

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

AMANDA LUIZA MATTJE FLORES

**“NUM PAÍS TOTALITÁRIO ESTE LIVRO SERIA PROIBIDO”**: considerações sobre  
a censura aos livros na ditadura civil-militar a partir do caso de *Incidente em Antares*,  
de Erico Verissimo (1971)

Porto Alegre

2020

AMANDA LUIZA MATTJE FLORES

**“NUM PAÍS TOTALITÁRIO ESTE LIVRO SERIA PROIBIDO”:** considerações sobre  
a censura aos livros na ditadura civil-militar a partir do caso de *Incidente em Antares*,  
de Erico Verissimo (1971)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Profa. Dra. Cássia Daiane Macedo da Silveira

Porto Alegre

2020

AMANDA LUIZA MATTJE FLORES

**“NUM PAÍS TOTALITÁRIO ESTE LIVRO SERIA PROIBIDO”:** considerações sobre  
a censura aos livros na ditadura civil-militar a partir do caso de *Incidente em Antares*,  
de Erico Verissimo (1971)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profª. Dra. Cássia Daiane Macedo da Silveira (orientadora)

---

Profª. Dra. Carla Simone Rodeghero

---

Profª. Dra. Mara Cristina de Matos Rodrigues

Porto Alegre

2020

## AGRADECIMENTOS

Não foi fácil construir esse trabalho em meio ao caótico e trágico ano de 2020. Felizmente, contei com pessoas que me incentivaram e ajudaram a passar por esse processo.

Essa pesquisa não teria sido possível se não fosse a orientação atenciosa e generosa da professora Cássia, a quem agradeço genuinamente.

Agradeço às professoras Carla e Mara, por terem aceito fazer parte da banca e, também, por terem me ensinado e inspirado ao longo da graduação.

Ao Thiago, por me ajudar a interpretar a linguagem do meu inconsciente e a ressignificar as experiências vividas.

Ao meu pai, pelas leituras atentas e por acreditar em mim mesmo quando eu não acredito.

À Ana e ao Max, pela atenção e palavras de apoio em um momento difícil.

Ao Leonardo, meu companheiro.

À minha irmã, Julia, e às minhas primas Érika e Milena (esse trabalho também foi por vocês).

À Vera Marinowic, *in memoriam*, que foi avó, mãe, pai e uma luz no fim do túnel nos momentos de escuridão. Obrigada, vó!

E (por que não?) ao Erico Verissimo.

Ninguna palabra nunca  
ningún discurso  
- ní Freud, ní Martí -  
sirvió para detener la mano  
la máquina  
del torturador.

Pero cuando una palabra escrita  
en el margen en la página en la pared  
sirve para aliviar el dolor de un torturado  
la literatura tiene sentido.

*XIV*, Cristina Peri Rossi

## RESUMO

O presente trabalho busca entender a história da edição do romance *Incidente em Antares*, do escritor brasileiro Erico Verissimo, em relação ao seu contexto de publicação, um período autoritário em que a censura aos livros era legalizada. Considerado uma sátira política, que aborda questões como tortura e assassinato às oposições em um momento de terrorismo de Estado, partes do texto foram previamente lidas por generais, mas ele não foi proibido. Nesse sentido, tendo como referencial o modelo geral para análise da história do livro proposto por Robert Darnton e a sociologia de Pierre Bourdieu, procuramos entender quais fatores podem ter contribuído para que o romance não tenha sido censurado, levando em consideração aspectos da trajetória do escritor, como a censura aos livros funcionava na conjuntura em questão, as ações do editor para evitar complicações com o governo e os recursos narrativos empregados na construção do enredo, analisando também algumas das representações nele contidas.

**Palavras-chave:** História do Livro. Censura. Ditadura civil-militar. Incidente em Antares. Erico Verissimo.

## ABSTRACT

The present final paper seeks to understand the history of the edition of the novel *Incidente em Antares*, by the Brazilian writer Erico Verissimo, in relation to its publication context, an authoritarian period in which censorship of books was legal. Considered as a political satire, which addresses issues such as torture and murder of oppositions in a time of State terrorism, parts of the text were previously read by generals, but it was not banned. In this sense, having as reference the general model for analyzing the history of the book proposed by Robert Darnton and Pierre Bourdieu's sociology, we try to understand what factors may have contributed to the fact that the novel was not censored, taking into account aspects of the writer's trajectory, as the censorship of books worked in the context in question, the editor's actions to avoid complications with the government and the narrative resources used in the construction of the plot, also analyzing some of the representations contained.

**Keywords:** History of the Book. Censorship. Civil-military dictatorship. *Incidente em Antares*. Erico Verissimo.

## LISTA DE SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ABL	Academia Brasileira de Letras
AI-5	Ato Institucional Número 5
ANL	Aliança Nacional Libertadora
CNV	Comissão Nacional da Verdade
DCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
INL	Instituto Nacional do Livro
OEA	Organização dos Estados Americanos
PRR	Partido Republicano Riograndense
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I</b> .....	5
1.1 Considerações sobre a <i>trajetória social</i> segundo Pierre Bourdieu .....	5
1.2 As origens sociais e o <i>autodidatismo</i> .....	6
1.3 A Editora Globo .....	8
1.4 Dyonélio Machado e o <i>Prêmio Machado de Assis</i> .....	11
1.5 O <i>romancista profissional</i> .....	13
<b>CAPÍTULO II</b> .....	17
2.1 Mecanismos de funcionamento da censura .....	17
2.2 A censura aos livros da ditadura civil-militar (1964-1985) .....	20
2.3 As tomadas de posição de Erico Verissimo e a edição do romance .....	28
<b>CAPÍTULO III</b> .....	35
3.1 Considerações sobre o romance nos anos 1970 .....	35
3.2 <i>Incidente em Antares</i> : recursos narrativos .....	37
3.3 O Incidente: algumas representações .....	41
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	52
<b>FONTES</b> .....	55
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	57

