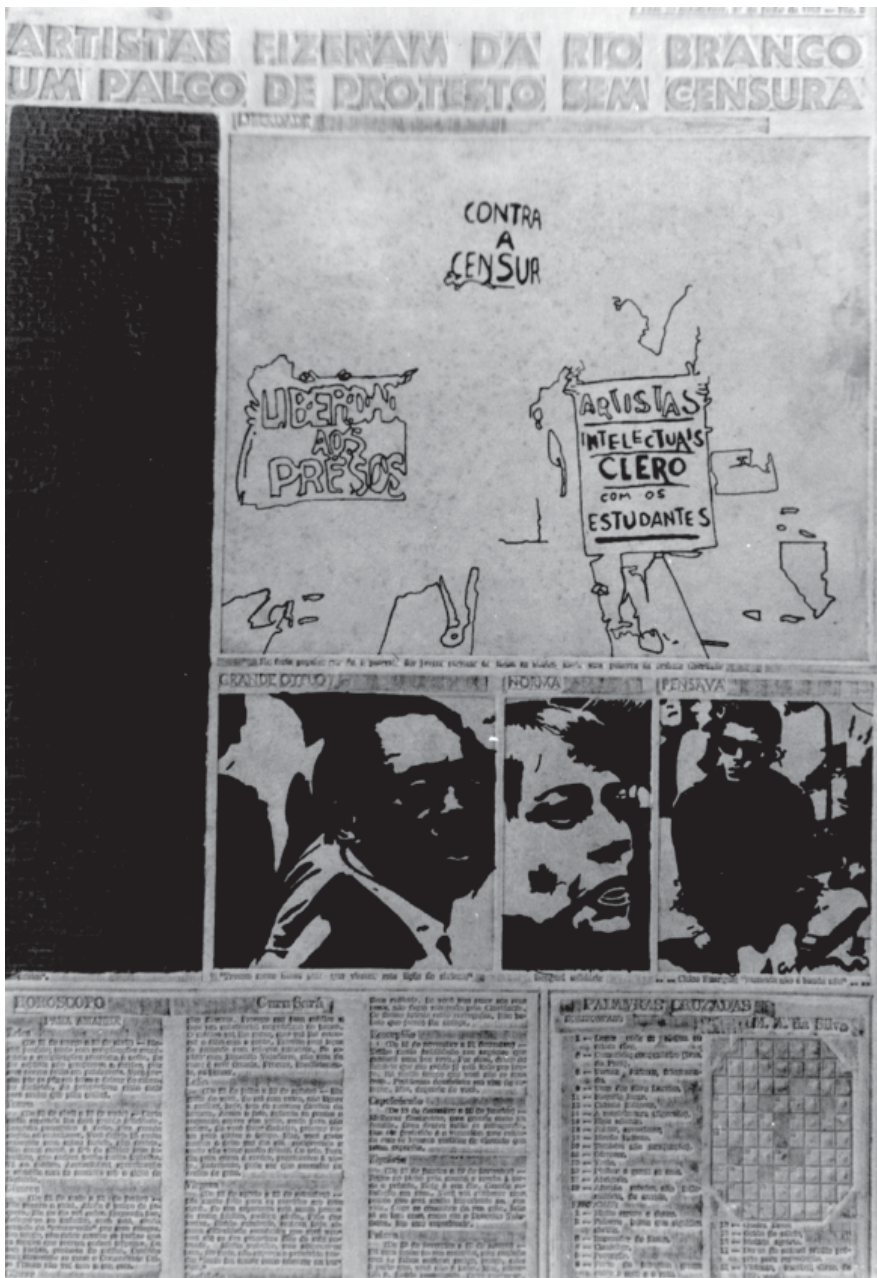
protagonizando um episódio que seria inteiramente cômico, se já não trouxesse embutido um alerta acerca da intromissão do Estado nos atos de seus cidadãos: sob a alegação de que os dois artistas seriam camelôs trabalhando sem alvará, fiscais da prefeitura proibiram a manifestação e confiscaram as bandeiras. A dupla resolveu então trazer a proposta para o Rio, convidando uma série de outros artistas — Hélio Oiticica, Cláudio Tozzi, Carlos Vergara, Carlos Scliar, Ana Maria Maiolino, Pietrina Checacci, Glauco Rodrigues, Luís Gonzaga e Samuel Spiegel — para realizar novas bandeiras, que foram apresentadas, desta vez sem problemas, num badalado *happening* na praça General Osório, realizado em 18 de fevereiro de 1968 e animado pela Banda de Ipanema e um grupo de passistas da Mangueira, amigos de Oiticica. Foi nesta ocasião que Tozzi fez a bandeira *Guevara, vivo ou morto* e Oiticica efetuou sua homenagem ao célebre bandido carioca Cara de Cavalo, com a frase *Seja marginal, seja herói*, que viria a provocar enorme celeuma ao ser utilizada, em outubro, nos cenários do show de Caetano, Gil e os Mutantes, na boate Sucata.

O evento que melhor ilustrou esta tendência foi o ciclo *Arte no Aterro — um mês de arte pública*, concebido por Frederico Moraes e realizado diante do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 6 e 28 de julho. Espécie de gigantesco *happening*, refletia o espírito da época já em seu esquema de divulgação, por meio de volantes que eram distribuídos alea-

toriamente aos passantes nas ruas da cidade. Num deles, escolhido pelo próprio crítico para comentar este ciclo em sua *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*, podia-se ler:

A arte é do povo e para o povo. É o povo

que julga a arte. A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte. E



Antônio Manuel, *Sem censura*, 1968. Flâ, 57x37,5cm. Coleção do artista.

conversar diretamente com os artistas, críticos e professores.²

O ponto alto deste mês, que incluiu também uma série de breves exposições de uma semana de duração — de Miriam Monteiro, Dileni Campos, Ione Saldanha, Pedro Escoteguy e Júlio Plaza — no interior do MAM, foi o evento *Apocalipopótese*, batizado por Rogério Duarte e coordenado por Hélio Oiticica, do qual participaram, além destes dois, Antônio Manuel, Lígia Pape e Roberto Lanari, entre outros. Este *happening* tinha realmente um caráter um tanto apocalíptico, por unir no mesmo espaço e de forma simultânea, propostas sem conexão aparente, ligadas apenas pela exigência de uma intensa participação do público desnortado, porém fascinado com iniciativas radicais, como a dos *Ovos*, animados e quadrados de Lígia Pape, dos *Cães amestrados* de Rogério Duarte e das *Urnas quentes* de Antônio Manuel, que deviam ser abertas a marretadas para revelar seu conteúdo.

Outra exposição — *O artista brasileiro e a iconografia de massa*, organizada por Frederico Moraes na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, e inaugurada em 18 de abril, evidenciou a busca de um contato maior do artista com o público, ainda que não se tratasse aqui de um contato pessoal como no caso anterior. Empregando meios industriais de produção, o artista procurava romper com o mito arcaico da inspiração reservada a uns poucos eleitos, comprovando que de fato

a arte pode ser feita por todos e estar em toda a parte, em todos os momentos da existência, e não somente em momentos e ambientes de exceção, como os espaços sacramentados e distantes do fluxo cotidiano, as salas de exposição dos museus e as galerias de arte. Anseio que fez com que Antônio Manuel se apropriasse de um componente do processo foto-mecânico de impressão, o flâ de jornal, para empregá-lo na confecção de obras panfletárias nas quais reverberam os gritos de protesto e as palavras de ordem das passeatas que sacodem o país de norte a sul.

Contudo, os artistas plásticos não estabeleciam apenas um questionamento político da realidade, e procuravam também romper com os limites da própria expressão artística, ansiando por expressar de forma mais completa e contundente as transformações que testemunhavam ou que protagonizavam. Alguns, como Lígia Clark e Hélio Oiticica, se distanciavam cada vez mais do fazer artístico tradicional para se aproximar das técnicas terapêuticas da psicanálise, no caso da primeira, e de um estado alterado de *happening* permanente, no caso do segundo. Com efeito, Oiticica, que anos antes já desnorteara o meio artístico com seus parangolés, tenta transformar a própria vida em arte, estabelecendo uma ponte entre a arte consagrada e a cultura de massa. Precursor da valorização intelectual e dionisiaca do Carnaval, ele não hesitou em se tornar, em 1968, jurado do programa televisivo do Chacrinha. Esta

aproximação com o povo também foi efetuada por Lígia Pape, que durante o *Apocalipopótese* chamou sambistas para 'vestir' e 'dar vida' aos seus *Ovos*, e neste mesmo ano de 1968, fez com que crianças do morro interagissem com seu *Divisor*, obra que buscava romper — no exato instante em que denunciava sua existência — os limites entre as diferentes classes sociais e entre os diferentes indivíduos integrantes de uma mesma classe. De forma similar, na década seguinte, Vergara — que em 1968 fora um

dos fundadores da combativa seção nacional da Associação Internacional de Artistas Plásticos — irá focalizar o incoercível anarquismo do bloco Cacique de Ramos, símbolo de uma alegria que não é nem tão alienada, nem tão inocente quanto querem seus detratores, sendo, ao contrário, a expressão da recusa em endossar um modelo social imposto por uma elite insensível e distanciada das preocupações reais do povo que governa. Breve interlúdio de subversão total, o Carnaval é o momento no qual o margi-



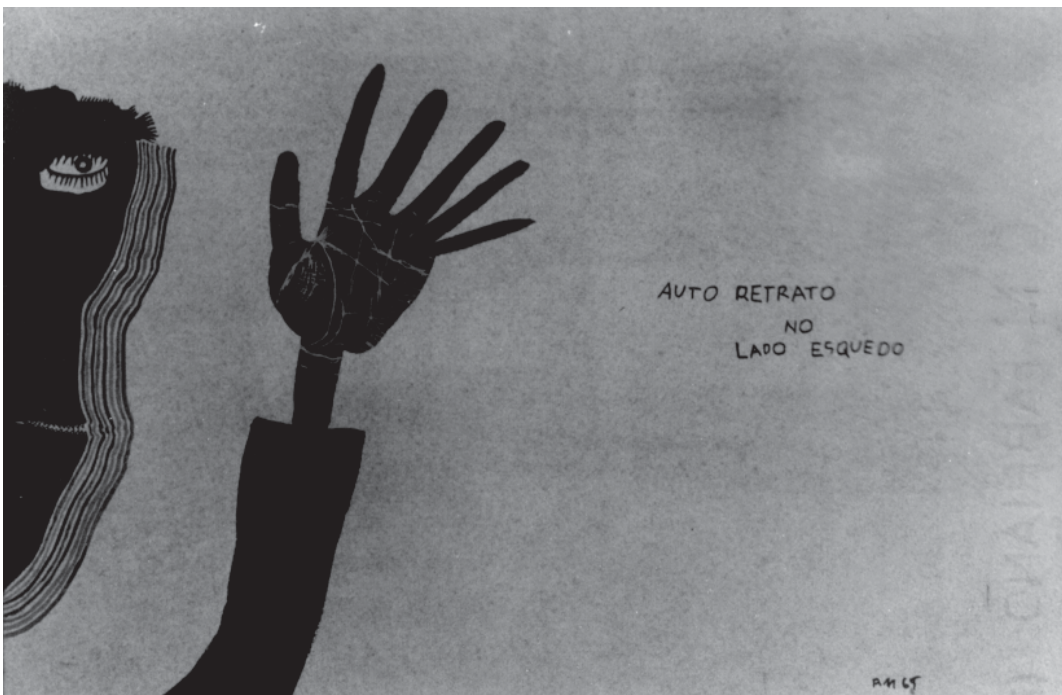
Carlos Zílio, *Lute (Marmita)*, 1967. Alumínio, plástico, papier maché, 10x10,5x6cm. Coleção do artista.

nal é o herói, como queria Oiticica; no qual o corpo é a obra, como preconizava Antônio Manuel; no qual o sentir se sobrepõe ao pensar, como sugeria Lígia Clark; e no qual os últimos são os primeiros, com os poderosos se curvando para aplaudir o talento dos excluídos, assim organizados pelos bicheiros, numa revolução sem violência que subverte periodicamente a ordem estabelecida, evidenciando a hipocrisia intrínseca de nossa sociedade.

É interessante sublinhar aqui o engajamento de nossos artistas de vanguarda, que, conforme observou o crítico José Roberto Teixeira Leite, não se contentam com a mera apropriação da estética da cultura industrial, mas ao contrário:

... comentam e condenam, de modo franco e por vezes apaixonado, os excessos da produção em massa, a mecanização da vida contemporânea, a banalidade e a estupidez de um mundo dominado pela publicidade e sobre o qual paira, não a espada de Dâmoçles, mas a bomba de hidrogênio. Nesse sentido, é lícito afirmar que o artista de vanguarda brasileiro estriba-se em premissas morais que faltam inteiramente a seus colegas norte-americanos.³

De fato, quando Andy Warhol realiza sua série sobre os homens mais procurados pelo FBI, o faz com o distanciamento que lhe é peculiar e apenas para *épater la bourgeoisie*, sem qualquer preocupação maior com o tema, com suas raízes, e/ou com suas conseqüências, ao passo que



Roberto Magalhães, *Auto-retrato no lado esquerdo*, 1965. Aquarela e nanquim sobre papel, 40x50cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

quando Hélio Oiticica realiza sua homenagem a Cara de Cavalo, o faz com engajamento total, passional, e até com parcialidade, pois sua amizade com ele o leva a considerar secundário o fato de Cara de Cavalo não ser um marginal no sentido romântico do termo, e sim um mero bandido, sem nada em comum com Robin Hood, e com muitos assassinatos em sua ficha criminal. Da mesma forma, quando Cláudio Tozzi se apropria da estética publicitária, não o faz para duplicar em 'versão artística' os ícones da sociedade de consumo, e sim para retratar aquele que era então o adversário maior desta sociedade — Che Guevara. E quando utiliza neste momento o estilo 'certinho' do *pop*, o faz para produzir obras questionadoras, como *Revolta* e a série das *Multidões*. Assim como Antônio Dias e Rubens Gerchman não se apropriam da estética dos quadrinhos com a mesma inocência lírica de um Roy Lichtenstein, mas com enorme vigor e espírito crítico, que passa por uma perturbadora auto-autópsia existencial, na qual o artista parece literalmente expor as próprias entranhas, no caso de Dias, e por uma inequívoca vontade de intervir no processo social, como no caso de Gerchman, expressa nas obras sobre o cotidiano sofrido do povo e naquelas que fazem injunções claras, como *Lute!* ou *É hora, agora!* Da mesma forma que Antônio Manuel emprega o aspecto plástico dos jornais, não com a *estetizante* abordagem de *clipping* visual dos artistas *pop* norte-americanos, como o fazem Rauschenberg e Warhol —

este capaz de transformar até mesmo uma cadeira elétrica ou um acidente de carro em algo passível de ser pendurado numa sala de jantar, com um comprometimento inteiramente absoluto e panfletário. Algumas obras de Antônio Manuel, deste período, como *Eis o saldo!*, possuem uma profunda identidade visual e de propósitos com os cartazes e com as faixas ilustradas com fotografias de imprensa que os estudantes portavam então nas passeatas.

Percebendo antes dos demais os equívocos da vida moderna, os artistas procuravam alertar seus contemporâneos, sacudir o torpor no qual alguns procuram se refugiar, despertá-los para o debate de temas capitais e inadiáveis. Já em 1965, por exemplo, Pedro Escoteguy fizera obras contra a bomba atômica, tema que volta à pauta no ano de 1968, quando a França, ainda não totalmente refeita dos protestos de maio, inicia, em 7 de julho, suas experiências nucleares no Pacífico Sul. Mesmo um artista com preocupações aparentemente mais metafísicas e atemporais como Roberto Magalhães não se furta a tomar partido, denunciando o militarismo em suas telas e realizando, também em 1965, um *Auto-retrato no lado esquerdo*, no qual o título já parece indicar uma opção política clara, e a mão esquerda — espalmada e pintada de vermelho — evoca uma destas mãos manchadas de sangue dos manifestantes feridos nas passeatas, que se tornariam imagens comuns nos jornais de 1968. A vontade de participar chega a ser doloroso-

sa, levando até uma artista consagrada como Lígia Clark — homenageada em 1968 com uma sala especial na XXXIV Bienal de Veneza — a escrever, quando se depara com a fotografia de Édson Luís morto:

Se eu fosse mais jovem, eu faria política. Eu me sinto pouco à vontade, muito integrada. Antes os artistas eram marginalizados. Agora, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver — propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade. Há outras espécies de pessoas que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei sua foto na parede de meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos que não conhecem fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata.⁴

O mesmo sentimento leva o poeta Vinícius de Moraes a escrever pouco depois:

E há os estudantes. São maravilhosos, e dando lição de cultura aos pais e professores. Saem à rua como um fogo que se alastra, fazendo comícios relâmpagos, topando as paradas com a polícia e conseguindo unir todas as camadas

da população, com exceção dos 'milicos'. Outro dia nós saímos em passeata cívica, e éramos cem mil na avenida Rio Branco: estudantes, intelectuais, clero, donas de casa, protegidos por um extraordinário esquema de segurança bolado pelos próprios garotos. Uma beleza. Se alguma coisa de bom tem que sair deste país, vai ser à base do novo movimento estudantil.⁵

O importante é participar, é interferir, opinar, vociferar, incomodar os contentes, pois como bem definiu Daniel Aarão Reis Filho, 1968 é:

... um mundo em movimento, conflitos, projetos e sonhos de mudanças, gestos de revolta, lutas apaixonadas: revoluções nos costumes, na música, nas artes plásticas, no comportamento e nas relações pessoais, no estilo de vida, e nas tentativas novas não apenas de derrubar o poder vigente mas de propor uma relação diferente entre a política e a sociedade. O que se questiona — de modo vago e confuso — é a articulação da sociedade e suas grandes orientações, seus propósitos, seu modo de ser: trata-se de mudar de sociedade e de vida.⁶

Artista e estudante, mais do que isto, líder estudantil — tendo substituído Franklin Martins na presidência do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro — Carlos Zílio é quem leva às últimas conseqüências o desejo de influir de forma direta na transformação da sociedade bra-

sileira, ingressando, no início de 1969, na dissidência do Partido Comunista do estado da Guanabara e partindo para a luta armada. Cerca de um ano mais tarde, ele é atingido por uma rajada de metralhadora e passa duas semanas entre a vida e a morte. Assim que melhora, ainda no hospital militar e sem saber se sobreviveria, solicita material de desenho a sua família, numa reconciliação com o fazer artístico que antecipa a trajetória que seria percorrida por seus colegas durante a década seguinte, quando o clamor das passeatas cedeu espaço ao silêncio reflexivo dos anos de chumbo.

