



O corpo também é um agente político: a resistência à Ditadura Civil Militar através do filme Tatuagem.

Stella Ferreira¹

Recebido em: 30/08/2019

Aceito em: 04/01/2020

RESUMO

O artigo propõe uma breve discussão sobre Cinema e História procurando perceber este objeto como uma fonte de pesquisa para a construção do saber histórico e a sua potencialidade para explorar diversas temáticas na historiografia. Na segunda parte, discutiremos a questão da homossexualidade no período da Ditadura Civil Militar brasileira (1964 -1985). Utilizando como fonte principal, para elucidar este assunto, será utilizado o filme *Tatuagem* realizado pelo diretor Hilton Lacerda. Tendo como perspectiva de que o regime instalado no Brasil com o golpe de 64 era repressivo não apenas no âmbito político, mas também no campo social e que procurava cercear as liberdades tanto de gênero como sexuais, procuraremos através do material audiovisual escolhido tratarmos de algumas questões em que os personagens ao fazerem resistência ao governo exploram esses temas. Além deste material audiovisual traremos alguns estudos que também se dedicam a pensar a problemática da ditadura brasileira que procurava manter uma moral conservadora entre os cidadãos.

Palavras-chave: Ditadura civil militar. *Tatuagem*. Cinema.

ABSTRACT

The article proposes a brief discussion on Cinema and History seeking to perceive this object as a source of research for the construction of historical knowledge and its potential to explore various themes in historiography. In the second part, we will discuss the issue of homosexuality in the period of the Brazilian Military Civil Dictatorship (1964-1985). Using as the main source, to elucidate this subject, the film *Tattoo* made by director Hilton Lacerda will be used. With the perspective that the regime installed in Brazil with the coup of 64 was repressive not only in the political sphere, but also in the social field and that sought to curtail both gender and sexual freedoms, we will seek through the audiovisual material chosen to address some issues in which the characters in resisting the government explore these themes. In addition to this audiovisual material, we will bring some studies that are also dedicated to thinking about the problem of the Brazilian dictatorship that sought to maintain a conservative morality among citizens.

Keywords: Military civil dictatorship. *Tatuagem*. Movie theater.

¹ Mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Email: stellaferreira.m@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9790574655359572>



1. INTRODUÇÃO

O cinema possui dentro de si complexidades interdisciplinares apresentando-se não apenas como um material composto por imagens, mas constituído de material de sonorização, de focos de câmeras, de edições e de toda a influência de uma equipe de pessoas que o idealiza, o produz e o realiza. Portanto, o historiador para trabalhar com material cinematográfico como objeto histórico precisa dedicar-se ao conteúdo que é explicitado, mas é imprescindível que analise toda a “bagagem” que este material audiovisual carrega na sua constituição. Partindo da perspectiva de que os filmes podem se constituir como uma fonte historiográfica, utilizo a interpretação de historiadores que colocam os filmes na condição de uma imagem-objeto e também como agente da história. O que nos possibilita analisar as obras fílmicas enquanto uma consequência cultural do mundo que as cerca e que as produziu.

O recorte temporal que analisaremos neste artigo está centrado no ano de 1978. Ano este que se encontra inserido dentro de um período da história brasileira muito maior marcada por uma ditadura repressiva que durou 21 anos e que após seu término deixou marcas e consequências sociopolíticas percebidas até os dias atuais. A Ditadura Civil Militar foi instalada no Brasil dentro de um contexto político mundial de Guerra Fria, em que a geopolítica se encontrava dividida basicamente entre zonas de influências capitalistas e comunistas. As Ditaduras que ocorreram na América Latina se apresentam com um caráter de intervenção para garantir a suposta segurança nacional de países que pertenciam ao bloco capitalista. No Brasil, o objetivo intervencionista não se apresentou diferente do exposto acima. Ela foi estabelecida para frear o seguimento de uma política reformista que se encontrava em desenvolvimento no governo do então presidente João Goulart. Além disso, foi a responsável por suspender um visível crescimento e fortalecimento nas lutas populares, assim como se posicionou contra qualquer projeto que pudesse ser identificado como uma ameaça socialista/comunista.

Dessa forma, a ditadura brasileira possuía intrinsicamente um caráter oligárquico de forma geral e uma aproximação internacional aos Estados Unidos. Ela adota e reinterpreta para o seu contexto brasileiro o conceito estadunidense de Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e se configura como um regime de exceção, que é marcado pela repressão política e social e pelo forte e constante argumento da aniquilação de um suposto inimigo interno que ameaçaria a seguridade do Estado. Tal argumento também possibilitou que uma política de Terrorismo de Estado (TDE) estivesse embutido em todo esse sistema apresentado. Portanto, a Ditadura Civil Militar brasileira, além da repressão política, é constituída por um período em que a violência contra



setores da população foi institucionalizada e foi marcada por torturas física e psicológicas, execuções extrajudiciais, prisões políticas, exílios e desaparecimentos sendo muitos até hoje não solucionados.

Para trabalharmos o período ditatorial brasileiro o filme selecionado é *Tatuagem*, audiovisual de estreia do diretor pernambucano Hilton Lacerda e que foi realizado no ano de 2013. O filme pode ser apresentado através da sinopse:

Brasil, 1978. A ditadura militar, ainda atuante, mostra sinais de esgotamento. Em um teatro/cabaré, localizado na periferia entre duas cidades do Nordeste do Brasil, *um grupo de artistas provoca o poder e a moral estabelecida com seus espetáculos e interferências públicas*. Liderado por Clécio Wanderley, a trupe conhecida como Chão de Estrelas, juntamente com intelectuais e artistas, além de seu tradicional público de homossexuais, *ensaiam resistência política a partir do deboche e da anarquia*. A vida de Clécio muda ao conhecer Fininha, apelido do soldado Arlindo Araújo, 18 anos: um garoto do interior que presta serviço militar na capital. É esse encontro que estabelece a transformação de nosso filme para os dois universos. A aproximação cria uma marca que nos lança no futuro, como tatuagem: signo que carregamos junto com nossa história² (grifos da autora).