## INTRODUÇÃO

Erico Verissimo, um dos mais proeminentes autores brasileiros do século XX, escreveu *Incidente em Antares* entre os anos de 1970 e 1971, em meio a um período de repressão intensa, em que havia um aparato estatal que promovia a censura aos livros. O romance, considerado uma sátira política, conta a história de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul que presencia um acontecimento inusitado durante uma greve geral em 1963: posicionados no coreto da praça central, sete cadáveres denunciam à população a hipocrisia dos setores dominantes da sociedade e o autoritarismo por eles promovido.

Apesar de Erico Verissimo ter declarado que não permitiria que seus originais fossem submetidos à censura prévia, pois acreditava que “fazer isso seria cometer uma triste forma de suicídio moral” (VERISSIMO apud BORDINI, 2005, p. 277), Maria da Glória Bordini (2005) aborda em seu artigo, *Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis*, o depoimento de José Otávio Bertaso sobre a história da edição do romance, em que ele relata que partes do livro foram lidas por generais do Terceiro Exército antes de sua publicação definitiva. Os militares, entretanto, não censuraram a história. Assim, carregado de críticas e denúncias, *Incidente em Antares* veio a público e alcançou não só significativa circulação, com quatro tiragens em seis meses e três anos entre os mais vendidos em diferentes capitais do país, mas também, curiosamente, a adesão da Academia Militar de Agulhas Negras, que passou a adquirir exemplares anualmente.

Diferentes pesquisadoras e pesquisadores têm abordado o romance a partir de perspectivas e perguntas diversas. Tânia Pellegrini (1996), em *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*, focaliza as relações entre ficção e política durante a década, desvelando os ecos de tal período em três romances, entre eles, o de Erico Verissimo. A autora privilegia a análise de aspectos presentes no texto que estão relacionados com a função de resistência desempenhada pela literatura brasileira do contexto. Márcia Ivana de Lima e Silva (2000), em sua tese de doutorado intitulada *A gênese de Incidente em Antares*, constrói uma análise de seu prototexto, elucidando aspectos muito interessantes sobre o processo criativo e as intenções do escritor como, por exemplo, a escolha da data para o episódio dos mortos e sua relação com o AI-5 e a construção de alguns personagens. Glacy Magda de Souza Machado (2010), por sua vez, em sua dissertação de mestrado *O efeito de real em Incidente em*

*Antares, de Erico Verissimo: Literatura e História* procurou verificar os mecanismos responsáveis pela criação do efeito de realidade do romance, destacando, entre eles, a História, o Realismo Maravilhoso, a sátira, a paródia e a ironia como fundamentais para estabelecer a relação com o contexto político-social. Carla Simone Rodeghero (2015), no artigo *Operação Borracha: a ditadura como um incidente e o papel do esquecimento*, busca refletir sobre o texto ficcional em sua capacidade de falar sobre a realidade de seu tempo e em suas dimensões de denúncia e profecia. Tendo em vista a existência da censura no contexto dos anos 1970 e o conteúdo contestatório do texto, o presente trabalho procurou entender, em diálogo constante com a bibliografia, a história da edição desse romance, ponderando aspectos da trajetória de seu autor e levando em conta a agência possível a escritores e editores na tentativa de produzir crítica e burlar a censura.

A História do Livro, que, de acordo com o historiador Robert Darnton (1990), tem a finalidade de “entender como as ideias eram transmitidas por vias impressas e como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade” (DARNTON, 1990, p. 109), está inserida na área da História Cultural. A História Cultural, segundo ele, é a “História com tendência etnográfica”. Nela, as historiadoras e os historiadores, através de perguntas feitas aos arquivos, estudam as maneiras de pensar das comunidades do passado, procurando entender como elas “interpretavam o mundo, como conferiam-lhe significado e lhe infundiam emoção” (DARNTON, 1986, p. XIII). Darnton ressalta ainda que o método antropológico da História tem um rigor próprio, partindo da premissa “de que a expressão individual ocorre dentro de um idioma geral, de que aprendemos a classificar as sensações e a entender as coisas pensando dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura”. Sendo assim, às pesquisadoras e aos pesquisadores “deveria ser possível descobrir a dimensão social do pensamento e extrair a significação de documentos, passando do texto ao contexto e voltando ao primeiro” (DARNTON, 1986, p. XVII).

Tendo em vista a afirmação de Jean-Yves Mollier, para quem a história do livro deve ser associada com a história da edição (MOLLIER, 2009), como referencial teórico-metodológico nos baseamos no modelo conceitual para análise da história de um livro proposto por Darnton (1990). Para analisar “como os livros surgem e como se difundem entre a sociedade” o historiador sugeriu um modelo geral, que deve ser utilizado de acordo com as condições próprias de cada lugar e época (DARNTON, 1990, p. 109). Ele observa que os

livros impressos tendem a passar por um mesmo circuito de comunicação: autor, editor (livreiro), impressor, distribuidor, vendedor e leitor. O autor argumenta:

Assim o circuito percorre um ciclo completo. Ele transmite mensagens, transformando-as durante o percurso, conforme passam do pensamento para o texto, para a letra impressa e de novo para o pensamento. A história do livro se interessa por cada fase desse processo e pelo processo como um todo, em todas as suas variações no tempo e no espaço, e em todas as suas relações com outros sistemas, econômico, social, político e cultural, no meio circundante (DARNTON, 1990, p. 112).