RETRATO DE ÉPOCA

Pouco antes da inauguração da exposição *Nova objetividade brasileira*, um grupo de artistas e críticos (composto por Antônio Dias, Hélio

Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lígia Clark, Lígia Pape, Sami Mattar, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Solange Escoteguy, Raimundo Colares, Ana Maria Maiolino, Maurício Nogueira Lima, Mário Barata e Frederico Moraes), divulgou a seguinte *Declaração de princípios básicos da vanguarda*:

1. Uma arte de vanguarda não pode vincular-se a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária, e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.
2. Quando ocorre uma manifestação de



Hélio Oiticica, *Seja marginal, seja herói*, 1967. Silkscreen sobre tecido, 95x110cm. Coleção Projeto Hélio Oiticica.

vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

3. Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.
4. No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa a própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o contendo pelo conteúdo, a passividade pela ação.
5. Nosso projeto — suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada — caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações de alienação cultural.
6. Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem à invenção de novos meios capa-

zes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.

7. O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante; aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.
8. Nosso movimento, além de dar um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.

Esta declaração de princípios sintetiza, melhor do que qualquer tentativa de análise, os objetivos dos participantes da exposição evocada, visto que todos, exceto Cláudio Tozzi, figuravam entre os expositores na *Nova objetividade brasileira*. Assim, este manifesto nos parece ser um perfeito retrato de época, que reproduzimos aqui à guisa de homenagem a todos estes artistas que ofereceram corajosa resistência contra o obscurantismo então vigente no Brasil, tornando-se neste processo os mais expressivos representantes de nossas artes plásticas neste período ímpar de nossa história recente.

Os autores gostariam de agradecer a Cirlei de Holanda o convite para inte-

R

V

O

grar o projeto, por ela coordenado, *Trinta anos de 68*, que incluiu também eventos teatrais e musicais, sob a responsabilidade, respectivamente, de

José Celso Martinez Correia e Luís Carlos Maciel, juntamente com a apresentação de um ciclo de debates coordenado por Zuenir Ventura.

N

O

T

A

S

1. Hélio Oiticica, "Nova objetividade brasileira", *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 84-98.
2. Frederico Moraes, *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995, p. 302.
3. José Roberto Teixeira Leite, "A juventude nas artes plásticas", em Alex Viany et al., *Gente nova, nova gente*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1967, pp. 23-24.
4. Lígia Clark, "Somos domésticos", *Lígia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 31.
5. Vinícius de Moraes, "Oração para Antônio Maria, pecador e mártir", em Antônio Maria, *Pernoite*, Rio de Janeiro, Martins Fontes & Funarte, 1989, p. XV.
6. Daniel Aarão Reis Filho e Pedro Moraes, *68 - a paixão de uma utopia*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988, p. 11.

A B S T R A C T

The exhibition *Trinta anos de 68*, presented by the *Centro Cultural Banco do Brasil* in 1998, and consecrated to the vanguard and the engaged art in the 1960s directed the attention to a considerable public of young people in these days of mercantilism of the human relations, where the revolt and the dream gave place to the acquiescence and pragmatism. During the sixties, the Brazilian vanguard emphasizes the necessity of an art of the people and for the people.

R É S U M É

L'exposition *Trinta anos de 68*, présentée par le *Centro Cultural Banco do Brasil*, à l'année 1998, et consacrée à l'art d'avant-garde pendant la décennie de 1960, appelait sur soi un public considérable de jeunes personnes, au temps présent de mercantilisme des relations humaines, où la révolte et le rêve s'étaient remplacés par le conformisme et le pragmatisme.

À cette époque — les années soixante — l'avant-garde brésilienne relevait la nécessité d'un art du peuple et par le peuple.

Andréa França

Crítica de cinema. Doutoranda em Comunicação pela UFRJ.

Liliane Heynemann

Crítica de literatura e cinema. Pesquisadora do Núcleo N – Imagem da ECO/UFRJ. Doutora em Comunicação pela UFRJ.

Cinema Moderno no Brasil de 1968

A presente reflexão pretende centrar-se nas questões suscitadas pelo cinema brasileiro dos anos de 1960/1970, tendo como horizonte o marco histórico de 1968. Optamos por um texto que ao incorporar duas abordagens do mesmo tema proporciona leituras simultaneamente múltiplas e complementares. Desse modo, o manifesto de Glauber Rocha, que contém os pressupostos da estética cinemanovista, é o ponto de partida comum para produzir um pensamento sobre o cinema do período, capaz de disseminar a inquietude e ousadia que moveram sua criação. No primeiro tópico, “A estética da violência como pedagogia”, Andréa França faz uma breve análise das forças estéticas emer-



gentes nesse período, utilizando o cineasta Glauber Rocha para pensar a violenta ruptura com a explorada imagem do Brasil cordial no cinema. No segundo, “Um cinema antropofágico”, Liliane Heynemann realiza uma análise comparativa entre o cinema novo e o cinema marginal, cujo ponto nodal é a filiação à literatura modernista e o agenciamento de enunciados coletivos de nacionalidade.

À ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA COMO PEDAGOGIA

O texto-manifesto *Uma estética da fome*, escrito em 1965 a bordo de um avião entre Los Angeles e Milão, lança os fundamentos

estéticos e políticos do cinema novo brasileiro. Se poucos anos antes, obras-primas como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha) e *Os fuzis* (Rui Guerra) já faziam parte do panorama cinemanovista, o manifesto de Glauber discute intensamente a história da América Latina — a situação primitiva de dependência cultural do Terceiro Mundo, de modo a formular uma síntese teórico-estética para esse novo momento do nosso cinema:

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou os temas da fome: personagens comendo terra, comendo raízes, roubando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas (...) foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo governo e pela crítica (...) o cinema novo não faz melodramas.¹

Amplamente discutido, traduzido e retomado, esse texto-manifesto condiciona e é condicionado brutalmente pelo encaminhamento da cultura, das artes e da política no Brasil dos anos de 1960. Trata-se, sem dúvida, de uma contrapartida estética para o impasse da experiência histórica brasileira. A miséria e a escassez de recursos transformam-se aqui em força revolucionária expressiva, para injetar a questão social e a questão do povo no cinema moderno brasileiro.

Glauber promove uma veemente análise

teórico-crítica da cinematografia recente e incita a criação de um imaginário verdadeiramente 'nosso'. O entusiasmo do início da década reflete-se na experiência de Cuba, onde Che Guevara e Fidel Castro tornam-se os líderes imediatos e referência máxima na construção de uma outra civilização no cerne do capitalismo.

Assim, a jovem geração do cinema novo empreende sua estratégia de guerrilha, sua lógica de resistência ao colonialismo ianque, cujo sentido se faz no revezamento sistemático das funções que envolvem a produção de um filme (produção, distribuição e direção), e na necessidade concreta de "poucas pessoas em pontos cruciais, (...) formando uma rede que potencializa esforços isolados".² A idéia seria fomentar, no Brasil, um movimento que integrasse política e estética, cinema e revolução. Como *démarche* dessa empreitada, produz-se uma troca sistemática de correspondências que irão mapear a própria geografia do cinema novo: "Glauber entre o Rio e a Bahia; Joaquim Pedro de Andrade na Europa; Paulo César Sarraceni na Itália; Gustavo Dahl entre Roma e Paris; no Rio, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Davi Neves, Leon Hirszman...".³

Essa articulação obstinada entre pontos isolados permite um circuito bastante integrado entre Europa, Rio de Janeiro e Bahia, e promove a gênese de um acontecimento internacional bastante sintonizado com o desejo de transformações políticas e estéticas do período.

De fato, a partir do surto industrial da década de 1950, implementa-se uma política de investimentos vultosos na indústria cinematográfica e televisiva brasileira, bem de acordo com o otimismo social e técnico propalado. O curto e ‘pomposo’ período de vida da produtora de filmes Vera Cruz, em São Paulo,⁴ é concomitante aos subsídios dados à emergente indústria da televisão, cujo modelo neoiluminista implicou uma relação estreita com as elites do país.⁵

O cinema novo — e é importante registrar que sob esse coletivo *identitário* havia propostas estéticas bem distintas — recusa essa imagem de falsa modernização associada ao impávido e retumbante ‘milagre econômico’, e formula um espaço crítico distanciado da retórica

desenvolvimentista. Durante a década de 1950 e o início dos anos de 1960, “bossa-nova, teatro Arena, tropicalismo, cinema novo e CPC da UNE eram tendências que congregavam grupos de produtores culturais animados, se não por uma ideologia de transformação do mundo, pelo menos por uma vontade de mudança”.⁶

É dentro desse contexto que a idéia de ‘cinema de autor’ ganha relevância. Para fazer frente ao cinema comercial, aos padrões mercadológicos da linguagem convencional — a imagem televisiva ainda não é problematizada —, o cinema novo propõe “registrar o momento histórico, político e social da nossa era sem misturar tintas para agradar”.⁷ Nos textos de Glauber, percebe-se claramente que a postura de oposição à indústria do cine-



Cena de *Macunáima*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1971. Arquivo Nacional.

ma dominante é mais uma estratégia do que uma pragmática ingênua. A questão “como ‘comunicar’ o povo ao povo?” permeia, sintomaticamente, as discussões, as entrevistas, os manifestos, os artigos, as correspondências e a imagem.

Certamente, o crítico e teórico francês Andre Bazin já havia afirmado que o cinema é uma arte impura. E é como tal que o ‘cinema de autor’, no Brasil, pretende consolidar-se, ou seja, “como uma indústria, com nova mentalidade, onde o diretor teria liberdade de criação” e não como arte artesanal que “seria alienação do ponto de vista sociopolítico”, pois, segundo Glauber, a segunda estaria “ligada a preconceitos culturais colonialistas do cinema americano ou europeu”.⁸

Assim, o manifesto *Uma estética da fome* impõe, explosivamente, uma estética de ruptura com o cinema tradicional estrangeiro, uma estética da violência que fundaria um ‘nós’ radicalmente distinto do ‘eles’. De fato, a obra de Glauber é a que melhor sintetiza essa tônica de um corte radical na estética colonizada e subdesenvolvida do cinema brasileiro. Sua crença impetuosa neste corte político-histórico é condição para fazer da crise uma pedagogia e uma estética da violência. Glauber é um “agente de ruptura e, como tal, é também um inventor de tradições”.⁹

Na sua *Revisão crítica*, de 1963, ele volta-se angustiado para a memória do nosso cinema, tomado pela crença desesperada na reconstrução, na fundação de uma nova tradição cinematográfica como úni-

ca saída digna para essa atividade. Um ano antes, Glauber escreve para o amigo e cineasta Paulo César Sarraceni:

“Tenho agora que escrever muito, porque esta crítica está demitida, falida, aniquilada pela burrice. O Brasil é um país morto-vivo, onde poucos homens pensam e fazem (...). Não existe suficiente consciência crítica para que se faça uma revolução”.¹⁰

Neste sentido, o cineasta vai empreender um brutal e selvagem embate contra a imagem do Brasil cordial de Sérgio Buarque, contra o cinema colonizado e esteticamente cordial.

Glauber afirma, dentro de uma lógica impertinente, que “o autor é o maior responsável pela verdade; sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”. *Mise-en-scène* é uma noção que adquire relevância a partir do contexto histórico da crítica francesa, dentro do movimento da “política dos autores”.¹¹ O cineasta, sintonizado com as propostas estéticas, as teorias e as críticas do cinema europeu, formula, com essa noção, a necessidade de um corpo a corpo com o real, com o Brasil não representado pelas instituições políticas e audiovisuais. É interessante, nessa perspectiva, lembrar o filme *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), cuja premiação, em Cannes, como ‘melhor filme de aventuras’ não deixa dúvidas sobre a receita até então adotada.

Assim, o cinema novo rejeita furiosamente o cinema brasileiro existente — as chanchadas, as comédias musicais —, de

modo a afirmar uma representação em crise e o desejo vigoroso de romper com o imaginário sucateado pelo filme estrangeiro-americano. O pensamento político e trágico da cultura, da religião e das artes caminha, lado a lado, entre a necessidade do corte radical com o passado e a necessidade de uma fundação renovadora das tradições. “É necessário dar o tiro no sol...”.

Em 1968, ou seja, depois de obras máximas como *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1965), Glauber realiza o filme *Câncer*, uma experiência marginal, descuidada e pouco analisada pelos teóricos e críticos de cinema, salvo algumas exceções.¹² O que interessa, aqui, é de que modo o cineasta, com esta fita, dá início aos filmes de temática urbana, desprendidos da expectativa da boa composição e descomprometidos de conteúdos polí-

ticos evidentes — sem dúvida, já é o cinema marginal brasileiro *avant la lettre*.

Como já foi sublinhado em outros estudos, o manifesto *Uma estética da fome* é, de certo modo, profético com relação aos rumos marginais que seguiria nosso cinema no começo da década seguinte.¹³ A postura nitidamente à margem do bom acabamento das fitas e a atração da câmera pelas situações aversivas, violentas e sem justificativas, traduzem-se nas próprias palavras de Glauber: *Câncer* “é uma brincadeira de amigos”.

De fato, este filme, além de mostrar a temática das drogas, do racismo, da violência sexual e psicológica, do vazio existencial das classes médias urbanas na relação com a favela, marca o início de uma interatividade cada vez maior do cineasta com a imagem. A câmera transforma-se aqui num personagem que vê e se afeta, ouve participante e também pro-



O diretor Julio Bressane em 1972. Arquivo Nacional.

voca. “Dr. Zelito, sua mãe pariu quarenta filhos!”, grita, por trás da câmera, um diretor-personagem histriônico. “Cala a boca, Glauber”, responde o ator-personagem Zelito.

Câncer pontua, como foi bem destacado, o começo do percurso glauberiano de abandono gradual da direção e do roteiro, em prol de um ‘cinema ao vivo’, de um cinema de imagens diretas, de cenas de rua, hoje totalmente banalizadas pelas reportagens de televisão.¹⁴ Basta lembrarmos do ator Antônio Pitanga, ainda anônimo, caminhando aflito pelas ruas do centro do Rio pedindo emprego aos transeuntes — trata-se de um documento sobre a camaradagem e a benevo-

lência do carioca, no final dos anos de 1960, sob a ditadura militar. Esse momento do filme faz ecoar as primeiras imagens de *A grande cidade*, do diretor Cacá Diegues (1966).

Nos dois filmes percebe-se a proposta de criar situações urbanas improvisadas, em que ator e personagem — não é casual que seja Pitanga nas duas fitas — se confundem no processo de filmagem, de modo a interagir com o evento registrado. Em ambos, a cidade do Rio de Janeiro transforma-se num palco, onde o ato de filmar está extremamente presente e conta com a participação do público que passa. No entanto, no filme de Cacá, esta participação é bastante passiva e aconte-



Cena do filme *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, com José Wilker no papel de Tiradentes, 1972. Arquivo Nacional.

ce somente no início.

No caso de *Câncer*, essa incitação ao improvisado está presente em cada situação que compõe os 27 planos do filme (e cada plano dura 12 minutos, que é o tempo de capacidade dos chassis utilizados), e os conflitos que se engendram em cada uma delas não são jamais explicados ou compreendidos. A atriz Odete Lara discorre longamente sobre sua condição financeira instável, suas frustrações sexuais e profissionais, desejos mal compreendidos, enfim, sobre a condição feminina. Discursos de longa duração de personagem e atriz imbricam-se sem distinção possível. Hugo Carvana — cujo personagem é um bandido bem relacionado — escuta a amiga, dá respostas delirantes ao mesmo tempo que fuma um cigarro de maconha. Percebe-se claramente que tanto os atores como os personagens improvisam até a diluição total da obscura trama.

De fato, essa experiência radical de desmedida e estiramento do tempo, de abandono do roteiro, de negligência do espaço físico e do som, encontra ressonâncias tecno-históricas na novidade dos gravadores de som acoplados diretamente às câmeras leves, propulsores da interatividade do registro como acontecimento. É a noção de tempo real, nascida com a televisão, a empreender um outro modo de filmagem, um outro modo de pensar cinema no Brasil. A infundável e incômoda duração de cada plano adiciona mais realidade a um real por si só intolerável política e historicamente. Daí

a presença sonora, ruidosa e agressiva do cineasta na imagem.

“Mas o povo não entende, o povo vaia e apedreja, e eu fiz para o povo — imagine que mito besta é o povo”, lastima Glauber. Sem dúvida, imagem e escrita, em Glauber, isto é, ‘cinema’ e ‘grafia’, são permanentemente atravessados pelo violento desejo de reconstrução e renascimento. Se o povo não existe, é necessário fundá-lo na sua dor e barbárie, criar uma fabulação comum capaz de forçar o insuportável até o seu limite. Estética da fome, estética da violência. A pedagogia de Glauber Rocha eleva a dor brasileira a uma incômoda positividade.

UM CINEMA ANTROPOFÁGICO

A cena cultural brasileira do início da década de 1960 foi marcada pela eclosão de um movimento artístico de tamanha vitalidade — o cinema novo —, o qual só encontra paralelo na Semana de Arte Moderna de 1922, que inaugurou o modernismo no Brasil, cuja literatura e pressupostos estéticos e políticos seriam atualizados pela cinematografia nascente.

Embora alguns autores situem embrionariamente o cinema novo em meados da década de 1950, com *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos,¹⁵ foi no período compreendido entre 1960 e 1975 que cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Carlos Diegues e Leon Hirszman, entre outros, realizaram com

seus filmes uma verdadeira revolução estética na produção artística do país.

O termo 'revolução' não é usado aqui de forma arbitrária, mas pretende sugerir os sentidos mais imediatos evocados por seu enunciado: 'vanguarda', 'história', 'utopia', 'combate', presentes no já mencionado texto-manifesto *Uma estética da fome*, que Glauber Rocha escreveu em 1965 e apresentou em Gênova no Seminário do Terceiro Mundo:

Onde exista um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policiaescos da censura; aí haverá um germe vivo do cinema novo. Onde exista um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde exista, enfim, um cineasta disposto a colocar seu cinema a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo.¹⁶

Em 1971, na Universidade de Columbia, sob o impacto das medidas obscurantistas agenciadas pelo regime militar, que marcaram o ano de 1968 no Brasil — o 'golpe dentro do golpe' —, e após a realização, em 1966, da obra-prima *Terra em transe*, Glauber pronunciou, citando Jorge Luís Borges, o discurso *A estética do sonho*. Nessa comunicação, a idéia de uma estética da fome é radicalizada, as origens negras e indígenas da América Latina são erigidas como as únicas forças desenvolvidas no continente, e a 'arte revolucionária' é postulada como potên-

cia política imediata, uma 'irrealidade' messiânica e libertadora.

Como na maioria dos movimentos artísticos, a produção cinemanovista constituiu um universo para onde convergiram tanto a identidade de projetos como a diversidade entre os cineastas que a engendraram. A própria obra de Glauber Rocha reúne essas instâncias, sendo um cinema profundamente autoral e ao mesmo tempo um lugar de atualização do pensamento do cinema novo.