Nesse artigo, procuramos apresentar uma breve discussão sobre o cinema e seu uso na história, traremos como alguns historiadores se dedicam a trabalhar o material fílmico como fonte histórica. Além de tentaremos compreender e contextualizar o período apresentado no filme com o período histórico utilizado e por ele e retratado pelo diretor e equipe discutindo pontos destacados.

2. CINEMA E HISTÓRIA

Antecipadamente da História virar seus olhos para as produções audiovisuais e perceber nesses materiais a existência da potencialidade de serem utilizados como fonte histórica, os cineastas e roteiristas já atentavam para a possibilidade da relação entre Cinema-História e utilizavam do campo histórico para a construção de roteiros para filmes e documentários que pudessem conquistar e serem assistidos pelos telespectadores.

As produções cinematográficas começam a ganhar status no campo epistemológico da História e terem notada a relevância política e social que possuíam a partir da sua massiva inserção na sociedade. Segundo a pesquisadora Mônica Kornis (1992, p.240) é possível datar essa mudança na perspectiva de se ver as produções audiovisuais de forma concreta a partir da 1º Guerra Mundial (1914-1918), apesar de já se possuir registros de trabalhos que colocavam o

² Sinopse retirada do site do filme *Tatuagem*. Disponível em: <http://www.tatuagemofilme.com.br/>. Acesso em: 11/04/2019



filme como documento histórico desde 1989. Contudo os “soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura.” (FERRO, 1992, P.72). Percebendo as mudanças na forma como a sociedade estava se relacionando com o mundo, e diante das novas demandas que a modernidade estava trazendo para o cotidiano e para a pesquisa histórica, alguns historiadores, a partir de meados dos anos 60, começaram a debater, problematizar e explorar a utilização

Principalmente com a Nova História - os debates historiográficos e a renovação do material que poderia ser passível de utilização como documento para se realizar uma pesquisa histórica - foi possível analisar e observar a produção cinematográfica como um instrumento que pode ser utilizado para a construção de um saber cientificamente histórico³. Pode-se apontar que a partir dos anos 1970 um enfoque mais especializado no estudo da relação entre Cinema e História deu seu ponto de partida sendo apontado o historiador francês Marc Ferro como um dos fomentadores dessa temática. Para Ferro, a abordagem analítica não deve ser a partir de uma perspectiva de uma obra de arte, mas o historiador o aborda como uma testemunha representativa, uma imagem-objeto, um produto. Para o historiador quando compreendemos a realidade que a obra cinematográfica representa será possível constituir importantes descobertas, pois segundo o autor estes lapsos “ajudam a descobrir o latente por trás do aparente”. Defende que um filme nunca se limita ao que é visivelmente exibido e acaba por exceder o seu conteúdo, oportunizando, portanto, que se atinja zonas esquecidas ou ocultas da própria História.

A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente suportável: significaria que a imagem, as imagens, esses passantes, essa rua, esse soluço, esse juiz distraído, esse pardiciro em ruínas, essa jovem assustada, constituem a matéria de uma outra História que não a História, uma contra-análise da sociedade? (FERRO, 1992, p. 86)

Em seus escritos Marc Ferro defende a ideia de que os filmes apresentam o “não visível através do visível”, o que reafirma sua posição de que o cinema é mais que uma montagem de imagens e sons.

³ Na obra, Fazer História, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, Marc Ferro possui um artigo onde discute a utilização do cinema como possibilidade de objeto historiográfico. Para fins de consulta: FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). História: novos objetos. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.



Para ambos autores para o pesquisador trabalhar o filme sendo um documento deve possuir uma visão analítica sobre ele. A perspectiva de trabalho de Marc Ferro está muito alinhada à apresentada pela pesquisadora Cristiane Nova que indica diretrizes possíveis a se seguir para a realização da análise fílmica. Em seu trabalho, Nova discorre que após a escolha de seleção dos filmes que serão utilizados enquanto documentos deve-se partir para uma crítica externa do filme, que segundo a autora consiste em⁴:

[...] resgate da cronologia da produção do filme (período de produção e de lançamento); verificação e comparação da versão da película a ser utilizada (no caso de existirem mais versões); as alterações realizadas pela censura; levantamento da equipe técnica de produção, dos seus custos de produção, das fontes financiadoras e de outros fatores importantes (como o público-alvo, por exemplo) do processo de produção. Nesta etapa, parte-se para o estudo, mesmo que superficial, da biografia dos produtores do filme: a que classe social pertencem, que tipo de filmes já produziram, quais as características mais gerais dessas produções e em que elas se assemelham à película que está sendo pesquisada etc.

Após essa análise inicial do filme que fornece ao pesquisador o contexto social do filme e dos responsáveis pela produção, pode-se partir para a análise do conteúdo fílmico.

Primeiramente, deve-se buscar, no seu conteúdo, tudo aquilo que se coloca de forma explícita, seja nos diálogos, na indumentária, nos gestos, no enredo e no seu sentido mais geral, ou seja, extrair dele o que é dito de forma direta. Posteriormente, deve-se passar para a análise do que, no filme, está presente de maneira implícita, isto é, todo o conteúdo existente nas suas entrelinhas, tudo aquilo que os produtores queriam que chegasse ao espectador, mas não o fizeram, por algum motivo particular, direta e claramente.

A esses dois tópicos da análise Nova chama de objetivos conscientes, ou o que Ferro chama de visível, pois acredita estarem conectadas com as intenções presentes naqueles que produziram o filme. Salieta a importância dessa análise para o estudo de filmes que são utilizados como material propagandístico ou como material de contestação em regimes autoritários. Após olhar o conteúdo visível, o foco passa para a análise dos elementos inconscientes.

