

FRAGMENTOS DA DOR

VIOLÊNCIA RACIAL E ÉTNICA NO CINEMA BRASILEIRO NO CREPÚSCULO DA DITADURA CIVIL-MILITAR (1979-1985)

FRAGMENTS OF PAIN

RACIAL AND ETHNIC VIOLENCE IN BRAZILIAN CINEMA IN THE END OF THE CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP (1979-1985)

PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA | Docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF). Pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Doutor em Comunicação pela UFF, com estágio pós-doutoral em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

RESUMO

Este artigo aborda a circulação das memórias de violência racial/étnica praticada pela ditadura civil-militar, que foram divulgadas a partir da fase de sua distensão. Três filmes serão analisados: *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982) e *O dia em que Dorival encarou a guarda* (Jorge Furtado e José Pedro Goulart, 1985).

Palavras-chave: cinema brasileiro; memória; censura.

ABSTRACT

This article analyzes the movement of the memories about racial/ethnic violence practiced by the civil-military dictatorship, which were released from the phase of its distension. Three films will be focused: *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982) and *O dia em que Dorival encarou a guarda* (Jorge Furtado and José Pedro Goulart, 1985).

Keywords: Brazilian cinema; memory; censorship.

RESUMEN

Este artículo aborda la circulación de las memorias de la violencia racial/étnica practicada por la dictadura civil-militar, que fueron divulgadas a partir de su distensión. Tres películas serán analizadas: *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982) y *O dia em que Dorival encarou a guarda* (Jorge Furtado y José Pedro Goulart, 1985).

Palabras clave: cine brasileño; memoria; censura.

INTRODUÇÃO

“É inútil acreditar que podemos sair curados de vinte anos como aqueles que passamos. Os que foram perseguidos nunca mais reencontrarão a paz”. Assim Natalia Ginzburg inicia em *O filho do homem* a recordação do período de perseguição imposta pelo fascismo italiano aos judeus, em consonância com as políticas de limpeza étnica da Alemanha nazista. No conto, a cura impossível do trauma é acompanhada pela necessidade de rememorar e, em um momento seguinte, tornar pública essa memória fraturada e difícil de ser cicatrizada após os testemunhos do horror.

O exemplo limite das memórias do extermínio dos judeus pelos regimes totalitários europeus dos anos de 1930 e 1940 revelou-se fundamental para o debate sobre episódios de violência racial e étnica empreendidos pelos Estados nacionais (Huysen, 2014) e encontraria eco em diversas oportunidades, por ocasião de tornarem públicos fatos relacionados à perseguição de cunho étnico-racial ocorridos em diferentes lugares e momentos históricos.

No caso brasileiro, o regime vitorioso após o golpe civil-militar de 1964 empreendeu diversas perseguições de cunho político, econômico e social visando eliminar opositores do debate público. Nesse processo, o projeto do nacional-desenvolvimentismo surgiu como o guia de um conjunto de políticas públicas voltadas para o culto do sentimento nacionalista e o progresso da nação brasileira (Guimarães, 2002), desconsiderando aspectos relacionados a identidades de grupos específicos.

Durante a fase da “abertura”, proposta pelo general Ernesto Geisel e aprofundada por seu sucessor, general João Figueiredo, à medida que se aproximava o fim da ditadura civil-militar e, por consequência, o enfraquecimento de uma de suas instituições de base (a censura), vários filmes brasileiros dos anos de 1980 começaram a abordar episódios bastante incômodos a esse regime, e alguns deles detiveram-se especificamente sobre episódios de violência material e simbólica de cunho étnico-racial.

No presente artigo, pretendemos analisar três filmes e os processos administrativos guardados no arquivo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP): *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982) e *O dia em que Dorival encarou a guarda* (Jorge Furtado e José Pedro Goulart, 1985). *O homem que virou suco* narra a perseguição a um repentista nordestino, confundido com um operário que matou seu patrão em uma cerimônia do Dia do Trabalho. *Mato eles?* recorda o genocídio contra índios Xetá por meio da construção de uma indústria de extração de madeira dentro de uma reserva indígena no Paraná. Por sua vez, *O dia em que Dorival encarou a guarda* focaliza a violência a que a população negra era/é submetida no sistema penitenciário brasileiro.

O arquivo da DCDP, formado pelo arquivo permanente do órgão extinto com a Constituição de 1988, encontra-se sob a guarda do Arquivo Nacional, em Brasília, contando com documentos referentes a processos administrativos de censura referentes a cinema, teatro, música, livros e televisão, além do arquivo administrativo do órgão.

É importante recordar que a DCDP era vinculada à Polícia Federal que, por sua vez, era subordinada ao Ministério da Justiça, o que implica dizer que o processo de censura de um

filme passava por várias etapas, havendo a possibilidade de pedidos de reconsideração à chefia do órgão e de recursos administrativos ao chefe da Polícia Federal, ao ministro da Justiça e, finalmente, ao Conselho Superior de Censura, que proferia a decisão final sobre as possibilidades de um filme vir a ser exibido. Tal estrutura encontra-se fartamente documentada nos processos de censura dos filmes guardados pelo Arquivo Nacional, refletindo, inclusive, a disposição dos processos administrativos em séries documentais distintas para o público, embora tenham sido preservadas a unidade e a organicidade.

As questões que irão nortear este artigo são: a) de que modos os filmes operam a mediação entre as memórias dos grupos marginalizados e o público de cinema? e b) de que modos as instituições estatais (censura e Embrafilme, empresa estatal que financiou e distribuiu os filmes abordados) avaliaram essas obras? Essas questões se inserem no debate sobre memórias dos grupos racial e etnicamente perseguidos pela ditadura civil-militar e como episódios traumáticos referentes a elas começaram a ressurgir no final do regime.