Para a análise da história da edição do romance *Incidente em Antares*, esse trabalho priorizou duas partes desse circuito: o autor e o editor. Ao focar no autor, o historiador ressalta ser preciso analisar a natureza da carreira literária em questão, procurando entender como o escritor se relacionava com os editores e com seus pares (DARNTON, 1990, p. 123). Já ao focar no editor, é preciso questionar, por exemplo, “Como os editores negociavam com autoridades políticas?” e “Como eles lidavam com a publicidade?”. Darnton afirma ainda que “toda a questão da propaganda do livro requer exame” e que os pesquisadores devem estar atentos aos “valores invocados pelo discurso empregado em todos os tipos de publicidade, das notícias de jornais aos cartazes de muro” (DARNTON, 1990, p. 124).

Para auxiliar na análise, recorreremos aos conceitos de “habitus” e “campo” do sociólogo francês Pierre Bourdieu. O conceito de habitus é uma forma de interpretar a relação entre os sujeitos e a estrutura. Comunica um conhecimento adquirido, indicando disposições incorporadas, internalizadas a partir da experiência vivida em um determinado campo. O habitus está presente na base daquilo que constitui o indivíduo (BOURDIEU, 1996b). Já o conceito de campo faz referência a um espaço social hierarquizado e dotado de certa autonomia, formado por agentes e instituições que se relacionam e disputam entre si capitais específicos que garantem posições de poder e poder simbólico, que é entendido como um poder invisível de construção da realidade que está em disputa no campo intelectual e permite ditar as regras do campo. A posição que cada agente ocupa nessa estrutura indica seu espaço dos possíveis e suas tomadas de posição, ou seja, o que cada um pode ou não fazer dentro do meio social em que está inserido (BOURDIEU, 1996b). Para Bourdieu, o campo literário ocupa uma posição dominada dentro do campo de poder e o espaço das obras consiste em um espaço de tomadas de posição para os autores (BOURDIEU, 2009). Contudo, é preciso esclarecer que a utilização de tal conceito encontra limites no caso brasileiro. Coradini (2003), observa que as condições históricas necessárias para a existência dos campos, como a

autonomia relativa, não estão presentes nos países periféricos. Silveira ressalta que o uso do conceito para pensar os intelectuais no país já foi debatido de forma intensa a partir dos trabalhos de Miceli (2001), Pécaut (1990) e Bastos (2010). Para a autora, o fundamental seria “abrir a possibilidade de elaboração de uma noção (ou noções) de intelectual mais adequada(s) à realidade brasileira, nascida(s) de nossa própria história e das questões que de fato conduziram nossos intelectuais e sobre as quais eles se debruçaram” (SILVEIRA, 2019, p. 273). Assim, nesta monografia optou-se por tomar a ideia de campo como inspiração para a análise, ainda que sem recorrer de modo direto a ela, possibilitando ampliar os espaços de discussão sobre as experiências dos intelectuais brasileiros

Logo, no primeiro capítulo, tomando como referencial o conceito de trajetória social, de Pierre Bourdieu, que entende o sentido e o valor social dos acontecimentos biográficos como determinados em relação às diferentes posições ocupadas na estrutura dos campos em que se desenvolvem, buscamos demonstrar as diferentes posições ocupadas por Erico Verissimo no meio literário brasileiro, situando o escritor no contexto da publicação de *Incidente em Antares*. Para isso, abordamos suas origens familiares, sua formação escolar e seu processo de acúmulo de capital cultural na década de 1920. Profissionalmente, analisamos sua experiência na Editora Globo e, como romancista, a partir da década de 1930, sua experiência na União Pan-Americana e sua popularidade entre o público. Como fontes, consultamos os relatos memorialísticos de Verissimo (1973, 1976, 2005) e algumas edições do *Jornal do Brasil* datadas do período entre 1971 e 1973, disponíveis na Hemeroteca Digital.

No segundo capítulo, procuramos entender aspectos gerais sobre a censura e como ela ocorria no contexto brasileiro dos anos 1970, buscando analisar as tomadas de posição de Erico Verissimo nessa conjuntura e as tentativas do editor José Otávio Bertaso para evitar uma possível proibição de *Incidente em Antares*. Como fontes utilizamos entrevistas do escritor reunidas por Bordini (1997), seus relatos memorialísticos (1973, 1976, 2005), e os jornais *Correio da Manhã* e *Tribuna da Imprensa*, disponíveis na Hemeroteca Digital, além de depoimento de José Otávio Bertaso presente em artigo de Bordini (2005).

No terceiro capítulo, procuramos entender quais foram os recursos narrativos utilizados por Erico Verissimo para burlar os censores e abordar, em seu texto, através de alguns personagens, a tortura, os assassinatos políticos, o exílio e a própria censura, buscando relacionar essas representações com o contexto em que elas foram produzidas.