A terceira etapa da análise diz respeito à descoberta dos elementos inconscientes existentes no filme, ou seja, a tudo o que existe na película que escapou à atenção ou ultrapassou as intenções de quem a produziu. Nesta, devem ser buscados tanto os elementos inconscientes presentes no filme que documentem em nível individual o autor, como, em nível mais geral, a sociedade. É nesta etapa que a ideologia deve ser decodificada de forma mais intensa. Afinal de contas, o processo de ideologização de uma sociedade ultrapassa a esfera da consciência plena e só se consubstancializa no momento em que a ideologia é interiorizada e passa a fazer parte daquele universo ao

⁴ Essa sistematização se encontra presente no artigo: NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. Clio História, Textos e Documentos.



qual se denomina comumente de "normal" (quando passa, então, a ser dominante) e do qual poucos são conscientes.

Por último, a historiadora salienta que para finalmente o material fílmico possa ser considerado um documento historiográfico passível de utilização deve-se

[...] partir para uma última que consiste na comparação do conteúdo apreendido do filme com os conhecimentos histórico sociológicos acerca da sociedade que produziu o filme e com outros tipos de filme, para então sintetizar os pontos em que o filme reproduz esses conhecimentos e, por outro lado, os elementos novos que ele apresenta para a compreensão histórica da mesma.

Partindo da metodologia apresentada é possível nortear algumas possibilidades de serem exploradas pelo historiador que se dedica a transformar um filme ou documentário em um documento de fonte histórica.

A potencialidade do material audiovisual está também em conseguir avançar os limites impostos por aqueles que os criou ou que os produziu. Marc Ferro denominou estes deslizos, também apontados por Cristiane Nova na metodologia acima, que fogem do poder consciente dos criadores de uma “contra-análise da sociedade”, pois nessas lacunas é possível notar, muitas vezes, uma contra história que contrapõe o possível discurso vigente e vencedor de uma sociedade, um processo histórico ou acontecimento específico que só possui uma versão revelada.

Possuindo a compreensão de que o filme pode ser uma imagem-objeto e que é constituído através de imagens que são selecionadas e manipuladas, assim como são muitas vezes os documentos escritos, e fazem uma representação histórica que podem servir como fonte primária para o historiador, também o pesquisador José D’ Assunção Barros alinhado com que já apresentava Ferro em seus escritos considera a possibilidade do filme possuir um papel de agente da História explanando que se “o cinema é ‘agente da história’ no sentido de que interfere nela direta ou indiretamente, ele também é interferido todo o tempo pela história, que o determina em seus múltiplos aspectos” (BARROS, 2011, p. 180). Com esta interpretação em atuação o cinema deixa de ser um objeto, de se encontrar em passividade na relação, e passa a ser considerado um sujeito ativo da História. O autor salienta as formas como o cinema pode ser visto como um agente histórico deixando de ser assim somente uma imagem-objeto submetida pela História passando a estabelecer uma relação de dualidade não hierarquizando assim a ciência acima da arte.



[...]do Cinema, podem se apropriar poderes diversos que “agem” na História; e que, de outro lado, o Cinema também pode se apresentar como campo de resistência a diversos poderes instituídos. Por isto, vale dizer que, em todos estes casos, o Cinema tem sido um poderoso ‘agente histórico’ desde os anos que o viram surgir (BARROS, 2016, p. 22)

Um beneficiando e influenciando o outro. Portanto, o cinema pode ser um agente histórico como também pode sofrer alterações no processo histórico e passar a ser visto como um produto dessa sociedade. Barros elenca as faces que o cinema se apresenta como agente histórico: através da Indústria Cultural e pelas ações estatais e diversos usos políticos.

Ressalta a importância que o cinema possui como ferramenta para os poderes instituídos sendo utilizado, muitas vezes, como meio de comunicação e veículo de ideias e de ideologias. Contudo, assim como serve para o poder instituído também os filmes servem para o poder de resistência, que o autor chama de Contrapoder. Nesta condição, apresentada por Barros, o cinema subverte a condição de instrumento de dominação e passa a ser um mecanismo de resistência. E assim como Cristiane Nova e Marc Ferro, José de Barros acredita também nos lapsos que os filmes podem nos proporcionar oportunizando perceber através das imagens um contra discurso.

Por todos esses usos políticos possíveis apresentados pelo autor é explicitado a ligação que muitas vezes o Cinema possui com uma esfera que permeia nossa vida em diversos âmbitos: o Poder. A partir disso sugere que os filmes tanto são úteis para se pensar uma História Cultural (através de suas representações e interpretações) quanto para a História Política.

O Cinema, considerado como agente histórico, pode ser por isto compreendido mais propriamente como um feixe de agentes históricos diversos – e se ele permite um estudo sistematizado das relações políticas, permite também um estudo acurado das práticas e representações culturais. Daí seu simultâneo interesse tanto para a História Política como para a História Cultural (BARROS, 2016, p. 26).

As possibilidades de exploração da relação entre Cinema e História são múltiplas. Diversos historiadores atualmente se debruçam a essa temática proporcionando cada vez mais o enriquecimento do debate e trazendo com suas reflexões e epistemologias novas visões sobre a construção do saber histórico.

3. A LUTA PELA LIBERDADE DOS CORPOS E DO SEXO: GÊNERO E SEXUALIDADE COMO ARMA POLÍTICA

Como já apontado, o filme *Tatuagem* foi realizado no ano de 2013, mas se ambienta no ano de 1978. Apesar de ter uma diferença de 35 anos entre o período ambientado e o período



de realização quando tratamos de um período repressivo, como o que ainda figurava na época, e quando possuímos as sequelas ainda latentes na atualidade, os questionamentos, as frustrações e os enfrentamentos que aparecem em cena - e divergem do discurso oficial - acabam por se reintroduzir no presente, oportunizando debates e resgate de memórias esquecidas ou silenciadas.