As diferentes estratégias com que os artistas operaram o modelo estético-político desse pensamento construíram cinematografias que funcionaram, no recorte do projeto em que se inscreveram, como verdadeiras produções autônomas. É assim, por exemplo, que pode ser pensada a vigorosa obra de Joaquim Pedro de Andrade. Do filme-síntese modernista *Macunaíma* (1969), passando por *O padre e a moça* (1966) e *Os inconfidentes* (1972), Joaquim Pedro revitalizou as relações entre imagem literária e imagem filmica, ironizou a tradição do filme histórico e, sobretudo, apresentou ao país um complexo espelho de si, jamais totalizante ou apaziguador.

De fato, o recorrente tema da nacionalidade, ponto nodal da produção literária modernista, é retomado com violência pelo cinema novo, algumas vezes de forma direta, através das adaptações, outras de forma alusiva, pela conversão de sua poética em escrita filmica. As ressonâncias da literatura modernista no cinema

novo constituem um campo privilegiado de reflexão sobre o problema simultaneamente arcaico e atual que vincula arte e política, levando-se em consideração a passagem literatura/cinema, que se manifesta nos períodos de repressão política.

Podemos dizer, com alguma ironia, que o cinema novo manteve com o modernismo uma relação propriamente 'antropofágica', de incorporação sem devoção, garantindo desse modo seu projeto fundador. Oswald de Andrade disse que "estamos comendo uma civilização, pois somos fortes e vingativos", e Glauber, por sua vez, postulou uma "violência de famintos" distante do "velho humanismo colonizador". Glauber negou-se a falar de estética, pois "a plena vivência não pode sujeitar-se a conceitos". Quase cinquenta anos antes Oswald disse: "O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna".¹⁷

A tentativa de traduzir o país em imagens, que mobilizou a literatura modernista e o cinema novo, revelou desde sempre sua possibilidade mais criadora: a de que o país pudesse se constituir nessas imagens, nascendo e renascendo da arte que o inventa, sendo o trágico combate na aridez de *Deus e o diabo na terra do sol* ou a festa anárquica de *Macunaíma*. Esse reconhecimento de si, dado por imagens que desvelam mundos possíveis, sem reduzi-los a enunciados-clichês, é assim

formulado por André Parente:

Não havia realidade comum preexistente à obra de Glauber. Isto é, a realidade era inventada e reinventada sem cessar, e, como num passe de mágica, o mundo se tornava sua própria imagem. Nesse sentido, Glauber é nosso Fellini. Quando vemos um filme de Fellini, dizemo-nos "nós somos isso, esse filme somos nós". A realidade e o cinema comparecem ao nosso encontro: tudo se coagula numa única retina.¹⁸

Ao trabalhar com a questão da nacionalidade através de imagens filmicas, os diretores do cinema novo operaram instâncias que dizem respeito às potencialidades do cinema, ao tipo específico de recepção estética que o cinema suscita, a problemas como individual/coletivo, real/ilusório. Pois a própria natureza do filme, como nos ensina Rogério Luz, é paradoxal, proporcionando a "suspensão provisória do conflito entre aspectos subjetivos e objetivos da experiência para criar entre eles uma ponte, um lugar por onde transitar".¹⁹

Tal como a idéia de nacionalidade, 'interminável', simultaneamente fantasmática e encarnada, em que vivenciamos um devir, assim é a percepção no cinema:

O espectador mantém-se no terreno do indeterminado para experimentar algo que se localiza e se processa no limite entre o que lhe é exterior e o que integra sua vivência pessoal: a suspensão

dessa diferença é o que permite que o filme seja objeto de uma experiência atual. Nessa diferença, o indivíduo-espectador é ou pode ser 'processado' como cine-sujeito, como sujeito comum de um devir cinematográfico.²⁰

Dessa forma, podemos pensar as expressões do cinema nacional, em grande parte da filmografia em questão, como algo que, ao não ser concluído, faz emergir uma verdade transitória, como é seu próprio objeto. Essa "força revolucionária a ser construída", na bela formulação de Gilles Deleuze,²¹ ilumina a compreensão de um projeto que aglutinou com raro talento arte e política.

No entanto, como já assinalamos, a multiplicidade estética produzida pelo cinema novo não se presta a análises generalizantes. Cineastas como Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, para citar apenas alguns, solicitam leituras que levem em consideração a singularidade de suas produções. Essa perspectiva, de certa forma, foi a do próprio pensamento teórico que historiou o período, uma vez que a exemplo do profundo vínculo entre a geração de cineastas e críticos franceses da *Nouvelle vague*, juntamente com os *Cahiers du cinéma*, as cinematografias brasileiras das décadas de 1960 e 1970 possuem como correlatos os textos que buscaram capturar suas imagens.

Esses textos, escritos em parte pelos diretores do cinema novo, e por críticos de cinema como Jean-Claude Bernardet,

Paulo Emílio Sales Gomes, José Carlos Avelar e Ismail Xavier, entre outros, instauraram um autêntico corpus paralelo relacionado à filmografia apresentada, e com a qual mantiveram uma ligação peculiar que chamaríamos de 'tradução militante', cuja influência ainda se faz presente na produção crítica mais recente.

O ano de 1968 foi particularmente significativo para o cinema nacional. Surgiram filmes como *Câncer*, de Glauber Rocha, enquanto *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, do mesmo diretor, começava a ser realizado; foram filmados ainda *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos; *Brasil ano 2000*, de Valter Lima Jr.; *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Os herdeiros*, de Cacá Diegues. Mas 1968 marca sobretudo a eclosão de uma cinematografia dissidente que iria polemizar com o cinema novo, e cuja denominação é recusada por alguns autores que questionam sua radicalidade, bem como sua especificidade. O cinema marginal ou *udigrudi*, do qual Julio Bressane e Rogério Sganzerla são os mais relevantes diretores, colocou em questão com grande vigor as idéias de experimentação, transgressão e vanguarda. Como afirma Ismail Xavier:

A partir de filmes como *Terra em transe* ou *O bandido da luz vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas, ou da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical, marcando um corte frente a figuras anteriores da história, passa-

gem que encontrou seu termo final nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o cinema novo no final da década (...) a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas (...) ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e faz repensar toda a experiência.²²

Ainda nesse importante ensaio sobre cinema novo, cinema marginal e tropicalismo, Ismail Xavier indica as principais características da escrita filmica em Bressane e Andrea Tonacci — outro nome a ser destacado no cinema marginal, autor de *Bang-bang*, de 1970. Convivendo com a agressão e o sarcasmo, encontra-

mos “a precisão formal, o rigor das construções, do enquadre, da montagem, da trilha sonora”.²³

Tal como no cinema novo, a produção marginal constitui uma multiplicidade estética dentro da unidade do projeto. Além de Bressane, Sganzerla e Andrea Tonacci, são considerados marginais os cineastas Carlos Reichenbach, Artur Omar, Luís Rosemberg, João Trevisan, Osvaldo Candeias, Ivan Cardoso, Neville de Almeida, Antônio Calmon, José Mojica Marins e André Luís de Oliveira, entre outros.

Uma ‘estética do lixo’, da ‘tela suja’, comumente referida ao tropicalismo — embora alguns diretores, na época, recusassem essa relação —, daria ao cinema



Odete Lara e Hugo Carvana em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Arquivo Nacional.

brasileiro filmes como *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu*, *A família do barulho*, *Memórias de um estrangulador de loiras*, *O rei do barulho*, de Julio Bressane; *O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos*, *Copacabana mon amour*, *Sem essa aranha*, de Rogério Sganzerla; *A margem*, de Osvaldo Candeias; *Jardim das espumas*, de Luís Rosenberg; *Nosferato no Brasil*, de Ivan Cardoso, além de *Câncer*, de Glauber Rocha, filme geralmente incluído em mostras de cinema marginal — apesar de Glauber ter sido um dos grandes polemizadores com essa vertente cinematográfica, denominando-a “intentona udigrudista de 68”.

Alguns autores consideram que o cinema marginal radicalizou as propostas iniciais do cinema novo, que teriam se diluído nos anos de 1970, sobretudo no que diz respeito aos esquemas de produção independente — um ótimo exemplo é a produtora Belair, criada por Bressane e Sganzerla, em 1970 —, e mesmo em termos de fragmentação da narrativa.

Na verdade, com sua recorrência, sempre crítica, ao *kitsch*, à colagem, à ironia da citação ao cinema americano e, em alguns casos, ao universo *trash* da cultura, o cinema marginal, por um lado, atualizou as aspirações da vanguarda histórica — ao diluir as fronteiras entre ‘alta arte’ e ‘cultura de massa’ —²⁴ e, por outro, guardou a especificidade em relação às modalidades brasileiras de pensar artisticamente a nação. Isso significa que os diretores

marginais foram cinemanovistas na interface que mantiveram com a literatura modernista, com o problema de traduzir em imagens enunciados de nacionalidade, com o compromisso político que sua estética anunciava. Mas tal como acontece com a literatura modernista, os grupos — mais do que ‘gerações’ — operam essas instâncias de formas muitas vezes antagônicas.

O cinema novo é nitidamente mais ‘nacionalista’, no sentido modernista do termo, mais inscrito numa vertente ‘histórica’ do que o cinema marginal. A obsessão formal e o escárnio como únicas possibilidades, no entanto, não conduzem esse último a um impasse esteticista e estéril, lugar em que desaguaram algumas experiências da vanguarda desse século. Além das diferenças, a produção de pensamento/imagem do cinema novo e do cinema marginal permanece, estabelecendo em seu inesgotável repertório de sentido um presente extenso em que ainda nos reconhecemos.

Filmografia

- *O anjo nasceu*, Julio Bressane, 1969
- *Matou a família e foi ao cinema*, Julio Bressane, 1969
- *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968
- *Copacabana, mon amour*, Rogério Sganzerla, 1970
- *Sem essa aranha*, Rogério Sganzerla, 1970

R

- *Jardim das espumas*, Luís Rosemberg, 1970
- *Bang-bang*, Andrea Tonacci, 1967-1968
- *Câncer*, Glauber Rocha, 1969
- *Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967
- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha, 1969
- *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964
- *Brasil ano 2000*, Valter Lima Jr., 1968

V

- *Os Inconfidentes*, Joaquim Pedro de Andrade, 1972
- *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, 1969
- *Os fuzis*, Rui Guerra, 1963
- *Os deuses e os mortos*, Rui Guerra, 1970
- *Como era gostoso meu francês*, Nelson Pereira dos Santos, 1971
- *A margem*, Osvaldo Candeias, 1967
- *Nosferato no Brasil*, Ivan Cardoso, 1971

O

N O T A S

1. Glauber Rocha, "Uma estética da fome", *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, julho de 1965.
2. Ivana Bentes (org.), *Glauber Rocha: cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
3. Idem, *ibidem*.
4. "O lema da Vera Cruz era produzir caro (...) mas não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema". Ver Alex Vianny, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993, p. 97.
5. Muniz Sodré, *O monopólio da fala*, Rio de Janeiro, Vozes, 1978.
6. Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
7. Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
8. Idem, *ibidem*.
9. Ismail Xavier, "O cinema moderno brasileiro", *Revista Cinemas*, nº 4, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura e Funarte, abril de 1997.
10. Ivana Bentes, *op. cit.*, p. 178.
11. Para um estudo mais aprofundado do termo *mise-en-scène*, seu contexto teórico, estético e político, ver Jean-Claude Bernadet, *O autor no cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
12. Entre outras, gostaria de destacar a pertinência e a atualidade da tese de doutorado, inédita, de Maria Regina de Paula Mota, *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e televisão*, São Paulo, PUC, 1998. A autora analisa aqui a relação cinema-tevé, de modo a delinear as novas concepções estéticas que nascem desta junção, utilizando, como objeto, a participação de Glauber no programa *Abertura*.
13. Fernão Ramos, *Cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
14. Maria Regina de Paula Mota, *op. cit.*
15. Cf., por exemplo, Fernão Ramos, (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.
16. Glauber Rocha, "A estética da fome", *Retrospectiva Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Tempo Glauber/Embrafilme, 1987.

17. Oswald de Andrade, "Manifesto da poesia Pau-Brasil", *A utopia antropofágica*, São Paulo, Editora Globo, 1990, p. 41.
18. André Parente, *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro, Pazulin, 1998, p. 143.
19. Rogério Luz, "Cinema e psicanálise: a experiência ilusória", em D. W. Winnicott, *Experiência clínica e experiência estética*, Rio de Janeiro, Revinter, 1998, p. 241.
20. Rogério Luz, op.cit., p. 240.
21. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977.
22. Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
23. Ismail Xavier, op.cit., p. 24.
24. Sobre as relações entre vanguarda histórica e modernismo, ver, por exemplo, Andreas Huyssen, *Memórias do modernismo*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

A B S T R A C T

This article presents the questions suscitated by the Brazilian *cinema novo* during the sixties and the seventies, having as reference the historical year of 1968. Thus, the manifest of Glauber Rocha, which contains the purposes of the *cinemanovista* esthetics, is the starting point to have an idea about the cinema of that period.

In "The esthetics of the violence as pedagogy", it is made a short analysis of the emergent esthetics forces in this period. In the other topic, "An anthropophagical cinema", it is formulated a comparative analysis between the *cinema novo* and the *cinema marginal*.

R É S U M É

Cet article a pour but présenter les questions suscitées par le *cinema novo*, pendant les décades de 1960 et 1970, en regardant comme référence l'année historique de 1968. Ainsi, le manifeste de Glauber Rocha, qui contient les présuppositions de la esthétique *cinemanovista*, est le point de départ pour l'étude du cinéma de cette époque.

Dans "La esthétique de la violence comme pédagogie", on fait une brève analyse des forces qui y émergent. Dans l'autre topique, "Un cinéma d'anthropophagie", on fait une analyse comparative entre le *cinema novo* et le *cinema marginal*.

Márcio Scalercio

Mestre em História pela UFF. Professor Titular da
Cândido Mendes. Professor do Departamento de Economia da PUC-RJ.

A Têmpera da Espada

Os fundamentos do pensamento
das lideranças do Exército em 1968



Os movimentos de cunho político que marcaram o ano de 1968 tiveram, especificamente no Brasil, um importante papel, representado pelo questionamento ao poder militar que, a partir do movimento de abril de 1964, encabeçado por oficiais do Exército, juntamente com importantes setores da chefia das demais forças armadas e com o apoio de lideranças políticas civis nacionais, havia deposto o presidente da República João Goulart, estabelecendo um longo período de governos militares. É justo acrescentar que o golpe de Estado no Brasil teria contado com a simpatia do governo dos Estados Unidos, que não tardou a reconhecer a nova situação política instalada no país.

No momento imediato da ascensão dos militares ao poder, não existia qualquer projeto político acabado e consistente que indicasse que as lideranças militares permaneceriam à testa do aparelho de Estado brasileiro por tanto tempo.¹ As idéias iniciais consistiam em proposições, tais como o combate ao esquerdismo, perigosamente infiltrado em toda a parte, sobretudo na estrutura governamental — incluindo as forças armadas —, e os anseios de acabar com a doentia corrupção que solapava o país.² Uma vez tomadas as providências, corrigidos os rumos da nação e equacionados os problemas, os militares devolveriam o poder aos civis e sairiam de cena retornando aos seus afazeres de caserna.

Contudo, tinha início o ano de 1968 e lá estava o 'poder revolucionário'³ controlando tal qual um torniquete o governo do Estado. O marechal Castelo Branco, figura de grande projeção no Exército, chefe do estado-maior durante o governo João Goulart, seria sucedido na presidência da República, segundo consta, a contragosto, pelo ministro do Exército, o marechal Artur da Costa e Silva, cuja candidatura sustentava-se nos setores do oficialato das forças armadas, convencidos da necessidade da continuação da 'obra revolucionária'.⁴ A posse de Costa e Silva, em 15 de março de 1967, juntamente com a promulgação de uma nova constituição e de uma nova lei de segurança nacional, urdidadas pelos formuladores jurídicos civis a serviço do regime, sinalizavam firmemente para a sociedade brasileira que a aventura iniciada em 1964, pelo menos por enquanto, não tinha hora marcada para acabar.

A certeza da continuidade indefinida do período discricionário teria sido a pedra de toque capaz de provocar importantes rachas no interior da improvisada coalizão político-militar que havia apoiado o golpe. Na área civil, organizava-se a Frente Ampla, uma aliança articulada por adversários de ontem — despontando as figuras de Carlos Lacerda, um revolucionário civil de primeira hora, Juscelino Kubitschek, cuja trajetória política havia sido rudemente interrompida pelo golpe e, mais tarde, João Goulart, que se encontrava no exílio. A determinação era de, através desta união entre contrários,

viabilizar um programa que garantisse o quanto antes o retorno à normalidade institucional.⁵

O mundo sindical também dava seus sinais de vida em 1968. O Ministério do Trabalho foi pego de surpresa diante do movimento grevista de Contagem, Minas Gerais. Os operários da Belgo-Mineira tomaram diretores da companhia como reféns, declararam-se em greve e exigiram um aumento de 25% nos seus vencimentos. Rapidamente, ao movimento dos 1.700 metalúrgicos da Belgo, uniram-se 15 mil trabalhadores das mais importantes indústrias da região.⁶

Ao mesmo tempo, ainda no seio da sociedade civil, as fogueiras da revolta e do descontentamento se acendiam nos pátios das universidades e nos colégios secundários. Desde 1967, o movimento estudantil se preparava para as importantes jornadas de luta de 1968. Os estudantes, por meio da liderança de grupos de esquerda que se multiplicavam na época e de suas entidades representativas — com a União Nacional dos Estudantes - UNE destacando-se nacionalmente —, viariam a tornar-se uma fonte vigorosa de oposição ao regime, ganhando as ruas, promovendo greves e aceitando o confronto direto e desigual com o aparato repressivo do Estado que, desde o golpe militar, e diante de tais desafios, tornava-se cada vez mais poderoso e violento.

O Exército, entendido como a corporação de destaque dentre as forças armadas brasileiras, é portanto um personagem

fundamental em qualquer análise que se faça sobre o quadro político brasileiro de 1968. A maré dos protestos, das mobilizações de massas, das manifestações de toda a sorte das forças de oposição tinham um único objetivo: o de desafiar o poder militar que se assenhorara do Estado. Nos arraiais oposicionistas, em 1968, já sem muitas delongas, falava-se abertamente da luta contra uma verdadeira 'ditadura militar'. As lideranças civis, integrantes do partido oficial — a Aliança Nacional Renovadora - Arena —, eram cada vez mais percebidas como mera figuração, uma dissimulação cosmética para um poder que, nos momentos decisivos, era exercido pelo brandir da espada e das tintas dos atos institucionais.

Se é correto afirmar que, se nos idos de 1964, o Exército e as demais forças armadas não possuíam um projeto político definido para a gestão do Estado por

muito tempo, a leitura que faziam da situação do país e do conjunto de circunstâncias do quadro internacional acabaria levando-os na direção de uma política de intervenção mais duradoura.