A hipótese com que iremos trabalhar pode ser localizada no fato de que alguns aspectos da memória nacional, divulgados pelo projeto nacional-desenvolvimentista adotado pela ditadura militar, passaram a ser contestados pela presença das memórias traumáticas ligadas aos episódios de violência e/ou de extermínio vivenciados por esses grupos dominados. É importante considerar que tanto os filmes quanto suas avaliações juntamente à burocracia estatal e à recepção crítica encontram-se dentro do *trabalho de enquadramento da memória* (Pollak, 1989) desses grupos.

EXPOSIÇÕES E CERCEAMENTOS NO ESPAÇO PÚBLICO BRASILEIRO EM TORNO DAS MEMÓRIAS DOS GRUPOS DOMINADOS

Antes de passarmos à análise dos filmes, é necessário afirmar que nosso artigo situa-se no mesmo esforço mencionado por Michael Pollak de tentar compreender as formas pelas quais as diferentes memórias dos grupos dominados passam a relacionar-se com as narrativas nacionais e com o controle exercido na produção cultural pelo Estado brasileiro. Nas palavras do autor:

Essa memória “reprimida” e portanto “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória [...] (Pollak, 1989, p. 5).

Além de Pollak, a abordagem de Robert Darnton (1990) percebe nas narrativas cinematográficas a construção de um “duplo” que permite às memórias dos grupos marginalizados ganhar a cena pública por meio de alegorias e metáforas que incidem sobre sua experiência.

Ao analisar o filme *Danton*, adaptação histórica do cineasta Andrezej Wajda, o autor conecta ao momento da queda do regime comunista na Polônia, que, embora iminente, ainda resistia por meio do controle da informação. Darnton aponta que as diferenças de leitura em torno da narrativa do filme pelos públicos francês e polonês não são casuais, uma vez que

os fatos não falam por si só. O filme pode ser visto de maneiras completamente diferentes. Não foi o mesmo em Varsóvia e em Paris. Sua capacidade de gerar um duplo sentido sugere que o próprio significado é modelado pelo contexto e que a significação da Revolução Francesa nunca se esgotará (Darnton, 1990, p. 62-63).

Assim, o autor explicita o papel de mediação que as narrativas cinematográficas exercem entre a memória dos grupos marginalizados e o público. Apropriando-nos dessa discussão, podemos iniciar nossa análise ponderando que, no caso do cinema brasileiro, a construção de uma marginalidade equiparável à segregação étnica, a literatura de cordel como forma privilegiada de situar os protagonistas de uma trama e os custos da modernização projetada pela ditadura civil-militar foram os *plots* da narrativa apresentada no longa-metragem *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade. Rodado em 1979 e apresentado ao público no ano seguinte, o filme constrói sua narrativa em torno de dois personagens nordestinos interpretados pelo mesmo ator (José Dumont): Severino e Deraldo.

Em linhas gerais, é possível afirmar que a estética do filme situa-se no limite entre o documentário e a ficção. Embora se apresente como uma narrativa ficcional, em vários momentos faz apelo a procedimentos de documentário, tais como a interação do ator principal com não atores e a filmagem de externas em lugares públicos que remetem à sociabilidade dos nordestinos das classes populares em São Paulo.

O primeiro protagonista, após ganhar um prêmio de “operário-padrão”, esfaqueia seu patrão diante de um auditório lotado. Já o segundo, repentista-poeta, não possui emprego fixo e encontra dificuldades de adaptação em São Paulo. Como a foto de Severino circula pelos jornais paulistas, Deraldo passa a ser confundido com o assassino e perseguido pela polícia, o que o obriga a fugir.

Articulando um repertório cultural com o qual possuía familiaridade, o protagonista constrói sua trajetória nesse cenário inóspito. Ao tentar vender as brochuras com seus poemas de cordel em uma esquina movimentada de São Paulo, um fiscal interpela Deraldo sobre a autorização da prefeitura para estar ali. Ante a negativa, o fiscal apreende o material proferindo várias vezes a frase “isso aqui é São Paulo, não é Nordeste!”, implicitamente opondo o regime de leis e de burocracia (São Paulo) a uma ideia de “terra sem lei” que o Nordeste representa em sua fala. Assim, há um choque entre as práticas culturais articuladas por Deraldo e o etnocentrismo da fala do fiscal.

Na sequência seguinte, quando Deraldo é perseguido pela polícia em sua própria casa, os policiais reiteradamente o diminuem pela sua condição de nordestino. Ao tentar argumentar que o nome do assassino é diferente do seu, é retrucado com escárnio: “Esses nomes desses paus de arara são tudo Silva”. E, por não ter documento, os policiais insistem em levá-

lo preso. Não cumprindo a exigência legal, Deraldo encontra-se em uma zona na qual um julgamento arbitrário de um agente estatal é capaz de rebaixar ainda mais a sua condição. Nesse ponto, a indignação social pode rapidamente transformar-se em encarceramento ilegal. E, novamente, o policial debocha: “Pau-de-arara e sem documento, você é um descarado!”. Logo, há o acionamento de uma fronteira regional que ganha um aspecto étnico (Barth, 1998) justamente por ironizar esse repertório cultural de Deraldo (pelo fiscal) e também de um *tropos* racial, por apelar ao fenótipo na segregação (pela polícia).¹

A ordem de prisão é repetida pelo policial, mas Deraldo aproveita-se de um momento de distração e foge, no que é bem-sucedido. Sendo a quantificação dos sujeitos uma marca do discurso racista e etnocêntrico, na medida em que ela é um pressuposto para o controle da população, o seu contraponto – o anonimato – é usado por Deraldo em sua trajetória de reinserção no espaço urbano após a fuga. Enquadrados no projeto de modernização conservadora empreendido pela ditadura, os postos tradicionalmente ocupados por nordestinos pobres em sua adaptação a São Paulo – serviços braçais como operário, porteiro, empregado doméstico, carregador – vão aos poucos surgindo em sua trajetória.