## CAPÍTULO I

Não resta dúvidas de que o escritor Erico Verissimo, nascido em Cruz Alta, seja um dos expoentes da literatura brasileira, sendo reconhecido, nacional e internacionalmente, por meio de prêmios como *Machado de Assis*, atribuído a ele em 1954 pela Academia Brasileira de Letras (ABL) como reconhecimento do conjunto de sua obra e *Intelectual do Ano*, recebido em 1968, mas também pelo público. Dono de uma trajetória singular no meio literário brasileiro, é fundamental para este trabalho observá-lo mais de perto. Assim, o objetivo deste capítulo é construir a trajetória social de Erico Verissimo buscando, ao final, posicionar o escritor no meio literário brasileiro da década de 1970. Verissimo tem contribuições significativas no meio literário brasileiro do século XX. Foi um dos escritores mais populares de sua geração, publicando, ao longo de sua trajetória, diversos romances, contos, novelas, literaturas infantil e narrativas de viagem. Trabalhou na Editora Globo, em Porto Alegre, uma das maiores do país, onde traduziu nomes como Aldous Huxley e Virgínia Woolf. Além de diferentes escritores, conviveu com intelectuais envolvidos com o campo de poder e com diplomatas, transitando também pelos meios acadêmicos brasileiro e estadunidense. Muitas pesquisas, das mais diversas áreas, como História, Teoria Literária e Ciências Políticas, por exemplo, o tomam como objeto, de forma que há uma fortuna crítica sobre suas obras e muitos aspectos de sua vida.

### **1.1 Considerações sobre a *trajetória social* segundo Pierre Bourdieu**

Pierre Bourdieu critica a ideia de biografia como a “história de uma vida” desenvolvida cronologicamente. Para o sociólogo, as instituições de totalização do eu, das quais ele considera o nome próprio como a mais evidente por ser um “designador rígido” que garante a identidade social e biológica de um mesmo sujeito em qualquer universo possível, seja em “estados diferentes de um mesmo campo social” ou “em campos diferentes em um mesmo momento”, contribuem para uma atribuição artificial de sentidos aos acontecimentos, que ele chamou de *ilusão biográfica* (BOURDIEU, 1996a, p. 186-187).

Bourdieu prefere a expressão “trajetória social”, que visa reduzir os efeitos de sentido embutidos na noção de biografia. Para ele, o sentido e o valor social dos acontecimentos biográficos são determinados em relação aos estados correspondentes na estrutura dos

campos, ou seja, “se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura de distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado”, como o capital simbólico, por exemplo. O autor argumenta não ser possível aos pesquisadores compreender uma determinada trajetória sem construir previamente “os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou”, ou seja, sem que se observe “o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída”, “que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos” (BOURDIEU, 1996a, p. 190).

Logo, construir uma trajetória social implica em situar o sujeito em relação ao seu meio social e aos seus pares. Ela é compreendida como a soma das disposições favoráveis de um agente e das relações existentes no campo em que ele está inserido. Dessa forma, podemos dizer que para compreender uma trajetória social é preciso observar os estados sucessivos do campo em que ela se desenvolveu, estabelecendo relações objetivas com os demais agentes desse campo e seu espaço dos possíveis. Assim, a trajetória social é uma maneira particular que um sujeito tem de ocupar posições nos meios sociais e acumular capitais. Nesse sentido, esse capítulo busca construir, brevemente, a trajetória social de Erico Verissimo, abordando as diferentes posições ocupadas pelo escritor em diferentes momentos.

## 1.2 As origens sociais e o *autodidatismo*

Erico Lopes Verissimo nasceu em Cruz Alta, no interior do Rio Grande do Sul, em 17 de dezembro de 1905. Filho de Sebastião Verissimo da Fonseca e Abigail Lopes da Silva, era membro de duas das famílias tradicionais da pequena cidade.<sup>1</sup> Tanto o pai de seu pai, quanto o pai de sua mãe - Franklin Verissimo da Fonseca e Aníbal Lopes da Silva - foram ricos

---

<sup>1</sup> As origens de sua família paterna remetem às primeiras décadas do século XIX, mais precisamente à união do imigrante português Manoel Verissimo da Fonseca com a brasileira, natural de Ouro Preto, Quitéria da Conceição, e à posterior migração do casal para o sul. O lado materno, também de descendência portuguesa, cuja desconfiança do autor é “que de seus ramos brotaram alguns desses tenazes tropeiros de Sorocaba, que desciam a cavalo ao Rio Grande do Sul para comprar mulas, a fim de revendê-las na feira de sua vila natal”, igualmente parte do sudeste em direção à mesma região. Ver: VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta: memórias*. v.1, São Paulo, Companhia das Letras, p. 25.

estancieiros da região serrana que encontravam-se em decadência econômica no início do século XX, por consequência dos processos históricos próprios do período.<sup>2</sup>

O pai de Verissimo que, de acordo com o autor, era “um intelectual responsável por levar um sopro de espiritualidade para o seu pequeno burgo”, demonstrava um *habitus* cultural próprio da classe dominante a qual sua família pertencera: farmacêutico diplomado e proprietário da *Farmácia Brasileira*, possuía uma biblioteca repleta dos mais diversos autores do século XIX, apreciava poemas e música clássica e era leitor regular de revistas francesas como *L'Illustration*. No entanto, também na percepção do escritor, era aventureiro e não administrava com seriedade as propriedades da família. Por outro lado, sua mãe era “econômica”, “realista” e “sóbria” (VERISSIMO, 1973, p. 46-54). Foi ela, por fim, quem sustentou as despesas e custeou os estudos do filho na capital quando os gastos excessivos do marido levaram os Verissimo à falência.<sup>3</sup>