Na verdade, para entendermos com clareza o papel desempenhado pelo Exército no momento do golpe e em 1968, devemos atentar para dois importantes detalhes da trajetória republicana da corporação: em primeiro lugar, o fato de que não era a primeira vez que lideranças militares — particularmente do Exército — arrogavam para si os postos políticos estratégicos da nação. Afinal de contas, não é bom esquecer que tal atitude se concretizara desde o alvorecer republicano, evento este que teve nos oficiais do Exército seus principais protagonistas. Além disso, ao longo do período Vargas, especialmente no Estado Novo, o Exército assumiu o papel de principal institui-



O presidente Costa e Silva em 6 de abril de 1969. Arquivo Nacional.

ção fiadora do regime ditatorial. E é notório que, desde esta época, membros do corpo de oficiais passaram a assumir postos nas interventorias estaduais, nos ministérios e secretarias do governo federal, apartando-se temporariamente de suas funções profissionais propriamente ditas, ocupando-se de tarefas que normalmente seriam desempenhadas por quadros civis.⁷

Em segundo lugar, as lideranças das forças armadas, embora não possuíssem um projeto imediato de poder, tinham uma avaliação da conjuntura nacional e internacional razoavelmente bem definida já há algum tempo. No caso do Exército, a contribuição decisiva para esta possibilidade foi o processo de avanço da profissionalização da instituição, levado a cabo desde o início da República e, segundo acreditamos, consolidado durante o Estado Novo.⁸ Naquela etapa foram ultimadas as reformulações legais que permitiram a modernização dos mais importantes órgãos de direção e coordenação da corporação: o Alto Comando do Exército — responsável pelas diretrizes políticas que norteiam a corporação — e o Estado-Maior do Exército, que deveria assumir o papel de um 'estado-maior geral', isto é, o setor da corporação que se encarregaria da direção dos aspectos profissionais propriamente ditos. Além disso, várias modificações foram realizadas na estrutura do Exército com o fito de concretizar os seguintes objetivos: primeiramente, assegurar a expansão do setor técnico e de serviços, imperativo para a

atuação do Exército no ambiente bélico moderno. Em segundo lugar, novas leis que regulamentavam o sistema de promoções, objetivando que o acesso aos postos acima de capitão só poderiam ser almeçados por aqueles oficiais que se diplomassem nos cursos profissionais devidos. Finalmente, a legislação consagra a expansão dos efetivos e provocava algumas alterações na 'ordem de batalha', ou seja, na disposição das unidades do Exército no território nacional. O espírito desta reformulação tinha como base os ensinamentos da Missão Militar Francesa que atuou junto ao Exército brasileiro de 1919 a 1939 e as observações acerca das mudanças no ambiente bélico provocadas pela Primeira Guerra Mundial.

É notório o raciocínio convencional e nem um pouco destituído de razão que indica que as corporações militares, quando aprofundam o processo de profissionalização de seus integrantes, acabam afastando-se das lides políticas mais amplas, sendo completamente absorvidas pelas questões técnicas diretamente relacionadas com suas tarefas. Além do mais, cabe dizer que no período histórico a que nos referimos — do início da República a meados da Segunda Guerra Mundial — as modificações que ocorreram no cenário bélico internacional foram verdadeiramente extraordinárias.

O fenômeno das guerras planetárias — uma nova forma de guerra —, na realidade um enfrentamento entre potências industriais, demonstrou que a luta aca-

bava envolvendo toda a sociedade dos países beligerantes. Questões como a 'mobilização geral' para a constituição de forças armadas com vários milhões de homens e a reestruturação de toda a economia para sustentar o esforço de guerra passaram a ser a tônica da discussão dos estados-maiores de todo o mundo. O novo tipo de conflito que o sistema industrial proporcionava envolvia não apenas as forças militares em luta, mas toda a população.

A 'guerra total' era travada na terra, no mar e no ar. A artilharia de longo alcance, com munições inesgotáveis, juntamente com os aviões, cada vez mais modernos, seguros e eficientes, alvejavam e escureciam o céu das cidades inimigas, reduzindo-as em ruínas fumegantes. E a indústria, a agricultura e as frotas marítimas eram levadas ao seu máximo esforço com o intuito de repor as perdas gigantescas que a guerra moderna, faminta e perdulária devorava ou desgastava. A nova realidade impunha aos militares profissionais, mesmo aqueles pertencentes aos países mais afastados dos centros de conflito, a dura prova da adaptação ao novo cenário. Até porque diante da máquina de guerra moderna, que iniciara o século nas linhas de trincheiras e metralhadoras que contornavam a Flandres e rapidamente alcançara o tufão de radiação e morte de Hiroshima, nenhuma distância era grande o suficiente, nenhum lugar era seguro de verdade.⁹

O quadro externo ameaçador foi um dos

estímulos fundamentais para que os projetos de modernização e profissionalização do Exército brasileiro finalmente se concretizassem. Os oficiais da corporação, que no início do século se entretinham com discussões filosóficas positivistas, e que nos anos de 1920 se compraziam em promover uma troca de tiros mútua e contínua durante as lides tenentistas, certamente abandonariam tais práticas estranhas e inconvenientes sob a pressão das tarefas profissionais cada vez mais complexas.

Todavia, no caso do Brasil, tal fenômeno não ocorreu como os mestres da Missão Militar Francesa esperavam. A profissionalização do Exército, sua consolidação como uma força armada moderna, ao invés de afastar os membros da corporação da luta política, na verdade instalou-os pesadamente no centro decisório da mesma. Várias circunstâncias podem ter contribuído de modo substantivo para isso. Antes de mais nada, o avanço da organização do Exército, o aprofundamento de sua presença organizada no território nacional e o apuro profissional de seus quadros seriam elementos capazes de fortalecer a crença entre os oficiais mais profissionalizados de que as forças armadas, em geral, e o Exército, em especial, eram as únicas estruturas verdadeiramente nacionais do Brasil.

A questão é que a liderança política civil, entendida como precária, fragmentada e muitas vezes enredada pelos interesses

puramente regionais ou mesmo paroquiais, não havia desenvolvido a maturidade política necessária para estabelecer uma direção correta para a sociedade brasileira, ela mesma fragmentada e prisioneira de graves arcaísmos. O desfecho desse raciocínio é que o Exército — uma instituição verdadeiramente nacional —, que em meio ao ‘pântano do atraso’ brasileiro se destacava como uma das poucas organizações que reunia um bom número de quadros técnico-intelectuais, não poderia furtar-se a contribuir de forma mais decisiva na tarefa de conduzir os destinos do país.¹⁰

Os anos de 1930 foram o cenário histórico por excelência para a efetivação de tais idéias. Razoavelmente superadas as lutas facciosas que solapavam a unidade do Exército — já que a eficiência da ação política da corporação dependeria de um grau elementar de unidade —, a liderança do Exército despontava ao longo do período varguista como principal fiadora da nova situação política nacional. O grupo que se assenhoreou do poder com o movimento de 1930 derivou de uma posição inicial vagamente liberal para uma ação política que se encaminhou na direção do fortalecimento do Estado, que após algumas etapas culminou com a ditadura estadonovista de 1937.

Nesse percurso, o Exército — depurado dos elementos que se inclinaram para visões ideológicas mais à esquerda com o levante comunista de 1935, de oficiais descontentes com a nova situação políti-

ca reinante a partir do movimento de 1930, com a guerra constitucionalista de 1932, e daqueles que discordaram da instauração do Estado Novo —, cerrou fileiras e assegurou a indispensável sustentação do regime autoritário. Os signos que em grande parte nortearam a conduta das lideranças do Exército brasileiro em 1964 e 1968 se consolidam naquele período: a noção do papel de destaque da instituição na sustentação do Estado, uma enorme desconfiança acerca da possibilidade dos institutos civis-liberais conduzirem, em termos viáveis, naquele momento, o processo político brasileiro e a crença de que a sociedade brasileira precisava ser defendida contra as influências de uma situação internacional cada vez mais complexa e ameaçadora.

Segundo esta visão, caberia ao Estado organizado estabelecer as metas que a sociedade brasileira, tristemente desorganizada, deveria alcançar. Wanderlei Guilherme do Santos, em trabalho recentemente publicado, percebe o fundamento substantivo desta linha política invocando as obras de Oliveira Viana e Azevedo Amaral. A leitura destes autores permite a construção de um conceito que esclarece de modo adequado as opções políticas de parcelas das elites brasileiras — incluindo a liderança do Exército — na direção de um projeto de fortalecimento do Estado.

Devido às suas circunstâncias específicas, só um Estado autoritário poderia levar a sociedade brasileira a progredir do está-

gio politicamente precário em que se encontrava até alcançar patamares de organização mais avançados, conforme os modelos das estruturas liberais das sociedades modernas do Ocidente. A lógica das circunstâncias, portanto, é que norteava a opção imediata por um 'autoritarismo instrumental' cuja meta seria, em primeiro lugar, minar as características parentais e oligárquicas do tecido social e, em segundo, evitar que a sociedade, por meio de suas próprias debilidades, se inclinasse por tomar 'tolas decisões' relativas tanto à escolha de uma liderança inconveniente, como à inclinação por políticas alternativas consideradas prejudiciais.¹¹

Avançando um pouco no tempo, até os

últimos anos de 1940 e da década de 1950, percebemos que este tipo de avaliação permanecia poderosa nas mentes de destacadas lideranças do Exército. Na verdade, tornava-se até mais abrangente e sofisticada. Ressaltamos, antes de mais nada, dois eventos essenciais do período: o início da guerra fria e a criação no Brasil, em 1948, da Escola Superior de Guerra - ESG. O período que marca o término da ditadura Vargas e a derrota do nazi-fascismo inaugurava um 'admirável mundo novo' repleto de oportunidades, mas também de tenebrosas preocupações.

Segundo o marechal Cordeiro de Farias, primeiro-comandante da ESG, em função do novo quadro planetário resultante da Segunda Guerra Mundial, fazia-se neces-



Manifestação estudantil em frente ao Superior Tribunal Militar. Rio de Janeiro, 4 de julho de 1968. Arquivo Nacional.

sária uma reavaliação do conceito de defesa nacional que havia sido elaborado nos anos de 1920 e 1930, à luz dos ensinamentos da Missão Militar Francesa e dos eventos da Primeira Guerra Mundial. O país deveria se preparar para o enfrentamento da 'guerra subversiva', filha diletta da guerra fria, uma modalidade de luta revolucionária em que o inimigo não veste farda nem ocupa abertamente o campo de batalha. Os revolucionários de esquerda — contando com o suporte internacional garantido pelo movimento comunista e se aproveitando dos inegáveis problemas gerados pela injustiça social, a miséria e a ineficácia ou a despreocupação das lideranças políticas nacionais em lidar com tais assuntos — certamente tentariam tomar o poder forçando a sociedade brasileira a assumir, como analisa Wanderlei Guilherme, uma 'opção tola'.¹²

Cordeiro de Farias era um 'tenente histórico'. Havia estudado na Academia Militar de Realengo e, em suas aventuras revolucionárias, fôra uma das lideranças da Coluna Prestes, episódio que, segundo ele, tinha lhe ensejado a oportunidade de 'tomar um banho de Brasil'. Mais tarde, com a vitória do movimento de 1930, assumira postos de relevo durante o período Vargas, sendo o mais importante o de interventor federal no Rio Grande do Sul. Na Segunda Guerra Mundial, foi o comandante do grupo de artilharia da Força Expedicionária Brasileira - FEB, e na campanha da Itália, estreitou seus contatos com a liderança militar norte-americana.

Os cursos que freqüentou nas escolas militares dos EUA e sua participação na Comissão Mista Brasil-Estados Unidos serviram para dar solidez a esses vínculos. Cordeiro conspirou contra Artur Bernardes nos anos de 1920, conspirou contra Getúlio, tramou contra João Goulart. Em todas essas oportunidades, jamais deixou de acreditar que a hipótese de poder autoritária se aprestava como um instrumento a ser utilizado com o objetivo de corrigir os rumos e desvios da sociedade brasileira — o 'autoritarismo instrumental' como o meio de levar a sociedade à modernidade liberal.

Para o marechal Cordeiro de Farias, portanto, o estágio da luta política internacional, instalado pela guerra fria e que poderia colocar em risco o projeto liberal brasileiro, impunha a necessidade de uma derivação do conceito de defesa nacional para o conceito de 'segurança nacional'. O inimigo esquerdista agiria internamente, procurando solapar as instituições nacionais, infiltrar-se no aparelho de Estado, utilizando a seu serviço as técnicas modernas de insurgência. As forças armadas, por meio de suas estruturas de alto comando e do estado-maior, mais uma vez se apresentavam como as instituições mais habilitadas para derrotar tal ameaça. Só que deveriam contar com o apoio das lideranças políticas e empresariais da sociedade civil. A ESG, desde o início, preparou seu curso superior de guerra com o intuito de ministrá-lo tanto para civis quanto para militares de todas as armas, pois a luta contra-revolucionária

envolveria a todos.

As avaliações mais abrangentes e sofisticadas, que justificaram o exercício do 'autoritarismo instrumental' na orientação das lideranças do Exército em relação ao Estado e à sociedade brasileira, emergiram da ágil pena do general Golberi do Couto e Silva. O perfil da carreira militar do general Golberi foi totalmente compatível com o ambiente de profissionalização do Exército. Ingressou na Academia Militar de Realengo no ano de 1927, formando-se oficial de infantaria e primeiro aluno de todas as armas de sua turma.¹³ A partir dos anos de 1940, sua trajetória profissional é basicamente a de um oficial de estado-maior. Cursa, em 1941, a Escola de Estado-Maior do Exército - ECEME e, em 1943, se encontrava lotado no Estado-Maior da 3ª Região Militar. Em 1944, fez estágio no Exército norte-americano com o propósito de participar da FEB. Nos anos seguintes, além de ocupar um posto na Missão Militar do Brasil no Paraguai, esteve sempre vinculado às funções de planejamento, inteligência e ensino na qualidade de oficial de estado-maior. Serviu no Estado-Maior das Forças Armadas - EMFA, na Seção de Informações e Doutrina do Estado-Maior do Exército, na ESG e na Secretaria Geral do Conselho de Segurança Nacional.¹⁴

Desse modo, o general Golberi encarnou todas as características de um oficial de elite, produto das escolas de estado-maior do Exército brasileiro modernizado. Além de uma sólida formação militar es-

pecífica, que tinha como base a Missão Militar Francesa e como arremate as influências das escolas militares norte-americanas, havia ainda um forte conteúdo intelectual, obtido no estudo das matérias de 'humanidades'. Afinal, os dédalos da ciência política, da antropologia, da história e da psicologia de massas não eram mistério para o general.¹⁵

No ano de 1967 vem à luz sua obra fundamental de avaliação do país, *Geopolítica do Brasil*. O livro é dividido em três partes e dois anexos. A primeira, reúne textos de sua lavra intitulados "Aspectos geopolíticos do Brasil", compostos entre 1952 e 1960. Na segunda parte, dedica-se às questões de definição dos conceitos de geopolítica e geoestratégia e às discussões da conjuntura internacional, enfatizando a América Latina e as áreas internacionais de entendimento e de atrito. Na terceira parte, o próprio título sintetiza o ponto de chegada de suas reflexões: "O Brasil e a defesa do Ocidente".

O general Golberi apresenta em seu livro, permeado de citações eruditas, de mapas e esquemas explicativos, a defesa vigorosa da necessidade do Brasil se integrar de modo irrestrito ao Ocidente. Ao falar sobre o 'Ocidente como ideal', o 'Ocidente como propósito' e o 'Ocidente como programa', Golberi entende que os aspectos geopolíticos, culturais e civilizacionais da cultura histórica brasileira apontam vivamente para um enquadramento do Brasil ao eixo ocidental. A civilização do Ocidente gerou ao longo do tempo um

corpo ideário amplamente partilhado pelos brasileiros que pode ser resumido nos seguintes termos essenciais: a ciência — como instrumento de ação; a democracia — como fórmula de organização política; o cristianismo — como supremo padrão ético de convivência social.¹⁶

Todavia, nos tempos de então, o Ocidente via-se ameaçado. O antagonismo que emerge da guerra fria nada mais é do que mais um dos duelos que a civilização ocidental teve de travar em sua trajetória

para sobreviver. Ontem, o conflito havia se desenrolado contra o Islã. No momento, a luta se dava contra a ameaça do bloco comunista. A ideologia comunista contestava de forma contundente e substantiva os valores mais caros do Ocidente. E, por meio da 'guerra subversiva', buscava minar os centros de poder do Ocidente, a América do Norte e a Europa Ocidental, através da busca do controle das áreas periféricas do mundo, mais frágeis culturalmente e economicamente mais



O presidente Costa e Silva cumprimenta o comandante do I Exército, durante almoço realizado na Vila Militar. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1969. Arquivo Nacional.

débeis — notadamente a América Latina.

O Brasil, portanto, seria um dos cenários ideais para o jogo diabólico da guerra subversiva. O objetivo do inimigo, presente nas associações de massas, nos movimentos populares, nos órgãos de imprensa, nas universidades e na estrutura do Estado, visava principalmente desviar a sociedade brasileira de sua marcha na direção da consolidação dos valores liberais consagrados pela herança ocidental. A tarefa da liderança mais esclarecida da sociedade, reunindo os empresários, os líderes religiosos, os cientistas e os militares, consistia em evitar que os desvios de rota se concretizassem, não só por meio da organização de um sistema de segurança nacional, como também de um compromisso que deveria envolver toda a comunidade brasileira, com um projeto bem arquitetado de desenvolvimento econômico.

O esforço brasileiro no caminho da segurança interna e do desenvolvimento contraria, certamente, com o apoio dos chefes políticos e grupos empresariais dos centros de poder ocidental. De lá pretendia-se esperar o suporte econômico e tecnológico indispensável para auxiliar a política de contenção das atividades esquerdistas e assegurar a modernização econômica. Para o general Golberri do Couto e Silva, todos os obstáculos à consumação do encontro final do Brasil com sua vocação ocidental deviam ser eliminados. Essa era uma batalha que seria travada internamente.

É possível acreditar que esse conjunto de idéias era, em 1968, compartilhado por um número substancial de oficiais do Exército brasileiro.¹⁷ Ao lermos os copiosos depoimentos das lideranças do Exército que atuaram na época, parece-nos correto afirmar que sua avaliação indicava que a ascensão dos movimentos de contestação ao regime era um sintoma claro da radicalização da trama subversiva antiliberal. Os integrantes dos grupos de oposição, mesmo aqueles que, destituídos de qualquer vínculo com os projetos de esquerda, participavam da luta política com o propósito de simplesmente ver restaurada a normalidade democrática no país estariam, apesar de tudo, prestando um serviço à estratégia da subversão.