A recusa ao lugar de subalterno por Deraldo passa pela não adaptação a esses postos e, principalmente, pela contestação perante os chefes. Em todos os empregos, viu-se no meio de situações de conflito por essa recusa: discute com o chefe dos carregadores no mercado municipal; humilha o mestre de obras tirano e desonesto que explorava os operários de uma construção. Contratado como empregado doméstico, entra no meio da festa de uma jovem de classe alta, onde é humilhado pela dona da casa que reage à violação da regra social implícita de que patrões e empregados não podem ter as mesmas redes de sociabilidade. Em resposta, Deraldo demite-se e rouba o bife do “cachorro viado”, uma paródia ao tratamento sub-humano a que é submetido. A memória da segregação imposta aos retirantes nordestinos aparece, então, na inadequação do protagonista nesses postos de trabalho e na negociação dele com seus chefes, o que muitas vezes desencadeia conflitos.

O ápice da opressão em torno do repertório cultural de Deraldo está no momento em que ele é contratado como operário do metrô de São Paulo. Juntamente a outros recém-contratados, é obrigado a assistir a um vídeo no qual há a depreciação dos nordestinos a partir do protagonista, apresentado por um registro híbrido entre o vaqueiro e o cangaceiro.

Por meio da fala do funcionário do RH do metrô momentos antes da projeção, há a paródia ao discurso do nacional-desenvolvimentismo: “Como vocês sabem, a obra é da maior importância para São Paulo e para o país”. Essa paródia é continuada pelo enquadramento do operário nordestino feito pelo vídeo e seu sentido completa-se com a explicitação de seu etnocentrismo e de seu lugar na manutenção de uma segregação de cunho regional/étnico.

Nesse “filme dentro do filme”, em que a opressão é encenada, várias aquarelas são acompanhadas de uma voz em *off*. “Este é Antônio Virgulino da Silva. Cabra macho. Valente.

1 A ideia de analisar a segregação aos nordestinos em comparação com o preconceito experimentado no cotidiano pela população negra foi-nos apresentada por Guimarães (2002).

Campeão de todas as vaquejadas, era sempre respeitado”. O homem nordestino é apontado como tendo uma masculinidade primitiva que precisa ser refinada pela grande cidade, um verdadeiro processo civilizador (Elias, 1994). Em seguida, o trabalho de representação (Hall, 1997) do vídeo apaga as condições da expropriação rural dos retirantes nordestinos, mostrando a ida do protagonista para a grande cidade apenas como um mero “desejo de domar uma cobra gigante” – metáfora do espaço urbano em seu crescimento descontrolado –, enquanto estão ausentes os conflitos de terra resultantes da concentração fundiária e as arbitrariedades a que os nordestinos pobres eram submetidos por líderes locais.

A resistência ao lugar de subalterno e à exploração do trabalho braçal – algo defendido por Deraldo – é ridicularizada na projeção. A memória dos retirantes nordestinos é enquadrada pelo vídeo de um modo conservador, visando à manutenção das desigualdades e justificando moralmente tal exploração. Ao final, é visível o incômodo dos operários perante o filme, mas só Deraldo rebela-se chutando uma cadeira. Depois, em um almoço no refeitório, o protagonista encontra uma barata na comida e se revolta diante dos colegas, no que é contido pelos policiais presentes no recinto.

Os censores da DCDP, já no momento político da distensão, destacaram as consequências das mudanças na estrutura rural para a vida dos nordestinos:

Drama urbano que focaliza as dificuldades de um poeta paraibano diante das injunções de uma sociedade injusta. Em seu desenrolar, são questionados os motivos que levam o nordestino a evadir-se de sua terra, na ilusão da cidade grande. Constitui-se em uma crítica de teor socioeconômico, evidenciando o esmagamento do homem nos grandes centros urbanos, em consequência da migração desenfreada.²

Diante disso, a crítica de cinema também não seria indiferente à confusão feita entre o poeta e um operário-padrão que acabara de assassinar um industrial. E reitera a mudança na postura do intelectual de esquerda quanto à composição das personagens advindas da cultura popular: “*O homem que virou suco* realiza o legítimo cinema popular, pois devolve à personagem central a necessária vida própria para que possa por si só encontrar os conflitos e se conscientizar através de sua interferência com os mecanismos que a oprime [sic]” (Capuzzo, 1981).

A linguagem verbal violenta presente no filme não passaria despercebida pela censura, que, aproveitando-se disso, tenta justificar o veto para exibição na tevê:

2 Parecer n. 4.721/80. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 12 set. 2016. O projeto Memória CineBR foi desenvolvido pela profa. dra. Leonor Bianchi, por ocasião da pesquisa para sua tese de doutorado. A autora disponibilizou para o público fac-símiles da documentação dos processos administrativos da DCDP, especificamente sobre filmes brasileiros, uma importante iniciativa de divulgação de acervos públicos na Internet.