Podemos dizer que a década de 1920 foi um período de acumulação de capital cultural para Erico Verissimo. Durante os dois primeiros anos, o escritor frequentou o colégio Cruzeiro do Sul, em Porto Alegre, onde pôde desenvolver seus conhecimentos em inglês. Verissimo lembra com carinho do professor responsável pelo ensino da disciplina que foi fundamental em sua trajetória, Lindau Ferreira: “Excelente Lindau! Devo-lhe em boa parte a minha aplicação ao estudo da língua inglesa, da qual ele foi meu primeiro mestre” (VERISSIMO, 1973, p. 138). No entanto, ao final de seu segundo período letivo na capital, em dezembro de 1922, seus pais divorciaram-se. O acontecimento abalou o escritor, que decidiu interromper os estudos e procurar emprego em sua cidade natal para auxiliar a mãe nas despesas domésticas. Sobre esse momento marcante, relata:

Exatamente no dia em que cheguei à casa de meus sonhos, das minhas fantasias e da minha saudade, meu pai e minha mãe se separaram. Caí num estado de profunda depressão, decidi abandonar o curso ginásial inacabado e começar logo a trabalhar. (...) Aceitei um emprego, com um salário ínfimo, no armazém duma firma que fornecia gêneros alimentícios para a guarnição federal da cidade. (...) Foi na máquina de escrever Underwood desse armazém que alimentava os soldados do 6º Regimento de Artilharia Montada e do 8º de Infantaria que fiz às escondidas a minha primeira literatura (VERISSIMO, 2005, p. 18-19).

<sup>2</sup> Miceli observa que grande parte dos romancistas da geração de 1930, da qual Erico Verissimo faz parte, provinham de famílias de proprietários rurais do interior do Brasil, como Jorge Amado e José Lins do Rego, por exemplo. Ver: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 160-165.

<sup>3</sup> De acordo com Miceli os esforços das mães em completar a renda com trabalhos de baixa rentabilidade em situações de declínio familiar e/ou abandono paterno, como no caso de Abigail Lopes da Silva, que recorreu à costura para sustentar os estudos do filho, caracterizam-se como *nomadismo familiar*, sendo um ponto em comum entre casos próprios da geração de romancistas da qual Erico Verissimo faz parte. Ver: MICELI, Sérgio. Op. Cit., p. 167.



Apesar do trabalho, o escritor dedicava parte significativa do seu tempo às atividades intelectuais e ao que sobrara da biblioteca de seu pai. Nesse período, além de expandir seus conhecimentos em literatura nacional e estrangeira, aprendeu francês e aprimorou o inglês, passando a traduzir livros desse idioma para o português. Também escreveu e publicou, já no final da década, seus primeiros contos na *Revista do Globo* e no suplemento literário do jornal *Correio do Povo* (VERISSIMO, 1973, 2005).

Esse acúmulo cultural adquirido por Erico Verissimo ao longo dos anos vinte é, de acordo com Sérgio Miceli, próprio de sua geração. Assim como o escritor, muitos outros romancistas tiveram uma formação escolar considerada precária e precisaram compensar essa falta através do *autodidatismo*, o que, justamente, acabou por destacá-los frente aos demais. Conforme Miceli:

Conquanto não pudessem negociar títulos escolares legítimos que lhes facultassem o acesso às posições de refúgio no mercado público de postos, dispunham por outro lado de um capital cultural bem diversificado. Sabiam falar línguas estrangeiras, haviam incorporado as disposições culturais de suas famílias em relação ao consumo de gêneros artísticos eruditos (...). Afora o conjunto de determinações ligadas à sua origem de classe e à trajetória de suas respectivas famílias, contavam com o trunfo decisivo de terem podido se familiarizar com as novas formas de produção cultural de procedência norte-americana (MICELI, 2001, p. 184-185).

No caso de Verissimo, as disposições culturais próprias da classe dominante, o contato com a língua e a literatura inglesa e a prática das traduções foram fundamentais no decorrer de seu trabalho na Editora Globo, como veremos adiante.

### 1.3 A Editora Globo

O começo da década de 1930 foi decisivo para Erico Verissimo. O escritor mudou-se para Porto Alegre e, em busca de emprego, fez uma primeira tentativa na Secretaria do Interior, à época comandada por Oswaldo Aranha. Nessa ocasião, Verissimo foi levado até o chefe de gabinete do secretário, Moysés Vellinho, intelectual que pertencia ao chamado “grupo da Livraria do Globo” desde a década de 1910, e que, com o pseudônimo de Paulo Arinos, atuava como crítico literário em veículos de comunicação locais.<sup>4</sup> Conta o escritor

---

<sup>4</sup> Para mais informações sobre Moysés Vellinho, ver: RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. Da crítica à história: Moysés Vellinho e a trama entre a província e a nação (1925 a 1964). Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

que, apesar da falta de vagas no setor, Vellinho o reconheceu e elogiou os seus contos até então publicados (VERISSIMO, 2005).

É preciso ressaltar que essa opção pelo serviço público era comum a muitos dos intelectuais contemporâneos de Verissimo, consistindo em um dos principais setores do mercado de trabalho para eles. Miceli (2001) aponta que o funcionalismo público foi, inclusive, uma das bases em que se apoiou o governo estabelecido a partir da Revolução de 1930, ao promover um processo de burocratização do Estado com a participação ativa de intelectuais, muitos dos quais pertencentes à rede estabelecida a partir da Livraria do Globo, principal espaço cultural e de sociabilidade intelectual do Rio Grande do Sul desde meados dos anos 1920.