Por outro lado, o Exército deveria também estar atento à necessidade de, em meio ao torvelinho de pressões crescentes, zelar por sua própria unidade. Todos os autores que analisam o Exército brasileiro no século XX afirmam que a corporação sempre conviveu com o fenômeno do facciosismo. Ideologias políticas, posturas profissionais, identificação com determinadas lideranças militares são alguns exemplos de critérios pelos quais as facções poderiam se estruturar. Nos depoimentos dos líderes do Exército fica claro que, no cenário constituído pelo golpe de 1964, o Exército havia se dividido, grosso modo, em duas grandes correntes: os 'moderados' e os 'duros'. Em 1968, por meio da liderança do marechal Costa e Silva, os 'duros' é que estariam no poder.

Devemos ressaltar que, a nosso ver, a diferenciação entre os grupos jamais foi muito clara e tampouco teria abarcado todo o pessoal profissional.¹⁸ Muitos oficiais e sargentos procuravam cumprir suas tarefas rotineiras, evitando, ao máximo, qualquer envolvimento político mais comprometedor. Outros, sentiam-se na obrigação de assumir determinadas posições, seja por lealdade ao chefe, seja por temor a represálias.

Contudo, mesmo aceitando a tese da divisão das lideranças do Exército entre 'duros' e 'moderados', tendemos a afirmar que sua diferença essencial era basicamente quanto à gradação da força de intervenção. Todavia, em 1968, a evolução dos acontecimentos levou tanto os 'moderados' quanto os 'duros' a assumir, temporariamente, uma crença semelhante, isto é, de que o destino do ideário liberal-ocidental no Brasil estava depositado nas mãos do Exército. Era urgente conter a ameaça representada pelas esquerdas e o Exército, que uma vez desafiado não poderia hesitar em defender o regime. Ceder às pressões oposicionistas, aos clamores dos estudantes e aos anseios de normalização institucional, naquele momento, implicaria numa desmoralização impensável da corporação, uma vitória indesejável dos projetos do inimigo interno. Por outro lado, mesmo os 'duros', que se caracterizavam por defender uma postura mais contundente no combate aos inimigos do regime, jamais demonstraram pretender que a 'fase revolucionária' durasse indefinidamente. Deveria permane-

cer enquanto a possibilidade da sociedade inclinar-se por 'opções tolas' persistisse. A espada seria brandida, golpeando o inimigo de modo letal até que este fosse definitivamente vencido. Simultaneamente, enquanto estivessem de posse das rédeas do poder, os militares aproveitariam o ensejo para promover as bases de um desenvolvimento econômico sólido para a nação brasileira, um projeto que se enquadrava claramente na idéia do 'autoritarismo instrumental' e nas reflexões da ESG e do general Golberi.

Os depoimentos de chefes militares identificados como 'duros' ou 'moderados' são unânimes em apontar os avanços dos movimentos de oposição em 1968 como um desafio ao regime que não poderia ser tolerado. Era a 'hidra' que não havia sido suficientemente liquidada em 1964, uma pedra no caminho de um Brasil liberal, herdeiro e portador das esperanças do Ocidente. O Exército, ao lado das demais forças armadas, acreditou que deveria responder ao fogo com mais fogo ainda. Suas estruturas foram modificadas com a finalidade de fortalecer e dilatar os grupos de inteligência e informações. Oficiais foram enviados para o exterior com o objetivo de aprender as mais modernas e tenebrosas técnicas de interrogatório e contra-insurgência.¹⁹ Desse modo, à luz dos depoimentos dos oficiais daquela época, a radicalização da oposição em 1968, ao invés de enfraquecer o regime, serviu, na verdade, para cerrar as fileiras do Exército em prol do endurecimento do mesmo.

Assim, o Brasil assumiria com toda a força seu lugar na trincheira da guerra fria. A necessidade de contenção interna do inimigo acabaria fazendo com que seu Exército se transformasse em polícia com um custo enorme para a instituição. O estabelecimento da 'comunidade de informações' e as alterações estruturais dentro do Exército, visando torná-lo compatível com as necessidades impostas pela política de segurança nacional trariam transtornos de toda a ordem na hierarquia militar. Isto se devia ao caráter secreto e prioritário da atuação dos órgãos

de segurança que, muitas vezes, podiam agir sem a autorização dos comandantes das unidades militares da área.

Os abusos e a violência desmedida, cometidos pelos membros destes órgãos de segurança, seriam atribuídos inapelavelmente à responsabilidade do Exército como um todo, denegrindo suas tradições e sua imagem perante a sociedade. Mas isso foi depois. Em 1968, o que importava era que a espada fôra desafiada e seus portadores convenceram-se que deveriam demonstrar, mesmo de forma impiedosa, que ela não se quebraria.

N

O

T

A

S

1. Essa opinião aparece com clareza nos depoimentos concedidos pelas lideranças do Exército e por oficiais de média patente, à época envolvidos no golpe militar. Segundo Otávio Costa, por exemplo, a intenção do marechal Castelo Branco era a de "dar um jeito na coisa e cair fora". A 'coisa' a ser ajeitada seria o aparelho de Estado brasileiro, perigosamente infiltrado pelos esquerdistas e abalado pela corrupção. O jornalista Carlos Chagas, em seu livro sobre a crise política deflagrada pela doença do presidente Costa e Silva, afirma, de modo categórico, que a intenção de Costa e Silva — cuja candidatura à sucessão de Castelo teria sido sustentada pelos setores da 'linha dura' revolucionária — era promover uma reforma constitucional que levasse o país à normalização, encerrando assim a intervenção militar. Tal projeto teria sido inviabilizado pela doença e morte do presidente. A Junta Militar — integrada pelos ministros das forças armadas — assumiu o poder com a doença do presidente e abandonou tais pretensões de retorno imediato à normalidade institucional, articulando um candidato militar que deveria dar continuidade à 'revolução'. Ver Maria Celina d' Araújo, Gláucio Ari Dillon Soares, Celso Castro (org.), *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993. Ver também Carlos Chagas, *113 dias de angústia*, Porto Alegre, LPM, 1979.

2. Bolívar Lamounier, "1964-85: o processo político durante o regime militar", em Bolívar Lamounier et al., *50 anos de Fundação Getúlio Vargas*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1994, p. 59.
3. Os militares e civis que apoiaram o movimento de 1964, e os governos militares que se seguiram, faziam uso do termo 'revolucionário' ou 'revolução' para designar a sua ação e o tipo de situação política excepcional em que o país se achava na época. Os profissionais da história, da ciência política e da sociologia passaram boa parte dos últimos trinta anos tentando explicar que o movimento de 1964 não teria sido uma revolução e sim um golpe militar ou, no máximo, uma contra-revolução. Contou para isso, sem dúvida, a análise predominante expressa pela corrente de pensamento marxista-leninista, que entende como revolução um evento histórico que provoca necessariamente mudanças radicais nas estruturas sociopolítico-econômicas, apontando para o estágio terminal de um sistema social velho e a consolidação de um sistema novo, derivado das contradições do anterior. Assim, a visão marxista-leninista contraria a interpretação clássica de revolução inaugurada talvez por Thomas Hobbes, que utilizava o termo, retirado do vocabulário da astronomia, para designar os grandes movimentos sociais. De qualquer modo, os textos, documentos, manifestos e declarações daqueles que apoiavam o regime militar de 1964, jamais deixaram de enfatizar que a situação revolucionária se caracterizava como um 'grande movimento' da sociedade e por sua excepcionalidade. Ver George Sabine, *História das teorias políticas*, Portugal, Editora Fundo de Cultura, 1964, pp. 439-458. Ver também Maria Celina d'Araújo et al., *Visões do golpe*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
4. Sobre o descontentamento do marechal Castelo Branco em relação à candidatura de Costa e Silva, ver Maria Celina d'Araújo e Celso Castro (orgs.), *Ernesto Geisel*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997.
5. Sobre a Frente Ampla, ver Maria Helena Moreira Alves, *Estado e oposição no Brasil, 1964-1984*, Petrópolis, Editora Vozes, 1987, pp. 126-128.
6. Ver Maria Helena Moreira Alves, *op. cit.*, pp. 122-125.
7. Neste particular, a lista de oficiais temporariamente afastados do Exército exercendo funções em interventorias e secretarias seria imensa, destacando-se os tenentes revolucionários. Enumeremos alguns: Juraci Magalhães à testa da interventoria baiana, João Alberto Lins e Barros como interventor de São Paulo, Cordeiro de Farias na importante governança do Rio Grande do Sul, Ernesto Geisel como secretário de Fazenda da Paraíba.
8. Apresentamos esta visão em dissertação de mestrado defendida no programa de pós-graduação em história da Universidade Federal Fluminense em junho de 1995, intitulada *O Exército brasileiro e sua consolidação, 1934-1955*.
9. Para o conceito de guerra total ver Gerhard L. Weinberg, *A world at arms*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Ver também cel. Diniz Esteves (compilador), "Preparação

- para a guerra: política internacional”, *Documentos históricos do Estado-Maior do Exército*, Brasília, edição do Estado-Maior do Exército, 1996.
10. Henry Hunt Keith sustenta que esta postura era manifestada pelo corpo de oficiais desde os primórdios da fundação do Estado brasileiro. É um caso a se pensar... Ver Henry Hunt Keith, *Soldados salvadores*, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1989.
 11. Wanderlei Guilherme do Santos, *Décadas de espanto e uma apologia democrática*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998, pp. 42-61.
 12. Aspásia Camargo e Walder de Goês, *Meio século de combate: diálogo com Cordeiro de Farias*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981, pp. 407-428.
 13. Para aqueles que conhecem pouco as inclinações que governam as mentes dos militares, é justo esclarecer que entre eles a boa colocação na turma é considerada importantíssima. Os primeiros colocados têm preferência nas promoções durante toda a carreira e gozam de enorme prestígio aos olhos dos companheiros de farda.
 14. Golberi do Couto e Silva, *Geopolítica do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio, 1967.
 15. O conjunto de citações que aparecem na obra do general Golberi é no mínimo atordoante. Em meio a uma inundação de autores citados, tais como Raymond Aron, Bertrand Russell, Karl Popper, Pareto, Clausewitz e Spengler, é inegável uma predileção entusiasta do general em relação às análises de Arnold Toynbee. Não temos razão para duvidar que o general Golberi tenha lido todos os compêndios que cita.
 16. Golberi do Couto e Silva, op.cit., p. 231.
 17. Além disso podemos encontrar essa avaliação constante nos documentos oficiais do EME. Ver cel. Diniz Esteves (compilador), “Comunismo no Brasil”, *Documentos históricos do Estado-Maior do Exército*, Brasília, edição do Estado-Maior do Exército, 1996.
 18. Esta opinião que apresentamos é baseada em conversas pessoais com oficiais, hoje na reserva, ou que alcançaram o generalato, e que em 1968 eram ainda tenentes ou capitães. Alguns deles se manifestam de forma crítica em relação ao papel dos militares naquela época, e tentavam concentrar-se, ao máximo, nas tarefas rotineiras. O meritório esforço dos pesquisadores em colher os depoimentos dos líderes militares do período poderia agora ser complementado com a organização de depoimentos daqueles que eram jovens oficiais em 1968. Algumas lideranças do Exército afirmam que o radicalismo revolucionário teria como base o oficialato mais jovem. Esta seria uma questão interessante a ser estudada.
 19. Sobre os cursos de informações e contra-insurgência freqüentados por oficiais brasileiros no exterior, ver Maria Celina d’Araújo et al., *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.

A B S T R A C T

The author analyses the part played by the Army during the year of 1968, in Brazil, calling the attention to the political movements that determined that year, on account of the long period of the military governments established after 1964.

In this context, it is emphasized the syndical movements, the strikes of the metallurgists in the state of Minas Gerais and the workers of the main industries of that region, the contestation to the military regimen by the students, and the unanimity of the Army, both the 'hard wing' and the 'moderate wing' in repressing all those opposition movements.

R É S U M É

L'auteur fait ici une analyse du rôle joué par l' Armée en 1968, au Brésil, en relevant les mouvements politiques qui ont signalé cette année, à cause du long période des gouvernements militaires établis à partir de 1964.

Dans ce contexte, on détache le mouvement syndical, les grèves des métallurgistes à l'état du Minas Gerais et des autres travailleurs des industries essentielles de cette région, la contestation au régime militaire par les étudiants, et l'unanimité de l'Armée, tant 'l'aile dure' que 'l'aile modérée' en réprimer tous ces mouvements d'opposition.

Gil Vicente Vaz Oliveira

Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo.

Fotojornalismo Subversivo

1968 revisto pelas lentes do *Correio da Manhã*

PREÂMBULO

No dia 25 de julho de 1968, bem cedo, o repórter fotográfico Rubens Seixas deixou a redação do *Correio da Manhã* e rumou, como fazia quase diariamente naqueles tempos, para o *campus* da então Universidade do Brasil, situada à praia Vermelha. Lá, encontrou-se com lideranças estudantis que lhe informaram que haveria, em instantes, um ato-relâmpago contra o governo na sede do Ministério do Trabalho, no centro do Rio de Janeiro.¹

De fato, naquela manhã, cerca de vinte estudantes ocuparam o saguão do ministério, proferiram discursos de apoio aos



movimentos sindical e estudantil — havia uma greve operária em Osasco — e picharam paredes com palavras de ordem contra o regime militar, retirando-se tão

rapidamente quanto tinham entrado. No dia seguinte, o *Correio da Manhã* foi o único jornal brasileiro a noticiar este ato-relâmpago, com cinco fotografias de Rubens Seixas publicadas em uma página gráfica. Esta cobertura é um exemplo significativo do papel que o *Correio da Manhã* exerceu no combate ostensivo ao regime militar instaurado em 1964, e da importância fundamental de seu fotojornalismo na construção de um vigoroso discurso oposicionista.

RUMO À OPOSIÇÃO

Fundado em 1901 por Edmundo Bittencourt, o *Correio da Manhã* caracterizou-se, desde o início, por uma assumida veia opinativa e uma relação quase sempre conflituosa com o governo federal. Criticou, desde o princípio e em certos momentos, de diversas formas, os governos de Campos Sales, Artur Bernardes, Washington Luís, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart, dentre outros.²

No período que precedeu à queda de Jango, o *Correio da Manhã* fez coro com a quase totalidade da grande imprensa nacional, e exigiu, em dois famosos editoriais publicados nos dias 31 de março e 1º de abril, a renúncia do presidente da República. Mas ao contrário de outros periódicos e coerente com a tradição de seu discurso pela defesa da legalidade constitucional, o *Correio da Manhã* preconizava que Jango deveria ser substituído tão somente por seu sucessor legal que, por sua vez, teria de comprometer-se, tão logo fosse possível, com a convocação de eleições diretas para a presidência da República. Não tardou muito para o jornal demonstrar sua decepção com o novo regime. Os primeiros sinais vieram de forma irônica e contundente nas crônicas que Carlos Heitor Cony escreveu em sua coluna “Da arte de falar mal”, a partir do dia 7 de abril. Logo após, foi a vez de Márcio Moreira Alves denunciar o caráter arbitrário do recém-editado Ato Institucional nº 1, em um artigo publica-

do no dia dez do mesmo mês.

Uma conjuntura interna bastante peculiar permitiu que a posição destes dois editorialistas, assumida logo após por outros jornalistas como Oto Maria Carpeaux e Edmundo Muniz, sensibilizasse a direção do jornal, sobretudo na figura de sua diretora-presidente Niomar Muniz Sodré Bittencourt, e conduzisse o *Correio da Manhã*, de maneira tão rápida e incisiva, a um caminho sem volta para a mais aberta e direta oposição ao regime militar.³

Ao mesmo tempo, por iniciativa da própria Niomar, o *Correio da Manhã* passou a investir seriamente no seu fotojornalismo, desenvolvendo uma experiência profissional até então inédita na grande imprensa diária brasileira. O primeiro passo nesse sentido foi a contratação, em fins de abril de 1964, de Erno Schneider, fotógrafo que havia ganho, três anos antes, no *Jornal do Brasil*, o Prêmio Esso com a famosa fotografia que mostrava Jânio Quadros com os pés virados para dentro durante a solenidade de inauguração de uma ponte em Uruguaiana. Erno assumiu o cargo, inédito no jornal, de editor de fotografia, e recebeu poderes para contratar novos fotógrafos e modernizar as instalações e os equipamentos utilizados pela equipe fotográfica. No ano seguinte contratou um laboratorista-fotógrafo, profissional até então inexistente no *Correio da Manhã*.⁴

Paralelamente à melhoria das condições materiais de trabalho, outras transforma-

ções importantes ocorreram em seu fotojornalismo. O espaço de atuação dos fotógrafos foi bastante ampliado, e eles passaram a ser requisitados não apenas para cumprir uma pauta, acompanhando um repórter, mas também para intervir e até mesmo propor e realizar suas próprias matérias, através de ensaios fotográficos que se tornaram bastante comuns a partir de 1964. Muitas vezes, durante a cobertura de determinada pauta, o fotógrafo percebia uma situação que poderia render um bom ensaio e a liberdade de criação e expressão que lhe era atribuída pela redação o incentivava a dar o melhor de si. Estes ensaios fotográficos, livres ou encomendados, eram quase sempre aproveitados, em geral na primeira página do segundo caderno, onde a palavra era constantemente acessória e escrita por um repórter inspirado nas fotografias.⁵

Vale a pena lembrar que, no Brasil de 1968, apenas os fotógrafos das grandes revistas ilustradas como *O Cruzeiro* e *Manchete* tinham o devido reconhecimento profissional dentro e fora das redações. Estrelas do fotojornalismo, como José Medeiros e Jean Manzon participavam da seleção, tratamento e apresentação do material que produziam, e eram exceções num meio onde os fotógrafos eram sempre vistos como subalternos ao repórteres responsáveis pelos textos.⁶

Assim, além da liberdade para criar, os fotógrafos do *Correio da Manhã*, ao contrário dos demais da grande imprensa

diária brasileira, passaram também a intervir, direta ou indiretamente no processo de seleção e tratamento do material que produziam. Ao trazer os rolos de filmes usados, os próprios fotógrafos ou Luís Vilhena, o laboratorista, os revelavam, e com Erno faziam uma seleção, ampliando e escolhendo o enquadramento mais apropriado às melhores fotografias. Quando Vilhena intervinha no processo criativo, o que o tornava seu co-autor, descobria nas imagens detalhes interessantes, ampliando-as e enquadrando-as de forma original, criando novas fotos.⁷

Ao final do expediente, Erno dirigia-se à redação para, juntamente com o chefe de reportagem e o secretário — braço direito do editor-chefe e responsável pela coordenação das diversas editorias — escolher as melhores fotografias, determinar seu tamanho, formato e as páginas onde seriam impressas. O editor-chefe só intervinha, eventualmente, na escolha das fotografias da primeira página. Nilo Dante, secretário do *Correio da Manhã* entre 1965 e 1967, Peri Cota, chefe de reportagem entre 1966 e 1968, e vários fotógrafos, testemunharam que, muitas vezes, Erno Schneider trazia determinada fotografia, colocava-a na grande mesa do secretário e indicava a que seria a principal foto da primeira página.