Linguagem: a implicação principal na ordem censória reside nos diálogos contidos no filme. A fim de dar maior realismo, os realizadores utilizam a linguagem dos segmentos marginalizados da população. [...].

Mas deve a autoridade censória tomar em consideração a realidade do veículo televisivo. Por isso, sugerimos a não liberação do filme com base na legislação supramencionada.³

Mesmo assim, após um jogo burocrático, o filme foi liberado para a televisão, com a restrição de ser veiculado após as 23h.

Essa linguagem violenta não impediu que a literatura de cordel assumisse um lugar de autoridade como forma narrativa, sobretudo quando Deraldo compõe o poema “O homem que virou suco”, sobre um nordestino “triturado” pela máquina da cidade. O uso da música no engajamento afetivo do espectador (Freire, 2007) no filme seria exposto na cena posterior à fuga de Deraldo. A luz do carro da polícia faz evidenciarem-se os rostos e os corpos dos nordestinos que moram na mesma favela do protagonista, ao som da música *Bate com pé xaxado*, de Vital Farias. A cartografia afetiva do Nordeste presente no acionamento do repertório musical é mostrada como alterada negativamente, como perda.

O subdesenvolvimento é mostrado a partir da racialização de seus aspectos étnicos e regionais, uma clara estratégia de dominação que despessoaliza os sujeitos dos grupos dominados, ao mesmo tempo em que reafirma a dimensão econômica desse processo. A enenação de uma memória subterrânea aparece aqui como uma forma de resistir à “máquina de triturar” paulistana e, ao mesmo tempo, de denunciar os custos do projeto nacional-desenvolvimentista adotado pela ditadura e de mostrar quais eram os grupos explorados por ele.

Relembrando os custos desse mesmo projeto, mas abordando o caso das populações indígenas, foi produzido o documentário média-metragem *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982). Com roteiro baseado na tese do antropólogo Jacó Piccoli, esse filme tem como narrativa a retomada de alguns pontos na memória em torno do genocídio contra as populações indígenas, a partir de um fato insólito: a construção de uma indústria de extração de madeira dentro de uma reserva indígena administrada pela Funai (Fundação Nacional do Índio).⁴

O filme vale-se do procedimento retórico de perguntas sistematicamente feitas aos entrevistados, aos espectadores e ao próprio diretor em torno de uma questão limite: até que ponto é moralmente possível documentar e rememorar o genocídio?

No início, há o depoimento de um bispo católico (na verdade, um ator) – dom Albano Cavallin – a partir de uma pergunta do diretor a respeito do papel da Igreja nesse genocídio. A isso, o bispo responde: “A Igreja é uma mãe. Eu penso que se todos os pais fizerem uma análise de sua educação, eles vão encontrar alguns problemas”. A sequência é encerrada com o bispo inclinando-se para frente e uma inserção sonora de aplausos. Em sua montagem, *Mato eles?* ironiza o papel educativo e civilizatório que a Igreja clama para si, situando-o como um

3 Parecer n. 2.733/82. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 12 set. 2016.

4 A Funai é o órgão responsável pela administração das reservas indígenas brasileiras.

dos pontos da memória traumática em torno do genocídio indígena e como a origem das conturbadas relações interétnicas entre brancos e índios.

Aos poucos, o papel da montagem no filme revela-se fundamental para a construção da abordagem irônica direcionada aos agentes do genocídio e, sobretudo, às suas instituições e aos seus argumentos. Por meio de uma montagem paralela, há a relação entre uma aula do antropólogo Jacó Piccoli, um documentário sobre os índios Xetás, de 1957, e a filmagem do único índio Xetá sobrevivente, produzida por Bianchi. Na aula, o antropólogo narra que há esse único índio no Paraná e, em seguida, surgem na tela os créditos (ironicamente inseridos) de “Sérgio Bianchi apresenta” e “O último Xetá” ao som da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes.

Planos de um documentário feito por uma expedição científica em 1957 foram inseridos como a “primeira parte” no contato com os Xetás. Nesses planos, índios são mostrados em sua vida na serra dos Dourados. Após isso, quatro planos do único índio Xetá sobrevivente são mostrados, sendo que ele está em diferentes posições (de frente, de lado e de costas), e o diretor aparece dando as instruções para captá-lo, em paralelo à locução do professor explicando que “não, você está equivocado. Xetás existem de cinco a seis indivíduos”.

Na sequência descrita, a ironia articulada pela montagem de *Mato eles?* é dirigida ao saber acadêmico que atua na documentação do genocídio indígena. Valendo-se de um personagem importante nas ficções de fundação (Sommer, 2004), Bianchi apropria-se de uma obra do século XIX (a ópera de Carlos Gomes), que usa o ideal nativista em torno do índio para potencializar a sua encenação paródica do extermínio, e a estende à relação entre o espectador e o gênero documental. Aliás, o próprio gênero torna-se um testemunho do genocídio por meio das imagens do documentário realizado em 1957 e recuperado em *Mato eles?*.

O tom continua na sequência seguinte, na qual a mesma ópera é usada para inserir os créditos “Sérgio Bianchi apresenta” e “Os guaranis”. Contrastando com o épico da música, várias mulheres e crianças índias são mostradas em trajes pobres e algumas visivelmente subnutridas. Palafitas e uma tenda de artesanato à beira da estrada também são focalizadas pela câmera, ressaltando a situação de miséria e mendicância a que os índios foram reduzidos. Assim, confronta-se a memória nacional – cujo referente é a obra de Carlos Gomes – cultuada pelo regime militar com a memória sobre o genocídio indígena e suas consequências no presente.