A sociabilidade pode ser entendida, basicamente, como um conjunto de formas dos intelectuais conviverem com seus pares. Essas formas, que variam de acordo com cada época, constituem estruturas organizacionais entre aqueles que frequentam um mesmo local, as chamadas redes.<sup>5</sup> Esse foi o caso da Livraria do Globo onde, segundo Cássia Silveira, formou-se, por volta de 1925, o chamado “grupo da Livraria do Globo”. A sala do proprietário, Mansueto Bernardi, membro do Partido Republicano Riograndense (PRR), era ponto de encontro e fermentação de ideias entre intelectuais e políticos do governo, que compartilhavam entre si a crença na necessidade de projetar o Rio Grande do Sul para o Brasil, como Getúlio Vargas, Flores da Cunha, João Neves da Fontoura e Oswaldo Aranha, por exemplo (SILVEIRA, 2013, 2016).

Foi justamente em uma visita à Livraria do Globo que Erico Verissimo, ainda precisando de emprego, encontrou Mansueto Bernardi que, devido às suas disposições favoráveis, acabou por contratá-lo como secretário da Revista do Globo. Conta o escritor:

Uma tarde, porém, à porta da Livraria do Globo, encontrei Mansueto Bernardi, então diretor da Revista do Globo e que, como os jornais já haviam noticiado, preparava-se para ir dirigir a Casa da Moeda, no Rio de Janeiro, a convite de seu amigo Getúlio Vargas (...) Bernardi me reconheceu.

- Vamos publicar no próximo número da revista o seu conto “Chico”, com a sua ilustração (...) você escreve, traduz, desenha... seria o homem ideal para tomar conta da Revista do Globo no futuro.

- Por que no futuro - repliquei - se estou precisando dum emprego agora? [...] Foi assim que entrei para a família Globo (VERISSIMO, 2005, p. 27).

---

<sup>5</sup> Angela de Castro Gomes ressalta que o espaço onde tais redes são construídas não é apenas geográfico, mas também “afetivo”, pois dotado de certa sensibilidade compartilhada. GOMES, Ângela Maria de Castro. *ESSA GENTE DO RIO... Os intelectuais cariocas e o modernismo. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.6, n. 11, 1993, p. 62-77; Sobre as redes de sociabilidade ver também: SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In.: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.

Erico Verissimo ingressou na Revista do Globo justamente no momento de ascensão da Editora Globo no mercado. Embora tenha sido fundada no final do século XIX, a Livraria do Globo só passou a investir em edições a partir da década de 1920, sistematizando definitivamente o processo em 1928 (HALLEWELL, 1985). Quanto à relação entre a Livraria e a Editora, Karina Batista esclarece:

A Editora Globo, cujo embrião foi a Seção Editora da Livraria do Globo, é apontada em diversas fontes como a principal instituição cultural do Rio Grande do Sul. É certo, entretanto, que, com o passar do tempo, a história tende a mesclar aspectos da Livraria com aspectos da Editora. Dessa forma, as referências nem sempre condizem com as duas, mas mesmo assim elas são tomadas como uma unidade. Na verdade, ambas nunca se desligaram, ou seja, a Editora, mesmo que viesse a alcançar a sua autonomização, sempre dependeu, seja no que tange ao capital simbólico ou, principalmente, ao capital econômico, da sua “mãe”, a Livraria do Globo. A Editora Globo nasceu dentro da Livraria já consolidada como espaço cultural da cidade. Surgiu timidamente, com publicações esparsas de autores regionais. Algum tempo depois, passou a constituir uma das seções da Livraria até que, finalmente, tornou-se uma empresa (BATISTA, 2008, p. 94).

Durante a década de 1930, um conjunto de fatores envolvendo a crise de 1929, o início da Segunda Guerra Mundial e as ações dos Estados Unidos nesses contextos possibilitou a formação de uma nova correlação de forças no plano internacional, que gerou mudanças nas condições de dependência dos países periféricos: ao invés da importação dos bens culturais estrangeiros, as editoras passaram a adquirir os direitos de produção sobre os mesmos. No Brasil, esse processo resultou na expansão do mercado editorial e, conseqüentemente, na criação de novas atividades como as de tradutor e escritor profissional. Conforme Miceli:

O surto editorial da década de 1930 é marcado pelo estabelecimento de inúmeras editoras, por fusões e outros processos de incorporação que ocorreram no mercado editorial e, ainda, por um conjunto significativo de transformações que acabaram afetando a própria definição do trabalho intelectual. (...) As tarefas de composição e impressão autonomizam-se das atividades a cargo das diversas seções de que se compõe o departamento editorial. Este, por sua vez, passa a abrigar setores especializados de revisão, tradução e ilustração, motivando a contratação de especialistas, como, por exemplo, consultores e leitores, paginadores, capistas, e também propiciando a formação de um pequeno grupo de escritores profissionais, *os romancistas* (MICELI, 2001, p. 148-149).