Erno buscou também desenvolver com sua equipe uma estética fotográfica própria do jornal. Sem reprimir iniciativas e criações de seus subordinados, criou uma

estética fotojornalística até certo ponto afinada às idéias de Henri Cartier-Bresson, que privilegiava a fotografia espontânea, sem poses, preparações prévias ou qualquer outra intervenção do fotógrafo. Valorizava as composições inovadoras, com enquadramentos inusitados. Evitava ao máximo o uso de flash, buscando usar a luz ambiente, fosse ela natural ou artificial. A oposição entre luz e contraluz era bastante freqüente, sobretudo na composição de silhuetas, humanas ou não. Mas, acima de tudo, buscava-se estimular a criatividade para se produzir um fotojornalismo não apenas informativo, mas também opinativo, que evitasse a função meramente ilustrativa de uma fotografia, a qual apenas mostra o que já está escrito no texto que a acompanha.⁸

Transformações importantes também se operavam nas relações externas do jornal. Ao situar-se, solitariamente, na oposição ao governo militar em 1964, o *Correio da Manhã* estreitou cada vez mais suas relações com os movimentos civis de resistência. Em 1968, o jornal era considerado o único porta-voz, na grande imprensa, das vozes de oposição e que publicava denúncias contra as arbitrariedades do regime. Nilo Dante frisou bem esta característica ao descrever a radical mudança do perfil do leitor do jornal que, até 1964, se identificava com um periódico conservador e liberal, adepto do capitalismo internacional e defensor da legalidade e da livre iniciativa. Em 1968, o *Correio da Manhã* era visto como um jor-

nal que tinha afinidades com a União Nacional dos Estudantes - UNE, defensor do direito de expressão das esquerdas democráticas, do nacionalismo e do descumprimento da legislação autoritária do regime.

○ ANO EMBLEMÁTICO

Ao iniciar-se o ano de 1968, a equipe fotográfica do *Correio da Manhã* estava no auge de seu desempenho profissional e perfeitamente articulada com os demais setores do jornal. A relação dos fotógrafos com o movimento estudantil, que já era bem intensa desde as passeatas de 1966, quando o jornal foi o único a apoiar suas manifestações, estreitou-se ao longo do ano, como bem ilustra o episódio narrado no início deste artigo.

Mas não só apenas de imagens que registravam protestos estudantis e denunciavam o arbítrio do regime estruturou-se o discurso oposicionista do fotojornalismo do *Correio da Manhã*. Nas fotografias publicadas, havia ironia e sarcasmo, nem sempre sutis, nas quais se destilava uma crítica mordaz ao governo militar. Exemplo disso é a cobertura do início do ano letivo, em 11 de março, e a da aula inaugural proferida por Costa e Silva para os estagiários da Escola Superior de Guerra - ESG, onde tratou das conquistas alcançadas em um ano de seu governo. Era uma cerimônia importante, para a qual foi convocado todo o seu ministério, com uma ampla cobertura de

ada de um rosto cansado. Esta fotografia, pouco adequada para retratar o chefe da nação, tinha um sugestivo título: 'Evidente esforço'. A legenda não era tão esclarecedora: "O presidente Costa e Silva defendeu o governo, ao dizer que a administração federal está atingindo a maioria de seus objetivos."

Para manifestar sua ironia contra o marechal, os fotógrafos ainda contavam com a ajuda preciosa dos copidesques, que normalmente faziam os títulos e as legendas das fotografias, buscando inspiração no que a imagem tinha de pitoresco ou chamativo. É interessante observar que, neste período, os títulos e legendas das fotografias do *Correio da Manhã* quase nunca procuravam apenas descrever o que estava explícito. Buscavam antes sinalizar, indicar uma possível leitura condizente com o espírito da imagem, mas nem sempre semelhante ao texto que, junto com a fotografia, formava a matéria. O texto não poderia ser confundido com um editorial e deveria seguir os preceitos de objetividade e clareza, sem dar maiores indicações sobre o que informava. Nesse sentido, as fotografias, os títulos e as legendas que as acompanhavam podiam ser mais parciais, e com mais desenvoltura, fazer jus à tradicional imagem do *Correio da Manhã* como um jornal opinativo.¹¹

Além do ano letivo da ESG, a aula magna de Costa e Silva inaugurou um período de agitações, turbulências e contestações jamais visto na história recente brasilei-

ra. A equipe fotográfica do *Correio da Manhã* participou ativamente no registro e publicação de todos os fatos que fizeram de 1968 o emblema de uma época. Durante o mês de março, muitos protestos e reivindicações ocuparam as ruas do Rio de Janeiro: atores de teatro e cinema protestando contra a censura, jornalistas reclamando do arrocho salarial, estudantes excedentes pleiteando vagas. A insatisfação contida e acumulada dos vários segmentos da sociedade civil, durante o primeiro ano do governo Costa e Silva parecia estar encontrando no protesto público e na ação coletiva as suas formas mais eficazes de materialização. O endurecimento político gradual e progressivo não permitia outras opções. Nesse contexto houve o assassinato no centro do Rio de Janeiro, pela polícia militar, do estudante paraense Edson Luís de Lima Souto. A comoção nacional e o impacto político devastador causados pela morte desse estudante são fenômenos até hoje pouco analisados. Foi a gota d'água, o estopim, a palavra de ordem que faltava para detonar um processo reivindicatório e questionador que não se limitou apenas a grupos politicamente organizados, sensibilizando e envolvendo, pela primeira vez desde o golpe militar, parcela significativa da classe média e amplos setores das camadas populares.

No dia seguinte ao assassinato, o *Correio da Manhã*, sob a manchete 'Polícia militar mata estudante', estampa uma grande fotografia do corpo de Edson sendo velado na Assembléia Legislativa. Embaixo

dessa, outra fotografia mostrava um veículo de transporte de tropas de choque repleto de soldados da polícia militar, estacionado em frente ao cinema Pathé, em cujo letreiro se exibia um sugestivo título de filme: 'À queima-roupa'.

Mas nem só de política vivia o fotojornalismo do *Correio da Manhã*. Neste mesmo dia, na primeira página do segundo caderno, inaugurava-se uma seção de ensaios fotográficos que seria publicada todas as sextas-feiras: 'O Rio que você não vê e não se percebe'. Nesta seção, junto com os créditos do fotógrafo, que acompanhavam quase todas as fotografias, eram publicados ensaios fotográficos que versavam sempre sobre algum aspecto pitoresco da cidade, como as igrejas, os bancos das praças, os vendedores ambulantes etc. Não se tem notícia de nenhum outro grande jornal diário brasileiro que tenha seguido, naquele período, esta linha editorial fotojornalística.

As missas de sétimo dia pela morte de Edson Luís, realizadas na igreja da Candelária e reprimidas violentamente pela PM e o Exército, também tiveram ampla cobertura do *Correio da Manhã*. O jornal convocou a sua equipe de fotógrafos, que se posicionou por toda a região, dentro e fora da igreja, nas ruas próximas e no alto dos edifícios, onde agentes da Delegacia de Organização Política e Social - DOPS, portando binóculos e máquinas fotográficas munidas de poderosas objetivas, podiam ser confundidos

com outros fotógrafos de imprensa.

A edição de 5 de abril, dia seguinte às missas, publicou 41 fotografias sobre o fato, em várias páginas que fizeram o primeiro caderno aumentar de tamanho. É interessante observar que duas outras notícias importantes tiveram apenas uma pequena chamada na primeira página — a morte de Assis Chateaubriand e o assassinato de Martin Luther King. Já na página dois, anunciava-se que, no dia anterior, a polícia militar havia percorrido todos os principais pontos de concentração de transeuntes no Rio de Janeiro, sobretudo do centro da cidade, obrigando os jornaleiros a retirar todos os exemplares expostos no lado de fora de suas bancas de jornal. Temiam que notícias e fotografias dos distúrbios dos dias anteriores pudessem incentivar a participação dos leitores de ocasião.

A edição do *Jornal do Brasil* do mesmo dia mostra igualmente uma grande cobertura das missas da Candelária, num total de 29 fotografias. Dentre elas figurava uma em especial — a que mostrava, com detalhes, o fotógrafo Alberto Jacó, do próprio *Jornal do Brasil*, sendo espancado por policiais militares. Feita por Alberto França, do *Correio da Manhã*, os direitos de publicação desta fotografia foram cedidos ao *Jornal do Brasil*. Neste e em outros jornais a repercussão da repressão policial foi muito grande, e mesmo a imprensa mais ferrenhamente governista não conseguia justificar tamanha violência. Diante da indignação geral, o gover-

no respondia com mais repressão.

O mês de maio correu em compasso de espera. Impressionados pelas manifestações que agitavam toda a Europa, mas sobretudo a França, o movimento estudantil brasileiro discutia estratégias de mobilização e luta. Ainda assim, em Belo Horizonte, ocorreram manifestações que levaram à invasão da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais pela polícia militar e à prisão de 152 estudantes. No dia trinta deste mês os alunos da Universidade do Brasil decidiram entrar em greve pela libertação dos estudantes presos e pelo fim das punições nas universidades.

Junho foi o mês mais violento na repressão às manifestações de rua. Terminada a greve na Universidade do Brasil, recomeçaram as passeatas, sempre combatidas pela polícia. O *Correio da Manhã* de 20 de junho registrou com 15 fotografias as violências cometidas pela polícia contra uma manifestação estudantil. Esta manifestação, realizada no dia anterior, no pátio do Ministério da Educação e Cultura, teve a sua divulgação proibida no rádio e na televisão, o que levou os estudantes das universidades públicas a se reunirem no anfiteatro do campus da Universidade do Brasil, no dia vinte. No início da tarde e durante a assembleia o campus foi inteiramente cercado pela polícia militar e agentes do DOPS. Apesar de negociações que envolveram até o governador Negrão de Lima, os estudantes foram perseguidos ao saí-

rem do campus e muitos deles foram agredidos e presos.

A edição de 21 de junho publicou vinte fotografias impressionantes da violência contra os estudantes. Duas delas ocuparam praticamente toda a primeira página e as outras foram divididas em diversas páginas. Rubens Seixas, Osmar Galo, Milton dos Santos e Sebastião Marinho fizeram a cobertura e tiveram seus nomes publicados como equipe fotográfica. Esta prática pioneira passou a existir, desde então, em todas as grandes coberturas fotográficas do *Correio da Manhã*.

Os estudantes que não foram presos na praia Vermelha mobilizaram seus colegas para uma grande manifestação de protesto na avenida Rio Branco para o dia 21 de junho, uma sexta-feira. Este dia ficou conhecido na história do movimento estudantil como a Sexta-Feira Sangrenta. O *Correio da Manhã* escalou oito fotógrafos para cobrir esta manifestação, pois havia sido informado de que os estudantes revidariam prontamente qualquer violência sofrida. Durante todo o dia e até às 20:00 h, o que se viu no centro da cidade foi uma verdadeira batalha campal, com tiros e bombas de gás lacrimogêneo por todos os lados. Ao cair da noite, Rubens Seixas flagrava o espancamento de um estudante por um grupo de policiais, quando o flash de sua máquina denunciou sua presença. Tentou fugir, mas foi cercado e barbaramente espancado pelos policiais, além de ter sua câmera destruída. Esta cena se passou na aveni-

da Rio Branco, em frente ao prédio onde funcionava o *Jornal do Brasil*, de onde um fotógrafo do jornal fez o registro da agressão. Além de Rubens, outros dois fotógrafos também foram espancados.¹⁰ O saldo deste campo de batalha foi mais de mil presos, dezenas de feridos e, pelo menos, quatro mortos, sendo três civis e um militar. Dos civis, todos mortos à bala, um era estudante e os outros dois trabalhadores solidários à manifestação. O militar era um soldado da PM que faleceu ao ser colhido por um balde de cimento na cabeça, atirado do alto de um prédio por um operário revoltado.

O *Correio da Manhã* divulgou as notícias sobre a Sexta-Feira Sangrenta na edição do dia seguinte, com a publicação de 39 fotografias espalhadas em várias páginas que aumentaram consideravelmente o tamanho do primeiro caderno. Nesta edição, como em várias outras semelhantes, a cobertura fotográfica das manifestações invadia também as páginas do segundo caderno, tradicionalmente dedicado à cultura e ao esporte. Das fotografias publicadas, três denunciavam o espancamento de Rubens Seixas, cedidas pelo *Jornal do Brasil*.¹¹

Este novo massacre foi a gota d'água para a organização da primeira grande passeata contra o regime militar, realizada em 26 de junho, e que ficou conhecida como a Passeata dos Cem Mil. O *Correio da Manhã* destacou o fato com 23 fotografias publicadas na edição do dia 27, estampando na primeira página uma foto da

multidão na Candelária, em plano geral, tirada com uma lente grande-angular especial conhecida como 'olho-de-peixe'.

Apesar de não ter havido graves conflitos com a polícia durante esta manifestação, o ministro da Justiça Gama e Silva proibiu, definitivamente, as passeatas em todo o Brasil. O regime respondia com endurecimento político a cada tentativa de diálogo ou questionamento feito pela sociedade civil organizada. A pressão cada vez maior da 'linha dura', reforçada pelo crescimento da ação das organizações políticas de esquerda, levava o governo federal a ser inflexível nas negociações em sua política institucional e no atendimento às demandas sociais.

Mas ainda havia espaço para a denúncia. O contato direto entre o *Correio da Manhã* e o movimento estudantil fazia com que seus fotógrafos estivessem sempre no lugar certo e na hora exata para registrar, muitas vezes com exclusividade, suas manifestações. Além disso, mesmo durante as passeatas, protestos e violências policiais, os estudantes se aproximavam dos fotógrafos e lhes informavam onde seriam os próximos atos ou comícios-relâmpago. Esta prática provocou a desconfiança dos comandantes das tropas militares, pois sempre que chegavam a um local para reprimir e desbaratar uma manifestação estudantil, lá encontravam também os fotógrafos do *Correio da Manhã*. Eles passaram então a ser ostensivamente perseguidos pelas tropas, uma vez que pretendiam descobrir as mano-

bras de ação e despistamento dos estudantes. Os fotógrafos foram obrigados a desorientar seus perseguidores para que pudessem trabalhar sem causar prejuízos às ações estudantis.¹²

No entanto, uma questão deve ser colocada: o que levava estes fotógrafos a arriscar suas próprias vidas no exercício de sua profissão? Em seus depoimentos afirmam que, ao contrário de vários repórteres da redação, não tinham ligação direta com organizações políticas. Tinham consciência do caráter autoritário e excludente do regime militar e sabiam da importância em denunciá-lo, mesmo sofrendo dura repressão no exercício de suas atividades profissionais. Motivações políticas, mesmo que difusas, não são suficientes, portanto, para explicar o comportamento e a postura desses fotógrafos. Em situações que apresentavam risco de vida, eles poderiam voltar à redação e dizer que não havia sido possível tirar foto alguma. O desprestígio profissional temporário seria um problema menor. O que motivava esses fotógrafos não era também a cobrança de seus superiores. Era, sobretudo, a motivação de realizar um trabalho bem feito, conseguir reter aqueles momentos únicos e efêmeros em que a síntese de fatos jornalísticos se materializa diante da lente de uma câmera fotográfica, registrando acontecimentos que, de outra maneira, seriam ignorados ou desmentidos pelas devidas autoridades do governo.

Os fotógrafos também sabiam da impor-

tância de seu trabalho e que uma fotografia poderia desmascarar a versão dos fatos emitida por um general, um governador ou até mesmo um presidente da República. As câmeras de cinema que registrassem a violência do regime não teriam suas imagens exibidas em nenhum cinema ou canal de televisão, pois estes já vinham sendo censurados desde o golpe militar. Naquele período era apenas e tão somente a imagem fotográfica, difundida pelos jornais e revistas, que poderia divulgar incontestavelmente a imagem da repressão militar. Sem a fotografia de imprensa, todas as arbitrariedades cometidas seriam desmentidas pelas fontes oficiais e classificadas como informações falsas ou deturpadas de uma imprensa infiltrada de criptocomunistas.

Pelas mesmas razões, os fotógrafos de imprensa também estavam cientes dos riscos de vida que corriam. Sabiam que eram muito mais visados pela polícia do que os demais repórteres. Alguns preferiam não correr estes riscos e faziam uma crítica a si mesmos, à qual somava-se a censura da redação de seu jornal e a censura tácita ou expressa, mas até então sempre oficiosa, do regime. Mas não era esta a posição de muitos outros fotógrafos nem da equipe fotográfica do *Correio da Manhã*, que contava com a já mencionada liberdade de ação e o apoio e reconhecimento dos editores e redatores. A certeza de que um bom material seria bem aproveitado estimulava a iniciativa destes fotógrafos e os fazia correr muitos riscos.¹³

Além destes perigos, havia em 1968 o risco da falência pura e simples do *Correio da Manhã*. A partir do momento em que

se colocou na oposição ao regime, o diário foi boicotado pelos governos federal e estadual, que deixaram de publicar em



21 de junho de 1968.

suas páginas matérias pagas e publicidade. Grandes e médios anunciantes, incentivados pela conjuntura política, passaram a fazer o mesmo. O alívio financeiro proporcionado por um empréstimo contraído junto ao Banco de Boston em 1964 já tinha se esgotado e a publicidade das grandes agências era cada vez mais escassa.

Era muito duro para a direção do jornal ver, por um lado, todas as suas edições se esgotarem nas bancas e, por outro, constatar que este sucesso de vendas e público afundava cada vez mais as finanças da empresa. Como o que sustentava o *Correio da Manhã* e qualquer outra grande empresa jornalística não era a circulação e venda de seu produto, mas a verba obtida com a veiculação da publicidade, sobretudo da oriunda das grandes agências, vinculadas ou controladas, na sua maioria, pelo capital estrangeiro, alguns diretores, sobretudo Nelson Batista, pressionavam Niomar para que ela atenuasse a linha oposicionista do jornal e se livrasse de alguns jornalistas notoriamente esquerdistas e outros que tinham a habilidade de incomodar profundamente as forças armadas. Peri Cota, que se enquadrava nesta segunda categoria, testemunha que Niomar Muniz Sodré Bittencourt resistiu a todas as pressões e manteve o jornal na mesma linha, preservando a independência da redação em relação às posturas pessoais dos diretores e editorialistas.