Na data de 1978 o regime de exceção, apesar de ainda vigente, já passava por um processo de esgotamento. Em 1973, a crise do petróleo fez com que a economia brasileira que vivia um momento de aparente prosperidade, inclusive sendo denominado este período como “milagre econômico”⁵, demonstrasse a sua fragilidade e perdesse o apoio da classe dos empresários e da classe média alta, setores que até aquele momento se constituam como uma base de apoio favorável ao governo. Mostrava-se também um desgaste aos mecanismos de repressão utilizados para enquadrar os movimentos sociais e políticos (lembrando-nos que nesse período as organizações armadas de oposição já se encontram dizimadas). E toda essa conjuntura, principalmente social e econômica, criava um clima de tensão que começava a se tornar insustentável para o regime que na tentativa de não ter seus planos interrompidos de forma abrupta reagiu apresentando um projeto de distensão que, a longo prazo, prometia a redemocratização do país. Logo, a segunda metade dos anos 70 no Brasil pode ser marcado como o encaminhamento da promessa - feita ainda quando o general Ernesto Geisel estava disposto como governante do Estado brasileiro - de realização do processo de abertura política “lenta, gradual e segura”. Tal iniciativa seria complementada pelo seu sucessor, o então general João Figueiredo, quem, por sua vez, assumiu dar sequência àquele projeto anunciado acrescentando que “faria deste país uma democracia”⁶. A expectativa de que os anos repressivos chegassem ao fim então começava a emergir e as manifestações sociais que foram fortemente reprimidas, desde o golpe em 1964, ressurgiram no campo político. O movimento sindical, o movimento estudantil assim como a emergência de outros movimentos como o de mulheres feministas são exemplos que podem ser citados para vermos o ressurgimento de

⁵ Entre o período de 1968 e 1973 o país apresentou um progressivo aumento de PIB e crescimento econômico. Este ciclo foi denominado de milagre econômico. O milagre econômico foi um produto de uma confluência histórica, onde condições externas favoráveis reforçaram espaços de crescimento abertos pelas reformas conservadoras no governo Castelo Branco. Mas foram a ideia da legitimação pela eficácia, concepção positivista que permeava o imaginário dos militares e seus aliados, e, ainda, o nacionalismo das forças armadas brasileiras, que fizeram inevitável a opção pelo crescimento, em lugar da construção de uma ordem liberal como fazia a vizinha Argentina. Por outro lado, esta necessidade de crescimento não encontrava limites em preocupações de questões como equidade, ou de melhoria das condições de vida da população, a não ser quando isso afetava a segurança do regime. (EARP e PRADO, 2003)

⁶ <http://memorialdademocracia.com.br/card/figueiredo-assume-ditadura-em-fase-final>



velhas e novas forças que se fizeram presentes na luta como oposição ao governo vigente, reivindicando seus direitos e exigindo ter suas vozes ouvidas pelo Estado brasileiro.⁷

Em 1978 apontamos o surgimento de Comitês Brasileiros pela Anistia (sendo o primeiro fundado no Rio de Janeiro), que tinham como intuito “investigar os assassinatos de presos políticos e divulgar os nomes dos desaparecidos, editavam jornais e panfletos, organizaram manifestações e denunciavam a tortura e a violência da ditadura.” (PADRÓS e GASPAROTTO, 2010, P.40)

Assim como a sociedade estava se organizando para o término da ditadura, o presidente já tomava medidas que indicavam a prometida distensão e abertura.

O derradeiro passo do governo Geisel de abertura lenta, gradual e segura foi a Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978, votada pelo Congresso Nacional. A emenda que revogou os Atos Institucionais e Complementares, banuiu as penas de morte e de prisões perpétuas que haviam sido impostas pelo regime militar, criou as figuras das Medidas de Emergência e do Estado de Emergência ao lado do tradicional Estado de Sítio, recuperou parcialmente as prerrogativas parlamentares, manteve a aprovação por decurso de prazo dos decretos-leis não votados pelo Congresso Nacional em tempo hábil, afirmou a fidelidade partidária e fez alterações nas exigências para a criação e funcionamento de partidos políticos a fim de que o bipartidarismo imposto pudesse vir a ser substituído por um pluripartidarismo composto por quatro a seis partidos (COELHO, 2010, p. 152).

Mudanças substanciais também viriam a acontecer no ano de 1979: dentre eles é imprescindível citar o processo de Anistia que seria assinado naquele ano abrindo a possibilidade de que diversos brasileiros exilados regressassem ao país e, além disso, o fim do bipartidarismo que esteve presente no sistema político desde 1966.

Todo este contexto foi apresentado para compreendermos o ambiente em que o filme nos insere e para elucidar algumas manifestações e comportamentos que são apresentados por personagens durante algumas cenas. Como de fato já dito, o processo de reabertura estava em curso e o sentimento de esperança e expectativa era um elemento presente daqueles que continuavam se opondo à ditadura.

O diretor não deixa de demonstrar através de seus personagens e diálogos essa expectativa projetada para um futuro que devia ser diferente daquele presente vivenciado. A presença mais marcante quanto a esse sentimento de mudança que está ocorrendo é apontada no personagem Joubert. Suas falas exemplificam esse sentimento quando diz: “Estamos em um momento de comprar as nossas roupas para o desfile que ainda está por vir.” Ou quando o personagem

⁷ GREEN, James Naylor. Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.



projeta e deposita confiança no futuro: “Quando todos os jovens estiverem velhos e todas as dores estiverem contidas estamos no futuro. [...] E aqui no olho do futuro começa nossa não história. Aqui começamos a fazer a pintura rupestre de um novo tempo”.

É possível perceber em seus poemas e manifestos declamados dentro da apresentação do grupo Chão de Estrelas, e posteriormente em sua produção fílmica final, que o professor nunca deixa de citar a expectativa que vê na mudança e a convicção que deposita nos dias que hão de vir. Este sentimento transportado ao filme é o próprio sentimento do diretor, Hilton Lacerda. Para ele, o ano de 1978 é visto como um ano de esperança e de renovação.

O Brasil é um país que vai dar certo várias vezes ao longo de sua história, ele cresce e se retrai. Em 1978 tinha isso e quando eu pensei o *Tatuagem* também. [...]. Então pra mim o ano de 1978 era bem importante porque havia uma janela de possibilidades naquela época que eu conseguia transpor para o momento de concepção do filme⁸.