O choque entre a trilha sonora e as imagens concede ao filme um aspecto farsesco que é ampliado nas partes seguintes, em que há o relato da existência de uma usina de extração de madeira no interior de uma reserva indígena. Várias panorâmicas mostram a paisagem da reserva devastada para, em seguida, um funcionário da Funai ser confrontado pelo diretor em uma entrevista. Aos questionamentos de Bianchi, o funcionário responde que a reserva é administrada pelos índios e que a extração é uma atividade lucrativa para eles.

Ampliando a dimensão farsesca da narrativa, durante a entrevista com o funcionário, inserções sonoras com barulhos de caixa registradora e cifras aparecem na imagem para ressaltar o lucro com a exploração dos índios. Em seguida, há uma performance em que um ator interpreta um executivo e indaga: “Mas você pode me dizer o que é índio? Qual o conceito

de índio? É aquele bando de mestiços!”. A continuidade entre personagens reais e fictícios na montagem é usada de modo a evidenciar a falsidade e a ilegitimidade dos argumentos daqueles que exploram e matam as populações indígenas.

As críticas à Funai (e, por extensão, ao Estado), ao saber acadêmico, ao repertório cultural que legitimou o extermínio dos índios, aos empresários brancos e aos limites do documentário são sintetizadas na última sequência do filme. Um senhor índio se remete à memória coletiva (Halbwachs, 1950) do grupo e depõe que a terra foi conquistada pelos índios em uma negociação com o imperador d. Pedro II; em seguida, começa a interpelar o diretor: “O senhor não veio pra cá ganhar um dinheiro, tomar um café nas costas do índio? E nós estamos aqui feito burro dos brancos!”. E termina perguntando: “Quem é o senhor? Quanto o senhor ganha?”.

A Embrafilme, em coerência com o momento de distensão política que paulatinamente começava a se estabelecer no país, apresentou a sinopse de *Mato eles?* no material de divulgação da seguinte forma:

O filme aborda os vários problemas enfrentados por esses índios e suas relações com a Funai [...] que instalou na reserva uma empresa para extração de madeira e tenta adaptar os índios, obrigados a abandonar seus meios de sobrevivência tradicionais, a novas condições de vida.

Assim, a empresa não apenas corroborou a retórica de denúncia presente no filme como atuou diretamente para a divulgação da memória e das práticas em torno do genocídio contra as comunidades indígenas.

Entretanto, as críticas do média-metragem não passaram incólumes por outra instância estatal. A DCDP proibiu *Mato eles?* em todos os circuitos de exibição (festivais, comercial e televisão), uma postura bem incomum na época. O parecer n. 1.687, de 7/4/1983, que consta no processo referente ao filme – usado como base para a interdição pela chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Solange Hernandez –, assim o analisa:

Avaliação:

Mensagem – Negativa e de protesto

[...].

Perspectiva censória – O filme tem o cunho de protesto, além da irreverência às autoridades responsáveis pelo órgão e no final o diretor da produção cinematográfica, num tom de deboche, diz que é uma “boa” fazer filme daquele gênero.

Grau de persuasão – Existe um grau bem elevado, tanto [que] para o espectador bem intencionado emerge uma justa revolta contra tal situação. Em contrapartida, ao público ávido de sensacionalismo vem a calhar para seus propósitos tendenciosos.

Conclusão:

Razão do exposto, consideramos que o objetivo da obra, baseada em verdade ou não, é de protestar e não documentar, além de incitar contra autoridades e ferir [sic] e cujo

interesse nacional, que é proteger os índios, sugerimos a interdição da película baseada nos itens “d” e “g” do art. 41 do dec. 20.493/46.⁵

No parecer, fica evidente que a censura temeu a repercussão que poderia ser alcançada caso o filme fosse liberado (mesmo com cortes). A respeito do papel político da censura no governo Figueiredo, ou seja, durante o período de distensão da ditadura civil-militar, Simões (2004) esclarece que ela operou no sentido oposto ao do regime. Isso significa afirmar que, enquanto o regime se flexibilizava, a censura tornou-se mais rígida, em uma espécie de “último bastião” da ditadura a ser derrubado.

Dentro dessa lógica, a memória do genocídio contra a população indígena, potencializada pela exploração dentro do projeto nacional-desenvolvimentista dos militares que ocupavam o poder, foi vista pela censura como perigosa de ser veiculada, percebida como uma rasura à narrativa da nação brasileira e uma ameaça ao trabalho de enquadramento da memória nacional (Pollak, 1989) feita pela ditadura. Ainda, mereciam ser punidos a “irreverência às autoridades responsáveis” e “o tom de deboche” presentes no filme. O parecer n. 1.688 da DCDP, de 8/4/1983, explicita ainda mais a questão e dá a mesma orientação de interditar o filme: “Grau de persuasão – Capaz de acirrar ânimos contra um sistema [...]. Perspectiva censória – Mais uma obra que procura denegrir a ação da administração pública”.⁶

Munida de quatro pareceres que orientavam a interdição de *Mato eles?*, a diretora da DCDP o proibiu em um despacho interno manuscrito, comunicando-a ao produtor de Bianchi por meio de um telegrama em 18/4/1983, véspera da comemoração oficial do Dia do Índio no Brasil. Iniciava-se, assim, a batalha pela liberação do filme, travada na burocracia e na mídia impressa, que cobriu amplamente o caso.