O próprio Peri protagonizou um caso onde

esta independência foi posta à prova quando começou a receber, na redação e em sua casa, documentos enviados por um graduado oficial do Ministério da Aeronáutica, que revelavam e comprovavam aí a existência de uma grande crise interna iniciada em abril daquele ano, envolvendo o chefe de gabinete do ministro. No *Correio da Manhã*, este episódio chamou-se 'Operação Mata-Estudante'. Mais tarde, este episódio ficou conhecido como 'O Caso Para-Sar'. Tudo começou quando alguns oficiais da Aeronáutica se recusaram a participar de ações terroristas de repressão e assassinato de oposicionistas ao regime e as notícias desta insubordinação foram parar além dos muros dos quartéis. No dia 1º de outubro, o deputado Maurílio Ferreira Lima, do Movimento Democrático Brasileiro - MDB de Pernambuco, denunciou o caso num discurso na Câmara dos Deputados. Dois dias depois, o ministro da Aeronáutica, Márcio de Sousa e Melo, desmentiu a acusação, mas vinte oficiais do Para-Sar a confirmaram. Peri sabia que tinha em mãos informações e documentos que também ratificariam as denúncias. No dia seguinte, o *Correio da Manhã* começou a publicar uma série de matérias sobre a 'Operação Mata-Estudante', e a cada pronunciamento oficial questionando as informações apresentadas pelo jornal, Peri publicava trechos dos documentos que confirmavam o que tinha sido escrito. Foi o único jornal da grande imprensa brasileira que levou adiante as denúncias sobre o caso e as trouxe para o grande pú-

blico. Tanto o *Correio da Manhã* quanto Peri Cota pagariam logo muito caro por isso.¹⁴

Durante todo o mês de outubro a violência campeou Brasil afora. Mais de setecentos estudantes foram presos no Congresso da UNE, em Ibiúna. Passeatas em protesto pipocaram em todas as capitais, deixando vários estudantes feridos à bala. O movimento estudantil da Guanabara marcou para o dia 22 de outubro o seu dia estadual de protesto. Em Vila Isabel, em frente ao hospital Pedro Ernesto, da Universidade do Estado da Guanabara - UEG, estudantes promoviam ato público. Após a luta entre pedras e fuzis, o triste resultado: um estudante morto com uma bala no crânio, seis outros feridos à bala e inúmeros presos. De imediato, a polícia e o DOPS negaram a autoria do assassinato e dos ferimentos à bala, alegando que só haviam feito disparos de advertência para cima. A edição do dia 23 de outubro do *Correio da Manhã* desmentiu mais uma vez a versão oficial. Das 9 fotografias publicadas sobre o ataque policial, uma delas mostrava um agente do DOPS empunhando sua pistola e atirando para frente, na direção dos estudantes. Teria sido este o disparo responsável pelo assassinato.¹⁵

O mês de novembro começou com rumores cada vez mais fortes de um endurecimento político drástico, com o possível fechamento do Congresso. Haveria um ato institucional já elaborado desde julho, à

espera apenas do momento adequado para entrar em vigor. Tudo indicava este desfecho. A insatisfação generalizada com o regime pôde ser percebida pela adesão que os movimentos estudantil e sindical tiveram da classe média e de setores insuspeitos até então, como a Igreja. Por outro lado, o arcabouço jurídico estruturado pelo governo mostrou-se insuficiente para coibir ações oposicionistas cada vez mais amplas e contundentes. Isto demonstrou a incapacidade do regime em se legitimar enquanto poder revolucionário, assim como em seguir a própria legalidade que promulgou.¹⁶

A fatalidade uniu o destino do *Correio da Manhã* ao dos rumos da política nacional. Isto porque o pretexto escolhido para o fechamento total do regime tinha dois nomes: Hermano Alves e Márcio Moreira Alves. O primeiro continuava publicando e assinando seus artigos no *Correio da Manhã*. O segundo havia deixado a vida de jornalista do mesmo jornal e dedicava-se exclusivamente à atividade parlamentar. Ambos eram importantes representantes oposicionistas e incomodavam bastante o regime, que resolveu pedir as suas cabeças. Queriam enquadrar Hermano na Lei de Segurança Nacional por seus artigos assinados no *Correio da Manhã*. Sua imunidade parlamentar era um empecilho, pelo menos provisório. Queriam também processar Márcio Moreira Alves em função de um discurso que proferira na Câmara dos Deputados, instando a população em geral a boicotar os desfiles militares no 7 de setembro, e

sugerindo que as mulheres em particular se recusassem a namorar militares que colaborassem com a repressão. Destes dois pretextos, o regime preferiu insistir no segundo, por sua carga emotiva que feria mais de perto os brios militares. Como estava em vigor a Constituição de 1967, o Poder Executivo não podia mais simplesmente cassar mandatos. A saída para punir Márcio Moreira Alves era a autorização do Congresso para processá-lo. Mas o regime procurava silenciar as falas dos descontentes também de outras maneiras. No dia 7 de dezembro houve dois atentados à bomba no Rio de Janeiro. O primeiro, realizado por um grupo terrorista no diretório acadêmico do curso de medicina da UEG. Quase à mesma hora, integrantes do mesmo grupo explodiram uma bomba na agência de classificados do *Correio da Manhã* no Edifício Marquês do Herval, na esquina das avenidas Rio Branco e Almirante Barroso, no centro do Rio de Janeiro. Foi a explosão mais potente acontecida num atentado terrorista desde 1964, abrindo uma cratera de mais de um metro de diâmetro no piso de uma loja. Só não houve mortes porque a explosão aconteceu de madrugada numa região que, a esta hora, ficava completamente deserta. Estas e várias outras ações terroristas foram realizadas por um grupo paramilitar que se denominava *Grupo Secreto*, formado por oficiais do Centro de Informações do Exército e outros militares e civis simpatizantes do anticomunismo. A razão imediata para os atentados deste dia era torpe: livrar-se da

grande quantidade de explosivos que estava perecendo nos depósitos do grupo.¹⁷ O editorial do dia 8 de dezembro, escrito por Franklin de Oliveira, chamou-se '*O responsável*'. Nele, o *Correio da Manhã* imputava diretamente ao presidente Costa e Silva a responsabilidade por este e todos os outros atentados terroristas havidos em seu governo e que não haviam sido devidamente investigados nem desvendados. A mesma edição publicou também oito fotografias sobre o atentado.

AI-5: O ATO FINAL

Em 12 de dezembro, o Congresso negou a autorização para processar Márcio Moreira Alves. No dia seguinte foi editado o Ato Institucional nº 5 e a redação do *Correio da Manhã* foi invadida por policiais militares e agentes do DOPS. Na mesma noite uma equipe de censores formada por 11 oficiais do Exército se instalou na redação. Era a censura prévia, que perduraria no jornal até o dia seis de janeiro.

Até o AI-5, a censura oficial instaurada pelo regime militar em 1964 era política, mas também visava a moral e os bons costumes. Era exercida pelo Departamento Federal de Segurança Pública do Ministério da Justiça, através de sua Divisão de Censura das Diversões Públicas. Este órgão trabalhava sobretudo na área de espetáculos musicais, teatrais, radiofônicos, cinematográficos e televisivos, mas não diretamente na área jornalística. A censura às informações

jornalísticas era exercida por setores da Polícia Federal e de outros órgãos públicos de maneira oficiosa e subterrânea.¹⁸

A edição de 14 de dezembro do *Correio da Manhã* já circulou devidamente censurada, mas a primeira página deixou passar uma crítica velada ao novo ato em duas fotografias. Numa se vê Costa e Silva numa cerimônia militar, de cabeça caída, e tendo o peso visual de uma fileira de militares à suas costas. Na outra, aparece o ministro Gama e Silva momentos antes da leitura do texto do AI-5, com a mão cobrindo o rosto.

O fim do ano marcou também o fim de um glorioso período para o *Correio da Manhã*. Com o AI-5 editado por prazo indeterminado, instaurou-se a censura prévia, fechou-se o Congresso Nacional, e o poder passou a se concentrar totalmente nas mãos do Executivo. Foi um baque fatal e o início de um longo golpe de misericórdia em um jornal que começava a agonizar. O ano de 1969 começou sob o signo da censura prévia. Enquanto esta durou, a publicação, pelo *Correio da Manhã*, das duas fotografias já mencionadas, foram as únicas maneiras de demonstrar a insatisfação com o regime. No dia 6 de janeiro, a censura prévia no jornal terminou e Niomar ordenou que na edição do dia seguinte todas as matérias que haviam sido censuradas fossem finalmente publicadas, encimadas pela manchete: 'Abolida a censura à imprensa'. A edição foi apreendida antes de chegar às bancas e, no mesmo dia, foram presos

Niomar e os diretores Osvaldo Peralva e Nelson Batista.¹⁹

Começou assim o período mais negro para o *Correio da Manhã*. Crises internas, demissões de jornalistas, dentre os quais Peri Cota, a fuga quase total de anunciantes e mesmo de muitos assinantes, e o inevitável abrandamento na linha política do jornal. O número de páginas das edições diminuiu, com a transferência da seção de esportes do segundo caderno para a última página do primeiro caderno. Diminuiu também drasticamente o número de fotografias sobre assuntos políticos. O jornal viu-se obrigado a interromper as críticas ao regime por duas fortes razões — recebia, todos os dias, telefonemas e cartas dos órgãos de segurança e de outros gabinetes de autoridades militares que determinavam a proibição da publicação de textos e fotografias sobre os mais diversos assuntos. Além disso, na vigência do AI-5, com três diretores presos e grandes dificuldades financeiras, manter a mesma linha oposicionista equivaleria a pedir o fechamento do jornal. Assim, as eventuais críticas eram parcimoniosas e sempre setoriais, direcionadas para a política econômica ou as relações internacionais. Em relação ao fotojornalismo, desapareceram completamente as fotografias que denunciavam as violências e arbitrariedades do regime. As poucas vezes em que a fotografia de imprensa conseguia questionar o poder militar, o fazia com ironia e sarcasmo, retratando o presidente da República ou outra autoridade civil ou militar de forma

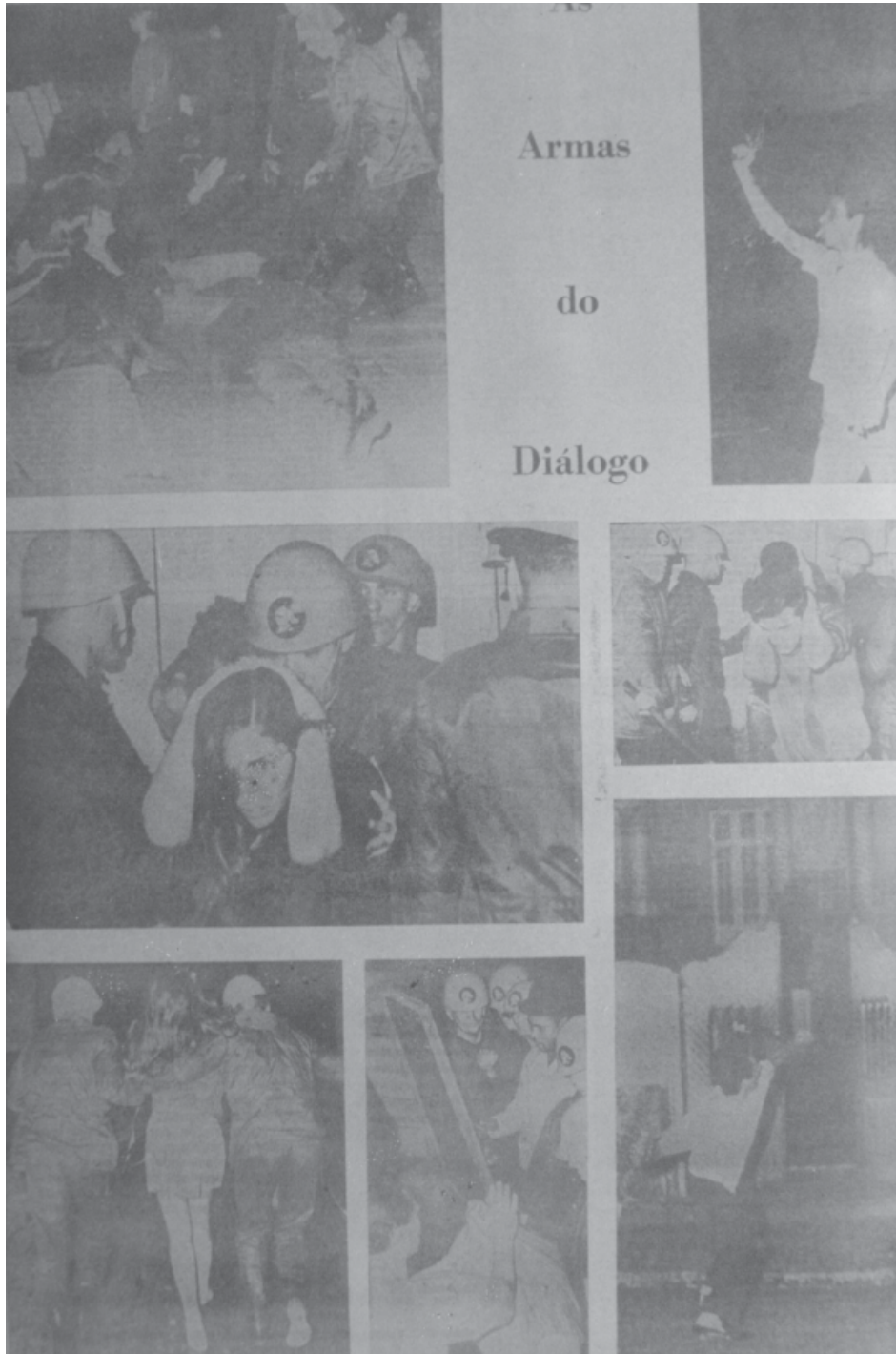
A

C

E

inusitada, atípica ou desconcertante. A Justiça Militar, baseada na Lei de Segurança Nacional, ordenou, ainda, o fecha-

mento da sede e de todas as agências do *Correio da Manhã* e a suspensão de sua circulação por cinco dias, de 27 de feve-



21 de junho de 1968.

reio a 3 de março. Em 11 de março, o *Correio da Manhã* acionou a Justiça com um pedido de concordata preventiva. A situação financeira do jornal tornou-se crítica. No fim do mês, Niomar conseguiu sua liberdade através de um habeas-corpus, após 72 dias de prisão, mas continuou respondendo a processo pela Lei de Segurança Nacional. Em 29 de março, junto com outras 106 pessoas, teve seus direitos políticos cassados.²⁰

Neste momento, Erno Schneider é convidado a ir para *O Globo*. Adiou sua transferência o máximo que pôde e a condicionou à autorização para levar consigo outros cinco fotógrafos de sua equipe. Roberto Marinho aceitou a condição. Em julho, Erno conversou com Niomar, que já negociava o arrendamento do jornal. Percebendo a boa oportunidade de emprego que se oferecia a Erno e aos outros fotógrafos, ela concordou com sua saída.²¹

Niomar firmou um contrato de arrendamento por um prazo de quatro anos e cinco meses com a Companhia Metropolitana, poderosa empreiteira comandada por Maurício Nunes de Alencar — irmão do então advogado Marcelo Alencar — e Frederico Gomes da Silva. Estes empresários estavam interessados em articular a campanha do então ministro dos Transportes, Mário Andreazza, para a sucessão de Costa e Silva. A transferência do controle do jornal se efetivou em 11 de setembro de 1969.²²

Dias antes aconteceu um imprevisto. Uma

trombose acometeu o presidente Costa e Silva em 28 de agosto e terminou por afastá-lo definitivamente de seu cargo, o que inviabilizou os planos eleitorais dos empreiteiros. Mas estes se utilizaram do jornal para obter favores políticos e contratos com o governo. Desde seu arrendamento, portanto, o *Correio da Manhã* passou a prestar apoio incondicional ao regime militar, posição que se manteve até a falência do jornal, em 1974.

Durante este período, a nova direção procurou reformular também o aspecto gráfico do jornal, contratando profissionais importantes, como Reinaldo Jardim, que tinha participado da reforma gráfica do *Jornal do Brasil*. Mas com o passar do tempo, a nova administração deixou de cumprir suas obrigações contratuais com Niomar, não conseguindo conquistar um novo espaço junto ao leitor, desorientando-se administrativamente e entrando em crise financeira. Assim, a última edição do *Correio da Manhã* circulou no dia 8 de julho de 1974, com apenas oito páginas e uma tiragem de três mil exemplares. Ao reaver o jornal, Niomar ainda tentou recuperar o prejuízo proporcionado pela má administração da empresa, mas as dívidas eram muitas. Em 1975 foi decretada a falência do *Correio da Manhã* e seus bens foram leiloados.²³

No entanto, o *Correio da Manhã* deixou traços materiais de sua história. Uma coleção completa do jornal, o arquivo fotográfico e o arquivo de textos foram arrematados pelo jornalista e empresário

Fernando Gasparian. Posteriormente, a coleção foi doada ao Arquivo Edgar Leuenroth, da Universidade de Campinas. O arquivo fotográfico, composto de reproduções em papel e negativos fotográficos foi doado, em 1991, ao Arquivo Nacional e está à disposição dos pesquisadores. O arquivo de texto, composto sobretudo por recortes de outros jornais e demais periódicos foi doada à mesma instituição, mas está ainda em fase de tratamento arquivístico. Existe ainda uma outra coleção completa do jornal na Biblioteca Nacional.

CONCLUSÃO

O regime militar teve, desde o início de sua implantação, uma grande dificuldade em definir suas formas de legitimidade, que não deveriam passar apenas pelo arcabouço legal.²⁴ Neste sentido, o apoio da imprensa era fundamental para que o discurso ideológico da nova ordem, calcado nos ditames da doutrina de segurança nacional, fosse efetivo e alcançasse a hegemonia na condução política e econômica nacional. Daí, a perseguição implacável ao *Correio da Manhã*. É evidente que o discurso oposicionista deste jornal não se estabeleceu apenas no seu fotojornalismo. Tampouco foi a política nacional o único campo onde brilharam a competência e a ousadia de seus fotógrafos. Mas, com certeza, foi denunciando as mazelas do regime e ridicularizando suas figuras que estes repórteres fotográficos mais se realizaram profissionalmente. Da

mesma forma, foi através do fotojornalismo que o *Correio da Manhã* conseguiu, muitas vezes, desmascarar o manto de hipocrisia e mentiras dos donos do poder.

Esta experiência do *Correio da Manhã* nos leva inevitavelmente à uma reflexão sobre a utilização do fotojornalismo como fonte histórica. A parcela de realidade representada na fotografia de imprensa possui grande valor documental, não apenas pelo que ficou registrado de cenas passadas, mas também pelo que se pode apreender do processo de seleção e apresentação dos fatos que se tornaram notícia na forma de imagem fotográfica. Ao escolher as imagens produzidas que serão apresentadas ao público leitor e determinar a maneira de apresentá-las, o fotojornalismo transmite visões de mundo representativas de sua época e condizentes com os interesses dos grupos sociais aos quais está ligado. Isto evidencia a sua importância, enquanto atividade e linguagem, na construção do conhecimento histórico do mundo contemporâneo.²⁵ Além disso, a repercussão provocada por determinada fotografia, quando amplamente veiculada pela mídia impressa, pode transformá-la, além de fonte, em verdadeiro agente histórico.