Já é apresentado, mesmo que brevemente, que há como pano de fundo o retrato do forte sentimento de expectativa e de esperança para o fim da Ditadura e os anos que hão de vir. Contextualizando o ano de 1978 é possível compreender essa forte emoção frente ao futuro, afinal como já apontado o processo de abertura política no país estava ocorrendo e após tantos anos de regime de exceção o fim dos anos repressivos no Brasil pareciam chegar ao final⁹. Grupos sociais e políticos readquiriam força e reapareciam no plano político e social para pressionar por suas demandas, pedir liberdade e democracia.

Já os espetáculos teatrais apresentados durante o filme provocam e impactam através, principalmente, da linguagem do deboche, da sátira e do uso do corpo dos artistas. Buscam por essas formas de expressão expor e questionar a opressão que os atinge enquanto indivíduos livres. Suas condutas libertárias divergem da postura que era esperada pelo sistema repressor para considerar pessoas como cidadãos.

Assim como grupos de luta armada de oposição possuíam táticas de enfrentamento ao regime ditatorial, também ocorriam confrontos que se davam fora do campo armado e tradicionalmente conhecido como político. Dessa forma, alguns militavam com armas que não necessariamente atingiam fisicamente, mas que tocavam nas feridas das estruturas sociais e comportamentais conservadoras da ditadura. No caso do filme explorado, constata-se

⁸ Entrevista concedida à revista Universitária de Audiovisual (RUA).

⁹ A ditadura brasileira se daria por encerrada no ano de 1985, mas desde 1974, após a destruição ou desestruturação da luta armada de oposição, havia um relativo processo de distensão política que tinha por objetivo final a abertura política brasileira.



efetivamente o uso do corpo e da ação corporal como armas para a confrontação dos valores impostos pelo sistema repressivo.

A sexualidade não é dissociada da política e os shows do Chão de Estrelas reafirmam esse fato a cada ato apresentado. Assim a grande maioria das cenas apresentadas “brinca” com a questão de gênero e com o binarismo entre homem/mulher. Nos shows não é feita a distinção entre os sexos biológicos, e assim como mulheres aparecem vestidas com roupas consideradas masculinas, os homens aparecem vestidos com roupas culturalmente femininas.

A subversão em relação ao corpo pode ser percebida como uma tentativa de inversão e um questionamento do poder opressor, levando em conta as palavras da pesquisadora Guacira Louro de que o corpo é o que determina o lugar ou a posição social que determinada pessoa vai ocupar dentro de uma sociedade.

A cor da pele ou dos cabelos; o formato dos olhos, do nariz ou da boca; a presença da vagina ou do pênis; o tamanho das mãos, a redondeza das ancas e dos seios são, sempre, significados culturalmente e é assim que se tornam (ou não) marcas de raça, de gênero, de etnia, até mesmo de classe e de nacionalidade. Podem valer mais ou valer menos. [...] Características dos corpos significadas como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem em marcas de poder. (LOURO, 2004, P.76)

A nudez e as “trocas de gênero” mostradas dentro do filme não são apenas uma forma estética de fazer arte, mas também uma forma política de se posicionar frente a normatização imposta aos corpos e as definições biológicas pré-estabelecidas de gênero.

De fato, Chão de Estrelas buscou sua inspiração no grupo pernambucano Vivencial Diversiones. Este grupo assim como o conhecido grupo Dzi Croquetes, fundado no Rio de Janeiro, se dedicava a revolucionar o comportamento dentro e fora dos palcos, rompendo com as normas sobre os corpos, ou seja, a liberdade sexual que questiona a autoridade e o controle sobre os corpos, como o grupo ficcional Chão de Estrelas demonstra em seus shows. Sem perder a função de crítica política também, os espetáculos misturam o deboche, a sexualidade e o questionamento da ordem imposta a todo o momento. Além de subverter o pensamento conservador ao exibirem seus corpos nus, transvestidos, de gênero fluido e que não se apegam ao imposto binarismo de gênero, ao sistema patriarcal, religioso, ocidental.

Jomard Muniz Britto, escritor, professor e poeta pernambucano que nos anos 70 e 80 conviveu e escreveu peças para o Vivencial Diversiones comenta o perfil do grupo e o



envolvimento dos mesmos na discussão política através do corpo e da utilização do corpo para abrir debates políticos¹⁰.

[...] o grupo de teatro vivencial nunca pretendeu despistar sua condição de marginalidade em face da maioria das produções teatrais. Está para o teatro estabelecido assim como a *lixeratura* ou a *poesia de mimeógrafo* para a literatura. [...]. Assim como a *lixeratura* e o superoito mais crítico, o grupo vivencial deseja colocar em cena, no nível de uma discussão permanente, a dialética entre o erótico e o político, sem pedir permissão nem a platão nem a marx-engels para revolucionar a palavra no corpo. [...] a palavra vivencial é assumida ao pé da letra e consumida nas letras do corpo, desnortando as ó-posições [sic] incômodas, travestindo a política de pornografia e vice-versa" [sic].

Portanto os questionamentos sobre gênero e sexualidade estão perpassando toda a produção, assim como é apresentado através dos shows o enfrentamento às organizações religiosas e políticas dominantes e normalizadoras, como as sátiras com a figura do Papa e dos militares. As peças não poupam críticas a estes elementos que compõem a sociedade repressiva. Desde a religião, a sexualidade, passando pelas forças militares tudo é uma oportunidade de realizar uma crítica bem-humorada para a trupe.