Laurence Hallewell aponta que, nesse período, as principais editoras do país estavam localizadas nas regiões Sudeste e Sul. A Editora Globo era a maior fora do Eixo Rio-São Paulo, com 6% da produção correspondente (HALLEWELL, 1985). Além dos investimentos do governo Vargas e do prestígio da família Bertaso, a parceria de trabalho entre Erico

Verissimo e Henrique Bertaso é apontada como um dos fatores que possibilitou os bons resultados da empresa. Verissimo assumiu diferentes funções em seus primeiros anos de trabalho na editora. Devido aos seus conhecimentos sobre a língua inglesa e sua literatura, ou seja, ao capital cultural adquirido, passou a atuar como tradutor, publicando as versões em português de gêneros em alta no mercado (MICELI, 2001), como *The Ringer*, narrativa policial de Edgar Wallace lançada pela editora em 1931. Em 1932, Verissimo foi promovido aos postos de diretor da Revista do Globo e conselheiro editorial de Bertaso, deslocando-se, assim, para uma posição relativa de poder dentro do meio em que estava inserido, a medida em que passou a possuir a capacidade de interferir no que seria ou não publicado. Logo, segundo Batista, a combinação do capital cultural de Erico Verissimo com o capital econômico de Henrique Bertaso foi “responsável por elevar o Rio Grande do Sul, por certo período de tempo, ao posto dos maiores polos editoriais do País” (BATISTA, 2008, p. 95).

Os anos seguintes foram importantes para o escritor. Em 1932, além de traduzir *Contraponto*, do escritor inglês Aldous Huxley, publicou seu primeiro romance, *Clarissa*. Em 1935, publicou os romances *Música ao Longe* e *Caminhos Cruzados*, ambos premiados, o que contribuiu para o seu reconhecimento entre os pares e capital simbólico. Em termos de contatos intelectuais, fez sua primeira viagem ao Rio de Janeiro, importante local de sociabilidade dos modernistas cariocas (GOMES, 1993), onde conheceu pessoalmente Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, entre outros, expandindo definitivamente suas redes de amizade para além das fronteiras gaúchas.

#### **1.4 Dyonélio Machado e o Prêmio Machado de Assis**

Em 1935, um romance inédito de Erico Verissimo, *Música ao Longe*, recebeu o Prêmio Machado de Assis como um dos vencedores do concurso de projeção nacional organizado pela Companhia Editora Nacional e patrocinado pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI), ao lado de *Tônio Pacheco*, de João Alphonsus, *Marafa*, de Marques Rebelo e *Os Ratos*, de Dyonélio Machado (CHAVES, 2001). A posição deste último escritor e a questão em volta desta premiação são interessantes porque nelas podemos observar, além de outras formas de se estar no meio intelectual durante o período em que Verissimo adquiriu projeção nacional, também o capital simbólico, a rede de sociabilidade e a possível tomada de posição do autor nesse contexto.

Dyonélio Machado nasceu em 1895, em Quaraí, Rio Grande do Sul. Foi amigo de importantes políticos como Borges de Medeiros e Protásio Alves, chegando a fundar e dirigir, em 1921, ao lado de De Souza Júnior e Theófilo de Barros, *A Informação*, órgão jornalístico do PRR. No entanto, com o passar dos anos, foi modificando suas posições políticas e, em meados da década de 1930, foi presidente do Diretório Estadual Provisório (DEP) da Aliança Nacional Libertadora (ANL), em Porto Alegre. A imprensa gaúcha começou então a difamar Machado, em forte propaganda contra o comunismo. Em 17 de junho de 1935 o escritor foi preso, acusado de organizar uma tentativa de greve dos trabalhadores do Núcleo de Gráficos da ANL, do qual participavam funcionários da Editora Globo. Machado foi condenado a dez meses e quinze dias de prisão, passando pelo 3º Batalhão e pela prisão das Bananeiras, no bairro da Glória, em Porto Alegre. Além da privação da liberdade, o escritor também foi retirado de seu cargo como médico no Hospital Psiquiátrico São Pedro (MARTINS, 2012).

Erico Verissimo e Dyonélio Machado nutriam laços de amizade na década de 1930. Na ocasião em que Machado esteve preso, Verissimo teria mobilizado sua rede de sociabilidade em prol do escritor. Marisângela Martins analisa um caso curioso: Jorge Amado revela em suas memórias uma suposta interferência de Erico Verissimo em prol de Dyonélio Machado no concurso que premiou ambos em 1935. Além da organização do concurso ter sido realizada pelo periódico *Boletim de Ariel*, cuja redação Amado frequentava, seu primo, Gilberto Amado, era um dos membros do júri. O autor baiano teria então escrito a Verissimo manifestando sua intenção de sugerir ao primo o voto em seu romance. O escritor gaúcho teria respondido ao amigo fazendo um pedido para que este intercedesse por Dyonélio Machado, que era comunista e estava sendo perseguido. Segundo o próprio Machado, Verissimo o incentivou a escrever um romance para o concurso e, poucos dias antes de ser preso, Erico o contou que ficou sabendo “por carta de Jorge Amado” que *Os Ratos* tinha sido o escolhido dos jurados. Porém, em outro momento, Machado afirmou que o concurso foi julgado quando ele já estava preso. Por sua vez, Erico Verissimo revelou em suas memórias apenas que Dyonélio Machado o incentivou a escrever para o concurso e, no final do ano de 1935, ficou sabendo, através de um telegrama enviado por Jorge Amado, que cada um dos juizes tinha uma preferência e que por isso o prêmio seria dividido entre os quatro concorrentes (MARTINS, 2012, p. 115).