Este artigo é uma versão modificada do segundo capítulo de minha dissertação de mestrado intitulada *Imagens subversivas: regime militar e o fotojornalismo do Correio da Manhã*

(1964-1969), defendida em 1996 junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal

Fluminense e orientada pela professora doutora Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus.

N O T A S

1. Depoimento de Rubens Seixas ao autor.
2. Carlos Eduardo Leal e Dora Flaksman, "Correio da Manhã", em *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*, Rio de Janeiro, Forense Universitária-CPDOC/FGV, 1984, v. 2, pp. 945-951.
3. Depoimento de Carlos Heitor Coni ao autor.
4. Depoimento de Erno Schneider ao autor.
5. Depoimento de José Artur Poerner ao autor.
6. Para maiores informações sobre a trajetória dos fotógrafos nas revistas ilustradas, ver Nadja Peregrino, *O Cruzeiro: a revolução na fotorreportagem*, Rio de Janeiro, Livraria Dazibao, 1991.
7. Depoimentos de Sebastião Marinho e Rubens Seixas ao autor.
8. Depoimentos de Rubens Seixas, Manuel Gomes da Costa e Rodolfo Machado.
9. Depoimento de Peri Cota ao autor.
10. Depoimento de Rubens Seixas ao autor.
11. Idem.
12. Depoimentos de Rodolfo Machado e Rubens Seixas ao autor.
13. Depoimentos de Osmar Galo, Sebastião Marinho, Rodolfo Machado e Rubens Seixas ao autor.
14. Depoimento de Peri Cota ao autor. Para maiores detalhes, ver Peri Cota, *Calandra: o sufoco da imprensa nos anos de chumbo*, São Paulo, Editora Bertrand Brasil, 1997.
15. Depoimento de Erno Schneider ao autor.
16. Maria Helena Moreira Alves, *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1984, p. 136.
17. José A. Argolo, Kátia Ribeiro e Luís Alberto M. Fortunato, *A direita explosiva no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Mauad, 1996, p. 259.
18. Paulo Marconi, *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*, São Paulo, Editora Global, 1980, pp. 37-62.
19. Jeferson de Andrade, *Um jornal assassinado*, Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, 1991, p. 225.
20. Idem, pp. 42-46.
21. Depoimento de Erno Schneider ao autor.
22. Andrade, op. cit., p. 233.
23. Leal, op. cit., pp. 150-151.
24. Sônia Regina de Mendonça e Virgínia Maria Fontes, *História do Brasil recente (1964-1980)*, São Paulo, Editora Ática, 1991, p. 42.
25. Sobre a utilização da fotografia como fonte histórica e a elaboração de uma metodologia histórico-semiótica de análise de imagens fotográficas, ver Ana Maria Mauad de Sousa Andrade, *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*, tese de doutorado em História, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1990.

A B S T R A C T

In 1968, *Correio da Manhã* was one of the strongest voices against the military dictatorship, being as well a mandatory reference for readers looking for a critical view of Brazil at that time. This paper describes how the language and practices applied by its team of photographers played a decisive role in the building of what probably was, during that year, the firmest and most vigorous discourse of contention within the sphere of the national, daily press.

R É S U M É

En 1968, le journal *Correio da Manhã* se manifestait comme une des principaux voix d'opposition au régime militaire et une référence obligée pour tous les lecteurs à la recherche d'une vision critique du Brésil à cette époque. Cet article décrit comment le travail technique et le langage utilisés par l'équipe photographique de ce journal ont contribué de manière décisive, pendant cette année, à la construction d'un discours qui a été, peut-être, le plus fort et le plus ferme de la grande presse quotidienne nationale.

Centro de Arte Hélio Oiticica

Vanda Mangia Klabin
Diretora-geral.

O Centro de Arte Hélio Oiticica é o mais novo espaço de artes plásticas da cidade do Rio de Janeiro. Foi inaugurado em 30 de setembro de 1996 pela prefeitura, por iniciativa da secretária municipal de Cultura, Helena Severo, num empreendimento conjunto com o Projeto Hélio Oiticica, instituição privada mantenedora da obra do artista desde 1981.

Localizado na parte histórica do centro do Rio, à rua Luís de Camões 68, antiga rua da Lampadosa, ao lado da praça Tiradentes, o Centro de Arte Hélio Oiticica é um prédio de três andares, de estilo neoclássico, construído no século XIX para sediar o Conservatório de Música, tendo acolhido também durante certo período

o Conservatório Dramático Brasileiro. Inaugurado no dia 9 de janeiro de 1872, o casarão foi ampliado, 18 anos mais tarde, com a anexação de dois prédios, orientada pelo arquiteto italiano Sante Bacciarelli, e recebeu nesta época a volumetria e o desenho que hoje conhecemos. Nesse espaço, além de aulas e concertos, eram realizadas conferências literárias com poetas e escritores como Olavo Bilac, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Viriato Correia e Luís Edmundo, entre outros.

No final da década de 1920, com a transferência do Instituto Nacional de Música para a então sede da Biblioteca Nacional, no Passeio Público, instalou-se no prédio a Diretoria do Patrimônio Nacional do Mi-

nistério da Fazenda, a qual cedeu o lugar para alguns departamentos da Escola Nacional de Engenharia. Estes departamentos permaneceram até 1968, quando foram transferidos para a ilha do Fundão. A partir desta data, o prédio ficou de tal forma abandonado, restando apenas de sua estrutura original as paredes e o telhado.

Um convênio firmado em 1984 entre a Secretaria Municipal de Cultura e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, proprietária do imóvel, transferiu sua administração para o município do Rio de Janeiro. Em 1993, iniciaram-se as obras de restauro, sob a responsabilidade de André Zambelli, coordenador do Corredor Cultural, entidade encarregada da preservação do patrimônio arquitetônico da área central da cidade. As obras de adequação do Centro de Arte Hélio Oiticica foram coordenadas pelo diretor executivo do Rioarte, Ricardo Macieira, e serviram para revitalizar e preservar a praça Tiradentes e arredores.

O Centro de Arte Hélio Oiticica foi instalado nos moldes dos grandes centros mundiais e está munido com sofisticados equipamentos de segurança, climatização e iluminação. Ocupa uma área de 1.950 m², possui seis galerias de exposição que totalizam 812 m², sala de conferências, o escritório do Corredor Cultural, a livraria Dazibao, o restaurante Bistrô do Hélio, a loja de gravuras e molduras Sérgio Porto, e o setor de documentação e reserva técnica para o acervo do artista

Hélio Oiticica.

O Centro abriga toda a coleção pertencente ao Projeto Hélio Oiticica, o qual continua sendo uma entidade privada, que tem como curador César Oiticica Filho, nomeado pela família do artista e responsável pela manutenção do acervo, pelo empréstimo de obras para eventuais mostras em outros locais e pelo programa de exposições temáticas de sua obra nessa instituição.

A mostra inaugural, que ficou sete meses em cartaz, apresentou uma grande retrospectiva da obra de Hélio Oiticica, que já percorrera anteriormente os principais museus de arte contemporânea da Europa e Estados Unidos.

A diretoria da instituição tem como objetivo básico desenvolver ações, eventos e projetos culturais, por meio de mostras significativas da produção contemporânea. Contribuindo para ampliar e aprofundar as questões da arte contemporânea, o Centro de Arte Hélio Oiticica apresentou inúmeras exposições, focalizando os trabalhos de artistas nacionais e internacionais, sempre acompanhadas de debates e de um cuidadoso e extenso catálogo sobre a obra de cada artista.

Desde a sua inauguração, além da retrospectiva de Hélio Oiticica, foram apresentadas as exposições de Mira Schendel, Antônio Manuel, Luciano Fabro, Richard Serra e Eduardo Sued. A programação do Centro inclui diversos seminários, lançamentos de livros e montagens de peças teatrais. Tendo como eixo principal a obra

de Hélio Oiticica, este espaço divulga um repertório artístico capaz de criar novas

referências na produção contemporânea das artes plásticas.



A B S T R A C T

The Centro de Arte Hélio Oiticica is the newest art center in the city of Rio de Janeiro. Inaugurated in September 1996, its purposes are to preserve and promote the work of the late Brazilian artist Hélio Oiticica and to exhibit Brazilian and foreign artists that are of reference in the contemporary art world.

R É S U M É

Le Centro de Arte Hélio Oiticica est le plus récent centre culturel de la ville du Rio de Janeiro. Inauguré en septembre 1996, il abrite et fait connaître l'oeuvre de l'artiste Brésilien Hélio Oiticica et organise des expositions d'art contemporain nationaux et internationaux.

B I B L I O G R A F I A

- ALEIXO, José Carlos Brandi. *Itinerário de um liberal*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.
- ALVES, M. M. *Beabá dos MEC-USAID*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1968.
- _____. *A Igreja e a política no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. *68 mudou o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- ALVIM, João Carlos. *A revolução sem rumo*. Rio de Janeiro: Val, 1964.
- BAFFA, A. *Nos porões do SNI*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.
- BASBAUM, Leôncio. *História sincera da República*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.
- BESANÇON, J. (org.). *Les murs ont la parole*. Paris: Tchou, 1968.
- BETO, Frei. *Batismo de sangue*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BRANCO, Carlos Castelo. *Introdução à revolução de 1964*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- _____. *Os militares no poder: o ato 5*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 2, 1978.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Retrospectiva Glauber Rocha*, 1987.
- BROUÉ, Pierre. *A primavera dos povos começa em Praga*. São Paulo: Kairós, 1979.
- CABRAL, Carlos Castilho. *Tempos de Jânio e outros tempos, vistos por Castilho Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDAS, Álvaro. *Tirando o capuz*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- CALMON, João. *Duas invasões*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.
- CARLI, Gileno de. *JQ: Brasília e a grande crise*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1961.
- CARONE, Edgar. *Movimento operário no Brasil, 1945/1964*. São Paulo: Difel, 1981.
- CASO, A. *A esquerda armada no Brasil, 1967/1971*. Lisboa: Moraes, 1976.
- CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- CAVA, Ralph della (org.). *A igreja em flagrante: catolicismo e sociedade na imprensa brasileira, 1964/1980*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

- CAVALCANTI, P. *Memórias do exílio*. São Paulo: Livramento, 1978.
- CHAGAS, Carlos. *113 dias de angústia: impedimento e morte de um presidente*. Rio de Janeiro: Image, 1970.
- COELHO, José Saldanha. *Um deputado no exílio*. Rio de Janeiro: Leitura, 1965.
- COHN-BENDIT, Daniel. *O grande bazar*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Nós que amávamos tanto a revolução: 20 anos depois*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COSTA, A. H. *Barão de Mesquita, 425*. São Paulo: Brasil-Debates, 1981.
- COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil, 1964/1985*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Memória viva do regime militar: Brasil, 1964/1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DAHL, Maria Lúcia. *Quem não ouve o seu papai, um dia... balança e cai*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- DANSETTE, A. *Mai, 1968*. Paris: Plon, 1971.
- D'ARAÚJO, Maria Celina et al. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DELALE, A. e RAGACHE, G. *La France de 68*. Paris: Seuil, 1978.
- DIAS, L. N. *Esquerda armada*. Vitória: Edições do Leitor, 1979.
- DINES, Alberto. *Os idos de março e a queda em abril*. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1964.
- DINIZ, Jorge. *O cerco das trevas: Calabouço, 1968*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1988.
- DIRCEU, José e PALMEIRA, Vladimir. *Abaixo a ditadura: o movimento de 68 contado por seus líderes*. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.
- DREIFUSS, René. *1964: a conquista do Estado*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.
- EMILIANO, José e MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global, 1980.
- FAVARETO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FAUST, J. J. *A revolução devora seus presidentes*. Rio de Janeiro: Saga, 1965.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução brasileira e os intelectuais*. Revista da Civilização Brasileira (1), 1965.
- _____. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

- FEUER, Lewis. *El cuestionamiento estudiantil del establishment en los países capitalistas y socialistas*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- FRANCHETTI, Paulo e PÉCOR, Alcir (orgs.). *Caetano Veloso: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1981.
- FRANFEL, C. *Education and the barricades*. Nova Iorque: Norton, 1968.
- FRASER, R. *1968: a student generation in revolt*. Nova Iorque: Pantheon, 1988.
- FREIRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- FRÓES, Hemílcio. *Véspera do primeiro de abril ou nacionalistas X entreguistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- FURTADO, Celso. *Dialética do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GARAUDY, R., CESBRON, G. et al. *A rebelião dos estudantes*. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira, nº 19-20, 1968.
- GARCIA, M. A. *Contribuição à história da esquerda brasileira, 1960/1979*. São Paulo: Em Tempo, ago. 1979-abr. 1980.
- GIUSSANI, Pablo. *Montoneros: la soberbia armada*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1984.
- GÓES, Fred de (org.) com a colaboração de Nelson Mota e Lauro Góes. *Gilberto Gil: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.
- GORENDER, Jacó. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira; das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HAMON, Hervé e ROTMAN, Patrick. *Génération: les années de rêve*. Paris: Seuil, 1987.
- HERMANN, Kai. *Los estudiantes en rebeldía*. México: Bolsillo-RIALP, 1968.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- IANNI, Otávio (org.). *Política de massas e revolução social no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JOHNSON, Randal (org). *Brazilian cinema*. Austin: University of Texas Press, 1988.

JOYEUX, Maurice. *L'anarchie et la révolte de la jeunesse*. Casterman Poche, 1970.

JUREMA, Abelardo. *Sexta-feira, 13: os últimos dias do governo João Goulart*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1964.

LABAKI, Amir. *1961: a crise da renúncia e a solução parlamentarista*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LACERDA, Carlos. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LACERDA, Cláudio. *Carlos Lacerda: 10 anos depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LAGO, Mário. *1º de abril, estórias para a história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LEFORT, C., MORIN, E. e COUDRAY, Jean-Marc. *Mai 68: la brèche*. Paris: Fayard, 1968.

LIMA, Alceu de Amoroso. *A experiência reacionária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

LIMA, H. e ARANTES, Aldo. *História da Ação Popular*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1984.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

MACIEL, Luís Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

_____. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAIA NETO, João. *Brasil: guerra-quente na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARCUSE, Herbert. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARIGHELLA, Carlos. *Escritos*. São Paulo: Livramento, 1979.

MARTINS, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MARTINS, Luciano. *A geração AI-5: ensaios de opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARTINS, Sodré. *31 de março de 1964: revolução autêntica ou simples quartelada? (Respondam Jaguares)*. Salvador: Mauá, 1964.

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

_____. *A rebelião estudantil*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

MATOS, Olgária C. F. de. *Paris, 1968: as barricadas do desejo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

- MEDINA, C. (org.). *1968-1988: nos passos da rebeldia*. São Paulo: CJE/ECA/USP, 1989.
- MENDES JÚNIOR, A. *Movimento estudantil no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MICHALSKI, Yan. "O teatro sob pressão: uma frente de resistência". In: *Coleção Brasil — Os anos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MOREL, Edmar. *O golpe começou em Washington*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MORICONI, Roberto. *Brasil vivo*. Rio de Janeiro: Renes, 1971.
- OLIVEIRA, Beneval de. *O ódio destrói o Brasil: uma análise da crise política brasileira, 1961 a 1964*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- PEDROSA, Mário. *A opção imperialista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- PINTO, Bilac. *Guerra revolucionária*. Rio de Janeiro: Forense, 1964.
- POLARI, Alex. *Em busca do tesouro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- PORTELLA, Jaime de Melo. *A revolução e o governo Costa e Silva*. Rio de Janeiro: Guaira Ltda., 1979.
- REIS FILHO, Daniel Aarão e SÁ, Jair Ferreira de (orgs.). *Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda de 1961 a 1971*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- SANTOS, Wanderlei Guilherme do. *Quem dará o golpe no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- _____. *Reforma e contra-reforma*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. *Prelúdio a revolução*. Rio de Janeiro: Val, 1964.
- SILVA, Hélio. *1964: golpe ou contragolpe?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s./d.
- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- SOBRAL PINTO, Heráclito Fontoura. *Lições de liberdade*. Belo Horizonte: Comunicação/ Pontifícia Universidade Católica de Minas, 1977.
- SODRÉ, F. Novais. *Manual do revolucionário, a revolução sem oportunismo e sem burrice*. São Paulo: Redenção Nacional, 1963.
- SOUZA, Tárík de e ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: LP&M, 1979.
- SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M, 1983.

STACCHINI, José. *Março 64: mobilização da audácia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

TÁVORA, Araken. *Brasil, 1º de abril*. Rio de Janeiro: B. Buccini, 1964.

TEIXEIRA, Mauro Borges. *O golpe em Goiás: história de uma grande traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

TELES, Godofredo da Silva. *A democracia e o Brasil, uma doutrina para a revolução de março*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1965.

TORRES, João Camilo de Oliveira. *Razão e destino da revolução*. Petrópolis: Vozes, 1964.

TOURAINÉ, Alain. *Le mouvement de mai ou le communisme utopique*. Paris: Seuil, 1968.

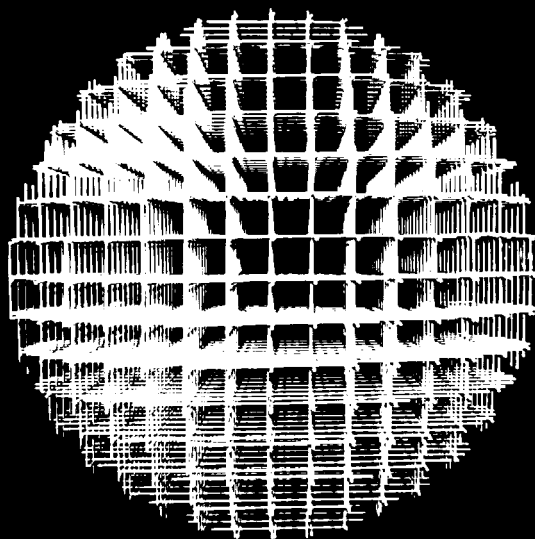
VALLE, Álvaro. *O presidente e a revolução*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WERTH, Alexander. *De Gaulle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Bibliografia organizada pela Coordenação de Pesquisa e Promoções Culturais do Arquivo Nacional.



Neste número

Andréa França & Liliane Heynemann

Daniel Araújo Reis

Francisco Carlos Teixeira da Silva

Franklin Espath Pedrosa & Pedro Karp Vasquez

Gil Vicente Vaz Oliveira

Inimá Simões

Márcio Scalercio

Paulo Affonso Martins de Oliveira

Santuza Cambraia Naves

Vanda Mangia Klabin

NADA SERÁ COMO ANTES OS ANOS 60

ISSN 0102-700-X