Nos jornais, mais que o fato em si, o que repercutiu foram os motivos da interdição. As alíneas “d” e “g” do art. 41 do decreto n. 20.493/46, às quais todos os pareceres aludem, referem-se a obras que “possam provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas ou seus agentes” e que “possam ferir por qualquer forma a dignidade e o interesse nacional”. O tom de espanto da cobertura jornalística com relação ao caso foi bem claro.

Esse espanto é resultado de uma percepção coletiva de ambiguidade no papel executado pela censura. Destacando a postura contraditória do órgão perante a situação política do país, dois depoimentos veiculados pelo jornal *O Estado de São Paulo* teceram as seguintes considerações:

Um técnico de censura comentou, ontem, que provavelmente os distúrbios de rua ocorridos em São Paulo influíram no julgamento do filme de Bianchi e que, mesmo sem uma ordem formal, mas por um clima que contagia a quem tem anos de experiência na

5 Cf. processo referente ao filme *Mato eles?*. Arquivo Nacional, arquivo DCDP, série Cinema, caixa 159, n. 6.574.

6 Idem.

censura, a orientação atual é aumentar o rigor em relação aos filmes, músicas ou peças com conotações políticas.

O comentário coincide com as opiniões do representante da Associação Brasileira de Imprensa no Conselho Superior de Cinema, Pompeu de Sousa, de que *a diretora de Censura tem aplicado critérios de censura política em seus julgamentos, o que contraria as promessas de abertura democrática feitas pelo governo* (grifo nosso).⁷

Apoiados pela imprensa e por intelectuais ligados ao cinema e ao estudo das comunidades indígenas, o diretor e o produtor apelaram ao chefe da Polícia Federal, que manteve a decisão de proibir a exibição do filme. Inconformados, recorreram ao Conselho Superior de Cinema para tentar a liberação, no que obtiveram sucesso. Em reunião ocorrida em 13/5/1983, o Conselho liberou o filme por unanimidade para a exibição comercial em cinemas.⁸

A ampla repercussão do caso de *Mato eles?* na mídia em várias capitais brasileiras e, posteriormente, a exibição comercial e no circuito de festivais foram fundamentais para a legitimação da memória em torno do genocídio indígena e da contestação das práticas das instituições oficiais responsáveis por essas populações ao, conseqüentemente, opor-se a uma memória nacional veiculada pela ditadura que exaltava o papel de herói do índio.

A veiculação de uma memória traumática em relação à ditadura também ocorreu no caso do curta-metragem *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1985). Dirigido por José Pedro Goulart e Jorge Furtado, o filme é uma adaptação literária de um episódio do livro *O amor de Pedro por João*, de Tabajara Ruas. Ambientado em uma prisão militar, o conflito em sua narrativa se dá entre a vontade de Dorival (João Acaíbe) – um prisioneiro negro – de tomar banho em uma noite muito quente e a recusa por parte da hierarquia militar em permitir o banho, por conta de uma ordem em contrário.

É importante pontuar que o filme foi produzido e veiculado em um momento no qual o movimento negro já havia se rearticulado, no período final da ditadura, e em que vários cineastas negros já haviam realizado obras denunciando o racismo presente na sociedade brasileira. Nesse momento, Zózimo Bulbul era considerado o intelectual negro mais atuante no campo cinematográfico da época e viria a realizar sua obra mais célebre, o documentário *Abolição* (Carvalho, 2006), ainda podendo ser destacadas as atuações de Waldir Onofre, Odilon Lopes e Antônio Pitanga.

O curta é iniciado por uma sequência bastante sombria, na qual se mostram o presídio em panorâmica e o corredor da cadeia pouco iluminado; em seguida, apresenta-se o conflito do filme. Um preso dentro de uma cela chama pelo recruta e, no diálogo, pede para tomar um banho, reclamando: “Tem mais de dez dias que não tomo banho. Eu tô sufocando. Num instante eu tomo uma ducha. Não custa nada”. Diante da recusa do recruta, o preso torna-se agressivo e ameaça:

7 *O Estado de São Paulo*, p. 20, 21 abr. 1983.

8 Decisão n. 78/83, que consta na p. 24 do processo referente ao filme no arquivo da DCDP. Cf. processo referente ao filme *Mato eles?*. Arquivo Nacional, arquivo DCDP, série Cinema, caixa 159, número 6.574.

Escuta aqui, catarina, barriga verde, barata descascada, polaco comedor de sabão! Tu vai chamar esse cabo porque senão eu vou começar a gritar, a dar porrada aqui dentro! Vou fazer um escândalo tão grande que vou acordar o cabo, a mãe do cabo e até o general dessa bosta aqui! E não pensa que tô brincando não, catarina!

O monólogo do preso é alternado com planos inseridos da primeira versão de *King Kong* no cinema, de 1933.

Ao associar o ponto de vista do recruta perante a revolta do preso e a imagem de um gorila, o filme apresenta metaforicamente o racismo institucional⁹ a que a população negra é submetida pelo sistema carcerário. Esse racismo vai ser aos poucos explicitado e rememorado na interação com outros personagens, sobretudo o cabo e o tenente. Ao pedir auxílio ao cabo, o recruta refere-se ao preso como “um negão desse tamanho, parece King Kong”, externando o estereótipo racista que usa para avaliar o preso.

Além de planos da primeira versão de *King Kong*, um repertório associado a estereótipos racistas veiculados pelo cinema foi ironicamente inserido no filme: planos de um *western* no qual um índio aparece como um vilão raptor da mocinha branca, que é salva pelo herói branco; planos de um filme de Hollywood dos anos de 1950 em que personagens negros aparecem como garçons e servem personagens brancos.