A ditadura possui uma visão conservadora nos âmbitos sociais. E podemos pensar como os comportamentos expostos pelos personagens/artistas das peças apresentadas no filme apresentam-se com um caráter de subversão ou de resistência ao regime. Salientamos a cena da censura ocorrida contra a peça final apresentada durante o filme. O espetáculo final estreia e logo os integrantes são informados que estão proibidos de apresentá-la novamente. Ao conversarem com o censor para tentar impedir a proibição, o funcionário é enfático ao ler o documento informando que o show feriu os “*valores da Pátria, da família, do pudor*”, valores conservadores e que ainda estavam fortemente vigentes no governo e, que como é possível perceber, eram transformados em argumentos que o governo ainda considerava como aplicáveis para exercer a prática da censura. Todavia, esta ideologia conservadora presente no regime não está dissociada da sociedade brasileira. Como afirma Renan Quinalha, a censura moral ainda pode ser considerada como uma demonstração de repressão política. Apesar de muitas vezes atitudes que feriam o moral serem considerados subversão o autor afirma que não é possível considerar toda a censura em relação à moralidade explicada pelo anticomunismo. Há também intrinsecamente presente na sociedade brasileira uma postura conservadora que reagia às revoluções sociais e sexuais que aconteciam em escala mundial.

¹⁰ Trecho extraído do site <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>>. Acesso em 11/04/2019



Mães, famílias, religiosos e outros cidadãos não agiam, necessariamente, por repulsa à ameaça comunista, mas antes por um sentimento quase atávico de autoproteção dos papéis sociais e dos valores tradicionais que cultivavam diante de mudanças culturais que estavam no horizonte (QUINALHA, 2018, p. 45).

Esta censura, instrumento controlador, que de alguma forma sempre esteve presente no cotidiano brasileiro, foi instituída como uma política governamental após o golpe, em 1964, tornando-se mais intensa até chegar ao seu ápice com o decreto do Ato Institucional nº5 (AI-5), em 1968, que culminou com um aumento a perseguição dos movimentos políticos e sociais e com uma violência mais constante e institucionalizada. O AI-5 foi amplamente utilizado como um instrumento de controle muito mais abrangente e rigoroso às críticas e manifestações de oposição contra o regime.

Ao papel de mantenedora dos valores éticos e dos princípios morais, motivos alegados na criação do serviço censório na década de 1940, agregou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação do organismo censório na década de 1960. Não bastasse a atuação imbricada nesses dois campos distintos, os agentes censórios assumiram o papel de “guardiões” da sociedade brasileira, incorporaram a função saneadora da censura de costumes e opinaram sobre a qualidade artística do material examinado. Nesse sentido, os agentes censórios atuaram em várias frentes: na formação de um suposto padrão de qualidade para a cultura nacional e produção artística, na construção de uma base moral para a sociedade brasileira, na pretensa contenção do comunismo internacional e em defesa da segurança nacional (GARCIA, 2008, p. 258).

A repressão estava imposta principalmente a movimentos políticos de esquerda, contudo, manifestações culturais, como peças de teatros, livros, filmes, novelas, músicas que pudessem conter em sua essência qualquer conteúdo considerado como subversivo e que viesse a ameaçar a segurança nacional eram enquadrados como objetos que deveriam ser retidos de contato com a sociedade. O Decreto-Lei Nº 1.077¹¹, de 26 de Janeiro de 1970, demonstra a preocupação existente em manifestações que pudessem perturbar a ordem imposta pelos militares.

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações *contrárias à moral e aos costumes*;

[...]

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações *estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira*;

DECRETA:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações *contrárias à moral e aos bons costumes* quaisquer que sejam os meios de comunicação.

¹¹ Decreto disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm. Acesso em: 15/04/2019



[...]

Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão (grifos da autora).

Logo, é possível perceber que havia um foco potencializado em dizimar os movimentos políticos, porém há também uma forte preservação em manter a suposta moral e bons costumes na sociedade brasileira. Portanto, todo material que fosse considerado como oposto aos valores conservadores do governo repressor estava passível de ser, e possivelmente seria, censurado. A grande censura imposta às obras de Cassandra Rios é um exemplo a ser citada de como a repressão cerceou comportamentos e obras que estivessem alinhadas à homossexualidade ou a valores não heteronormativos¹².

Apesar de exposto que havia todo um quadro que se encaminhava para uma redemocratização em 1978 ainda eram presentes métodos da Doutrina de Segurança Nacional. Após os anúncios do processo de reabertura política, teoricamente os métodos repressivos deveriam ser cada vez menos aplicados, porém, eles ainda resistiam de forma efetiva por mais alguns anos. É possível concluir que apesar do “afrouxamento” político que estava ocorrendo na relação do regime com a sociedade, algumas práticas, como a censura, ainda se faziam presentes.

Ainda que na gestão do ministro Armando Falcão, no período de março de 1974 a março de 1979, tenha se concretizado a descentralização da censura teatral, antiga reivindicação [sic] do setor, a medida não alterou o exercício da censura prévia a filmes, peças teatrais, livros, revistas, letras musicais, programas de rádio e televisão. Nesse sentido, podemos afirmar que a distensão “lenta, gradativa e segura” não atingiu, de imediato, a censura de diversões públicas nem aboliu a prática da censura política. Na antevéspera de passar o cargo a Petrônio Portella, Armando Falcão afirmou: “censurar é cumprir um dever”, “censurar é servir à pátria” (GARCIA, 2008, p. 200).

Assim como manifestação ou publicações que pudessem ferir “a moral e os bons costumes” era uma preocupação do regime, a sexualidade e o comportamento - tanto de mulheres como de homens - era uma temática problemática e considerada relevante ao sistema ditatorial. Da mesma maneira que a censura é algo que de certa forma sempre esteve inserida

¹² Lembremos do caso da autora Cassandra Rios. Autora mais censurada no período da ditadura brasileira. Ver: <https://www.documentosrevelados.com.br/geral/documentos-revelam-perseguiçao-da-ditadura-a-cassandra-rios-a-primeira-escritora-brasileira-que-escapou-da-heteronormatividade/>; PIOVEZAN, Adriane; FONTOURA JUNIOR, Antonio. Corpos censurados: moralismo no período da ditadura civil-militar e a literatura de Cassandra Rios. CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 7., 2015, Maringá, PR. **Anais eletrônicos...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2015, p. 2407-2417; PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos**: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). 2006. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba.



na sociedade brasileira a “discriminação contra lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros (LGBT) não surgiu durante a ditadura” (BRASIL, 2014, p. 300).