Com uma interpretação levemente diferente da nossa, parte da crítica reconheceu o acionamento dos estereótipos racistas no curta:

Os cineastas trabalham com os estereótipos e suas dualidades mais profundas. Para ilustrar as reações do presidiário Dorival, Goulart e Furtado abusaram das imagens da primeira versão de *King Kong* feita para o cinema. Dorival seria o gorila, que é uma das imagens mais estúpidas e racistas usadas para referenciar um negro alto e forte. A intenção dos diretores não é, contudo, racista. Os que têm sensibilidade para entender as sutis nuances do curta vão entender a crítica ferina a esse estereótipo (Araújo, 1988).

A linguagem racista fica mais evidente quando o cabo vai falar com Dorival. Enquanto o preso repete o pedido, o cabo se limita a dizer rispidamente: “Acontece que tu tá em cana, *crioulo*, e malandro que é malandro chia, mas não gira”. Dorival responde gritando que “cabo e merda pra mim é tudo a mesma coisa! Agora abre essa porta que eu quero tomar banho!”, sendo que o diálogo é carregado de ofensas racistas por parte do cabo, que chama o preso de “macaco”, “*crioulo*” e “negão”. A memória em torno da opressão racial contra a população negra aparece pelo duplo referente da linguagem racista e pela diminuição moral na condição de preso (que torna Dorival refém de uma estrutura arbitrária).

9 Filiamo-nos ao exposto por Guimarães (2002) no sentido de considerar racismo institucional a efetivação de práticas institucionais com motivações racistas/etnocêntricas, seja na linha de atuação da própria instituição, seja por agentes dotados de poder em sua estrutura, tal como exposto no exemplo do filme.

Em paralelo, ele sempre faz a mesma pergunta: afinal, de quem partiu a ordem para que não pudesse tomar banho? O curta se desenrola nos diálogos com o sargento e o tenente. Interessante notar que o sargento também é negro e, na sequência em que o cabo reporta o fato a ele, começa descrevendo Dorival como o “crioulo da sala quatro”, para imediatamente corrigir, marcando a hipocrisia das interações na hierarquia militar: “Desculpe, o preso da sala quatro”.

O racismo institucional revela todo o seu peso no diálogo entre Dorival e o tenente. Após ouvir novamente que não poderia tomar banho, Dorival se irrita. O tenente responde com ofensas racistas e leva do preso uma cusparada na cara. Diante disso, resolve espancá-lo. Nessa sequência, Dorival aparece no canto da cela e grita: “Milico e merda pra mim é a mesma coisa!”. Ao que o tenente responde com uma ofensa racista: “Segurem esse cafre miserável!”. Durante o espancamento, alternam-se planos de Dorival sendo encurralado pelos militares com planos de King Kong, de um *cowboy* espancando índio e de um tambor. A sequência é finalizada com a ordem do tenente: “Limpem o sangue”.

Cabe destacar que no curta de Furtado e Goulart, a vitória moral é de Dorival: mesmo espancado, consegue enfim o seu banho. Para limpar o sangue, os soldados o colocam debaixo do chuveiro e, sob o olhar do sargento, ele sorri sarcasticamente. O filme é encerrado com o sargento oferecendo um cigarro a Dorival, que o aceita.

Enquanto em *O homem que virou suco* e *Mato eles?* a memória de violência racial/étnica é resgatada em paralelo ao fracasso do projeto do nacional-desenvolvimentismo caro à ditadura e suas consequências desastrosas para os nordestinos retirantes em São Paulo e para as comunidades indígenas, no caso de *O dia em que Dorival encarou a guarda*, a memória de opressão racial caminha *pari passu* com a da repressão política durante o mesmo regime, com encarceramentos arbitrários sem base jurídica e com a prática indiscriminada da tortura.

Alguns detalhes devem ser extraídos da trama do curta. A recusa de Dorival pela hierarquia militar traduzida em frases como “cabo e merda pra mim é a mesma coisa”, “pau mandado não tem lema”, além de configurar uma resistência, é também um indício dessa memória política em relação ao enfrentamento contra os militares durante a ditadura.

Ainda sobre a relação entre militares e momento político, a repetição da pergunta “de quem foi a ordem?” e o contraponto da não revelação do autor da ordem podem ser interpretados como um sintoma da situação política do período do fim da ditadura, uma vez que se buscavam respostas para as barbáries cometidas pelo regime que caía e se protegia das acusações por meio de comandos militares despersonalizados e também por agentes da repressão que se recusavam a ser responsabilizados por ordens arbitrárias.

Outro aspecto relevante do curta é a inserção do samba como repertório ligado à cultura negra. O samba é introduzido como trilha sonora na primeira sequência do filme, antes do diálogo entre Dorival e o recruta e, em outra sequência, no telefonema entre o sargento e sua esposa, quando ela aparece em um orelhão dentro de uma quadra de escola de samba. Além de trazer a memória das práticas culturais da população negra, o samba também opera como um referente irônico à doutrina do luso-tropicalismo cara à ditadura.

Consistindo em um conjunto de ideias defendidas por Gilberto Freyre e apropriadas pelo regime pós-1964 (Guimarães, 2002), essa doutrina defendia que a integração racial no Brasil era um fato, apesar das diferenças socioeconômicas. Parodiando o discurso oficial da integração, o samba no curta é inserido durante a humilhação do prisioneiro pela hierarquia militar e, desse modo, auxilia na explicitação do racismo institucional a que ele é submetido. Em vez de ser usado como engajamento afetivo do espectador na narrativa, o samba ajuda a potencializar o conflito entre Dorival e a hierarquia militar.