Segundo James Green, leis do século XIX e XX se preocuparam em regulamentar o comportamento homossexual. Pessoas envolvidas em atos sexuais com outrem em espaço público eram passíveis de ser indiciadas por ofender os bons costumes, atentados ao pudor e que ultrajariam e escandalizariam a sociedade (GREEN, 2000, p. 370).

Essa provisão, revisada de um código penal anterior, criou bases legais para controlar qualquer manifestação pública de comportamento homo-erótico ou homo-social. Com critérios abrangentes, a polícia e os juízes podiam punir ações “inapropriadas” ou “indecentes” que não se conformassem com construções heterocêntricas. Outra medida para regular manifestações públicas de homossexualidade era a de acusar pessoas de vadiagem. A polícia podia prender qualquer pessoa que não tivesse como provar sua subsistência ou domicílio certo, ou “prover a subsistência por meio de ocupação proibida [sic] por lei, ou manifestamente ofensiva [sic] da moral e dos bons costumes”. Essas duas medidas legais deram à polícia o poder de encarcerar arbitrariamente os homossexuais que expressassem publicamente sua feminilidade, usassem roupas ou maquiagem feminina, ganhassem a vida através de prostituição, ou que usassem um cantinho escuro de uma praça pública para um encontro sexual noturno. Códigos criminais com noções de moral e decência pública vagamente definidas e provisões que controlavam estritamente a vadiagem forneceram uma rede jurídica pronta para capturar aqueles que transgredissem as normas sexuais aprovadas socialmente. Embora a homossexualidade em si não fosse tecnicamente ilegal, a polícia brasileira e os tribunais dispunham de múltiplos mecanismos para conter e controlar este comportamento (GREEN, 2000, p. 370).

Pensando o filme como uma arte que se apresenta com personagens e roteirização que se colocam como instrumento de contestação e resistência ao período que é ambientado e que era vivido no Brasil, é importante ressaltar também a homossexualidade de alguns personagens que compõem o filme. Os personagens Clécio e o soldado Arlindo, chamado também de Fininha, compõem o principal romance homossexual apresentado pelo filme. Outros personagens também demonstram condutas libertárias, como a personagem Paulete que assume esse codinome como uma identidade, e também personagens com comportamentos de sexualidade reprimida como o colega de quartel de Fininha chamado Gusmão.

É possível afirmar que a homossexualidade apesar de não configurar como uma preocupação principal do regime repressivo não passou incólume:

Ainda que o Estado não seja o único responsável por normatizar os discursos e práticas sexuais, sem dúvidas, durante a ditadura, ele se tornou um *locus* privilegiado de irradiação de regras proibitivas e licenças permissivas em relação às sexualidades, ajudando a definir as condutas classificadas como inaceitáveis. (QUINALHA, 2018, p. 24)

Da mesma forma, Green aponta:



O governo reconhecia que proibir homossexualidade em todos os níveis da sociedade era impossível. Em vez disso ele optou por concentrar suas forças e erradicação de qualquer manifestação pública visível de modos efeminados como simbolizadas na performance dos travestis durante o carnaval presumivelmente o comportamento homossexual discreto era tolerado enquanto extravagantes estudo de gênero em público não (GREEN, 200, p. 370).

Não é possível afirmar em quantidade quantos homossexuais foram reprimidos ou atingidos direto ou indiretamente pela ditadura. Porém, é possível afirmar que haviam mecanismos de repreensão social para inibir comportamentos considerados como prejudiciais ao modelo de cidadão que o governo militar considerava aceitável. Não é equivocado afirmar que apesar de uma “não proibição” da homossexualidade, muitos sofreram as consequências do período repressivo e ditatorial ocorrido no Brasil.

É importante enfatizar que as forças de repressão viam a homossexualidade como parte relevante de uma conspiração comunista mais geral de subverter o Brasil. A diferença entre os discursos tradicionais contra a homossexualidade e os discursos dos militares foi a tendência de alegar que a crescente visibilidade e afirmação da homossexualidade, dentro da sociedade brasileira, levava os militares a associar esse processo com o “movimento comunista internacional”. Isso justificava a infiltração dentro de vários grupos e a perseguição a novos jornais, como o *Lampião da Esquina*. Também servia de pretexto para a censura arbitrária e a repressão aos gays, lésbicas e travestis (BRASIL, 2014, p. 303).

A importância de aparecer a homossexualidade também dentro do corpo militar é uma sinalização do diretor que, de forma consciente ou inconsciente, demonstra que mesmo aqueles que pareciam estar alinhados ao regime tinham que esconder comportamentos que seriam considerados subversivos reproduzindo assim comportamentos hipócritas para transparecer a normalidade exigida. A introdução do personagem Fininha também a um mundo até então desconhecido por ele e tão diferente dos ambientes repressores que ele frequentava – o núcleo familiar e o quartel – podem representar o desejo tão expresso em várias mentes que começavam a sair às ruas nas cidades brasileiras exigindo serem livres e viver de acordo com seus desejos pessoais sem sentirem-se acuados de serem vítimas da repressão na próxima esquina que cruzassem. Acompanhamos o personagem não somente explorando sua sexualidade, mas convivendo com o grupo anárquico, experimentando seu cotidiano e nas cenas finais participando inclusive da peça teatral. Tal peça que havia sido censurada e que depois sofre um ataque mais direto do sistema repressivo, sendo interrompida a exibição com a entrada bruta e violenta do exército no cabaré. As cenas finais se passam no dia de estreia do filme ficcional “Filosofia e Ficção” que foi realizada pelo personagem professor Joubert. É uma produção



experimental que propõe uma discussão sobre o futuro. Clécio e os componentes do Chão de Estrelas participam do filme. Em seu longo manifesto, o filme de Joubert termina ao som de *Bandeira Branca*¹³ com a seguinte frase: *E aqui no olho do futuro começa nossa não-história. Aqui começamos a fazer a pintura rupestre de um novo tempo.* Novamente vemos a grande expectativa e projeção que é posta no futuro e no fim da ditadura que estava representada nos personagens, mas que também transparece o sentimento da época.

Depois da intervenção militar no espetáculo não sabemos as consequências com precisão em cada personagem, a não que o personagem Fininha foi para São Paulo em busca de emprego. O que sabemos é que o período que ele passou com o grupo teatral e com Clécio o marcou profundamente, tal como a tatuagem que fez em homenagem ao amante e que carregou no peito mesmo após sair da cidade de Recife.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresento de forma inicial um breve debate sobre Cinema e História. Não há a intencionalidade de propor alguma novidade teórica ou metodológica. É trazido a luz o debate apenas para que estejamos cientes que há muitos pesquisadores que se dedicam a pensar epistemologias para se usar o material audiovisual, podendo enriquecer e interdisciplinarizar o trabalho do historiador que muitas vezes ainda se encontra apegado, por receio ou desprezo a outras fontes, ao documento escrito. É um campo que ainda pode ser muito estudado e aprofundado.

O diretor Hilton Lacerda aponta que seu filme não se posiciona como um meio de contestação do período passado, mas como um meio de resgate para que os debates postos na produção pudessem ser reabertos e retomados como mecanismos de resistência, ou seja, para enfrentar os dogmas que permeavam o pensamento conservador da década de 70 no Brasil e que ainda permanecem vigentes na nossa sociedade atual. Quando o diretor afirma que “A ideia é que Tatuagem não seja um filme de época. Ele se passa em determinada época, mas a discussão era para ser completamente contemporânea”¹⁴, expõe que desejava não somente mostrar a resistência que se deu de forma cultural na época, mas também trazer o

¹³ Marcha de Carnaval composta por Max Nunes e Laércio Alves. Cantada na voz de Dalva de Oliveira.

¹⁴ Entrevista concedida no site: <http://cinefestivals.com.br/entrevista-com-hilton-lacerda-diretor-de-tatuagem/>
Acesso em: 16/04/2019.



questionamento do quanto avançamos ou retrocedemos dentro dos nossos próprios conservadorismos atualmente, tantos anos depois, e em período considerado democrático.

Conservadorismo e liberdades ceifadas pela repressão, estes são os incômodos expostos no filme ambientado em 1978. O diretor utilizou-se dessas questões e lançou-as para os dias atuais. A ditadura oficialmente acabou, mas o que ainda permanecem de seus resquícios é a pergunta que nos rodeia. O conservadorismo e a sociedade que julga negativamente condutas que não estejam de acordo com aquilo que consideram como normativos ainda não nos relembra pensamentos e costumes que não avançamos? Talvez esse questionamento tenha obtido sua resposta nas urnas, nas eleições de 2018. Obviamente, que o conservadorismo moral não é a única resposta para os resultados eleitorais. Existem camadas econômicas, políticas e sociais profundas em nossa sociedade que contribuíram para isso, mas não podemos considerar o moralismo, o “deus, pátria e família” como uma cortina de fumaça que existe apenas para nos distrair do “que realmente importa”. Essas visões conservadoras e heteronormativas de enxergar a sociedade foram projetos que, através de decretos que tangenciavam essas questões ou através do Terror do Estado, no período da ditadura estavam presentes e não podemos negar que esses são também uns dos (poucos) projetos apresentados pelo governo atual.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1984.

BARROS, José D'Assunção. *Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas*. **Comunicação & Sociedade**. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011

BARROS, José D'Assunção. *Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação*. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 17-40, mar. 2016. ISSN 2237-9967. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/11551>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

BRASIL. **Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Diário Oficial da União, Brasília, 26 jun. 1970.

_____. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório: textos temáticos, vol. 2. Brasília, CNV, 2014.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. *Doutrinas de segurança nacional: banalizando a violência*. **Psicol. estud.** [online], v. 5, n. 2, p. 1-22, 2000a. ISSN 1413-7372. Obtido via base



de dados Scielo. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v5n2/v5n2a02.pdf>>. Acesso em: 02/07/2017

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

GALLO, Carlos. A; RUBERT, Silvania (Orgs.). **Entre memória e esquecimento**: estudos sobre os 50 anos do Golpe Civil-Militar no Brasil. Porto Alegre: Deriva, 2014.

GARCIA, Miliandre. "**Ou vocês mudam ou acabam**": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. Tese. (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008

GARRET, Adriano. **Queria colocar todas as minhas convicções no filme, diz diretor de Tatuagem**. nov. 2013. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/entrevista-com-hilton-lacerda-diretor-de-tatuagem/>>. Acesso em 14. jun. 2017

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

N. GREEN, James. "*Mais amor e mais tesão*": a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 15, p. 271-295, jun. 2015.

Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596>>. Acesso em: 31/03/ 2019.

GRUPO de Teatro Vivencial. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>>. Acesso em: 09 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema**: um debate metodológico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

LOURO, Guacira. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. **Clio História, Textos e Documentos**. Disponível em:

https://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria. Acesso em: 11/04/2019

PADRÓS, E. S. et al. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): História e Memória*. v.4. **O Fim Da Ditadura E O Processo De Redemocratização**. Porto Alegre: Corag, 2009 (Col. História e Memória, v. 4.).



PIOVEZAN, Adriane; FONTOURA JUNIOR, Antonio. *Corpos censurados: moralismo no período da ditadura civil-militar e a literatura de Cassandra Rios. Anais do CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA*, 2015, Maringá, PR. Maringá: Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2015, p. 2407-2417.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. *O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967 – 1973). In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). O Brasil Republicano. Vol. 4. O tempo da Ditadura: Regime Militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.*

QUINALHA, Renan Honorio. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) - Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em película: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola**. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. *Vigilantes da moral e dos bons costumes: as condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. Topoi. Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, jan./abr. 2018. Disponível em: <www.revistatopoi.org>.

SILVA, Natanael de Freitas. *Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 64 - 83, nov. 2016. ISSN 2176-8943. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/64778/62714>>. Acesso em: 30 Jul. 2017.