O aspecto institucional do racismo é acentuado pelo fato de o nome de Dorival só ser revelado quase no final do filme, no diálogo entre o sargento e o tenente. Para o recruta, o cabo e o sargento, ele era apenas o “preso da sala quatro”. Aliás, é a mesma estratégia presente em *O homem que virou suco* e *Mato eles?*, de despersonalizar e quantificar sujeitos de grupos dominados.

A censura legitimou a revolta de Dorival, embora nenhum parecer aponte a dimensão racial do conflito, limitando-se a críticas à hierarquia militar. O parecer n. 1.941/86, base para a decisão parcialmente favorável da DCDP, assim se refere ao filme:

[...] a linguagem oral se revela áspera e, personalizada no preso, chegava a ser vulgar com termos como: “porra”, “caralho”, “porrada”, “bosta”, “veado”, “dá o rabo”.

Conclusão: diante do exposto, somos pela liberação da obra para público acima de 14 anos, presumivelmente capaz de não se deixar influenciar pela linguagem veiculada, mas atribuí-la ao universo do personagem.¹⁰

Estranhamente, não há uma menção em nenhum parecer às ofensas racistas dirigidas ao protagonista. Inclusive, essas ofensas sequer são enumeradas como exemplos. No certificado que autorizava a exibição do filme em festivais e universidades (a exibição comercial foi vetada em um primeiro momento), só há menção às expressões que o parecer n. 1.941/86 menciona. O mesmo ocorreu no ano seguinte, quando o filme foi liberado para exibição televisiva após as 22h (por conta da restrição a menores de 14 anos) e com cortes nas expressões, sendo que as ofensas racistas foram mantidas na íntegra na versão do curta a ser transmitida pela televisão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do cenário de abertura política que se aprofundou com a ascensão do general João Figueiredo ao poder, em 1979, puderam ser verificadas várias tensões ao longo da circulação de narrativas em torno das memórias dos grupos marginalizados durante a ditadura civil-militar.

10 Cf. o processo referente ao filme *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Arquivo Nacional, arquivo DCDP, série Cinema, caixa 246, número 9.977.

Contrariando as expectativas criadas pelas promessas de liberdade política e de expressão acenadas no período, a censura continuou avaliando os filmes de forma a dificultar que as memórias de violência racial e étnica viessem a público. Por divergirem do engajamento no nacional-desenvolvimentismo e no luso-tropicalismo, os filmes analisados foram alvo de cortes, de limitação quanto a seu público (limites quanto à idade e quanto ao tipo de exibição) e, no caso extremo de *Mato eles?*, da tentativa deliberada de interdição por parte da DCDP.

Mesmo assim, as obras conseguiram atuar na divulgação da memória desses grupos e na confrontação à memória nacional bastante conservadora do período. As três obras analisadas neste artigo apresentaram o ponto comum de se mostrarem como uma mediação entre a memória dos grupos dominados e o público feita pelos cineastas. Em suas obras, eles preferiram partir das categorias interpretativas da realidade adotadas por esses grupos para expor aspectos de suas memórias que a eles importavam.

Tal fato conecta-se com a centralidade adquirida pela memória no discurso dos movimentos sociais de base étnica e de operários justamente no período final da ditadura civil-militar no Brasil, uma vez que a recordação de fatos traumáticos tornou-se fundamental para as lutas pela igualdade racial e pelo reconhecimento do direito dos povos indígenas à terra. Além disso, a memória da dominação nas relações de trabalho braçal auxiliou na articulação dos movimentos operários, cujas tensões eclodiram nas greves do ABC em fins dos anos de 1970.

O acesso ao arquivo da DCDP mostrou-se fundamental em nossa tentativa de reconectar os traumas advindos da repressão aos grupos analisados, uma vez que os documentos consultados podem ser considerados vestígios de processos mais amplos de legitimação e de contestação a respeito do papel das práticas censórias ao longo da história republicana, cumprindo assim o Arquivo Nacional sua missão institucional de disponibilizar esse acervo, permitindo o trabalho de profissionais de várias áreas como história, comunicação, arquivologia, dentre outras.

O trabalho de evocar memórias subterrâneas realizado pelos filmes aqui analisados obteve sucesso em narrar os traumas advindos com os abusos do regime pós-1964, que precisaram ser encenados para virem a público. Ou, retomando o relato de Ginzburg que abriu nossa exposição, deixaram evidente que nós também tivemos nossos vinte anos de expiação.

Artigo publicado na revista *Diacronie* (studi di storia contemporanea), sob o título “Frammenti di dolore: violenza razziale-etnica nel cinema brasiliano durante la fase finale della dittatura militare (1979-1985)”. Disponível em: <http://www.studistorici.com/2015/12/29/lapera_numero_24/>.

Referências bibliográficas

Periódicos

ARAÚJO, Rubens. Dorival vive num filme antológico. *Jornal de Brasília*, Rio de Janeiro, 12 out. 1988.

CAPUZZO, Heitor. O homem que virou suco: cinema popular legítimo. *Diário do Grande ABC*, 8 jan. 1981.

Obras de referência

APPADURAI, Arjun. The Past as a Scarce Resource. *Man*, New Series, v. 16, n. 2, p. 201-219, jun. 1981.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENARD, J. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2006. 298 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FREIRE, Mariana Baltar. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2007.

GINZBURG, Natalia. O filho do homem. In: _____. *As pequenas virtudes*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.

HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart (org.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage: London, 1997.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 2004.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Recebido em 26/2/2018

Aprovado em 14/3/2018