Martins ressalta que as narrativas memorialísticas construídas por Jorge Amado, Dyonélio Machado e Erico Verissimo não têm coesão, mas que há um fator em comum entre

elas: “o fato de se saber da preferência da maioria dos jurados antes da conclusão do concurso e da divulgação oficial de seu resultado” (MARTINS, 2012, p. 117). De qualquer forma, tendo Erico Verissimo interferido na decisão do júri ou não, este soube do resultado antes mesmo de sua divulgação e, tanto o livro de Machado foi dedicado ao escritor, quanto o seu romance, *Música ao Longe*, foi a Dyonélio Machado e Jorge Amado.

### **1.5 O romancista profissional**

O ano de 1938 foi decisivo para Erico Verissimo. Seu romance, *Olhai os lírios do campo*, foi seu primeiro sucesso editorial, dando novos rumos à vida profissional do escritor. Lançado em 4 de julho de 1938, nos cinco dias posteriores já haviam circulado 527 exemplares e o livro já estava entre os mais vendidos de Porto Alegre. Os números eram positivos também em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. A procura era tal que, em menos de quarenta dias após a sua publicação, foi necessária uma segunda edição, um fato inédito para a época: as livrarias da capital do Rio Grande do Sul chegavam a vender cerca de setenta exemplares por dia. Com as tiragens anteriores esgotadas em poucos meses, em setembro do mesmo ano uma terceira edição com dois mil exemplares foi publicada. Elizabeth Torresini destaca que *Olhai os lírios do campo* foi o primeiro livro brasileiro a ter três edições sucessivas em menos de dois meses, atingindo a marca de dez mil exemplares vendidos. Uma quarta edição foi lançada em janeiro de 1939, com quatorze mil exemplares impressos, o que foi considerado o maior recorde de tiragens e vendas em todo o país. Ainda de acordo com a autora, “vinte e oito mil exemplares é a soma dos livros vendidos até 1939, com a sexta e a sétima edição, o maior sucesso editorial do Brasil de todos os tempos” (TORRESINI, 2003, p. 98).

Dessa forma, o romance projetou Erico Verissimo definitivamente para todo o país, possibilitando seu deslocamento no meio literário, a medida em que passou a ocupar posição entre os escritores mais vendidos do país, o que demonstra sua aceitação por parte do público. Neste período, Verissimo viu crescer também a sua popularidade entre os pares e setores da classe dominante, que passaram a frequentar as conferências e cursos que ele começou a ser chamado a proferir como, por exemplo, “Confissões de um romancista”, apresentada no Salão da Biblioteca Pública do estado, em junho de 1939, para um público de cerca de setecentas pessoas, entre intelectuais, membros da alta sociedade metropolitana,

representantes do governo, professores, estudantes, os diretores dos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, que deram ampla cobertura ao evento, entre outros; e, também, as realizadas na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Além disso, o escritor assinou contrato com a editora argentina Amigos del Libro, para tradução e publicação de seu romance em espanhol (TORRESINI, 2003). Em suma, o sucesso e reconhecimento vindos a partir de *Olhai os lírios do campo* contribuíram para aumentar o capital simbólico de Erico Verissimo.

Esse capital simbólico adquirido pelo autor ao longo dos anos 1930 foi reconvertido para outros campos. Nas décadas de 1940 e 1950, além das atividades como *romancista profissional*, quando escreveu a trilogia de romances históricos considerada sua obra prima, *O tempo e o vento*, o escritor desempenhou diferentes funções. Assim como outros intelectuais, em janeiro de 1941, a convite do Departamento de Estado, dentro do Programa de Boa Vizinhança promovido pelo governo de Franklin Roosevelt, Verissimo foi para os Estados Unidos onde, durante três meses, proferiu conferências por diferentes regiões.<sup>6</sup> Em 1943, mais uma vez a convite do governo, volta ao país para lecionar Literatura Brasileira na Universidade de Berkeley, na Califórnia. Em 1944, começa a dar aulas de Literatura e História do Brasil no Miss College de Oakland, que lhe atribuiu o título de doutor *honoris causa*. Karina Batista lembra que as viagens do autor também eram aproveitadas para atender aos interesses da Editora Globo, onde Verissimo agia como uma espécie de representante nas negociações que diziam respeito à aquisição de direitos autorais (BATISTA, 2008). Entre 1953 e 1956, por indicação do ministro das Relações Exteriores do então governo democrático de Getúlio Vargas, João Neves da Fontoura, que tinha publicações pela Globo, Erico Verissimo assume o cargo de Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana na Organização dos Estados Americanos (OEA), sucedendo Alceu Amoroso Lima, em Washington.

Na ocasião, cinco setores do departamento ficaram sob sua responsabilidade: Educação, Filosofia e Letras, Música e Artes Visuais, Ciências Sociais e a Biblioteca Colombo. Cabia a ele certificar que esses setores cumprissem os programas do Conselho Cultural Interamericano, bem como prestar contas junto à administração da OEA e, também,

---

<sup>6</sup> Segundo Miceli, os convites que eram feitos por instituições estadunidenses a intelectuais brasileiros nas décadas de 1930 e 1940 “embutiam motivações distintas e obedeciam a um padrão sofisticado de cooptação político-ideológica”. Ver: MICELI, Sérgio. Op. Cit. p. 186.

proferir conferências sobre o papel da organização na união dos países do continente e promover a divulgação da literatura brasileira, o que fez realizando palestras em diferentes instituições sobre Machado de Assis, por exemplo. Maria da Glória Bordini e Ana Letícia Fauri afirmam que, apesar da obrigação de defender a política de relações culturais interamericanas, Erico Verissimo aproveitou esses espaços para “manifestar suas próprias convicções e princípios sobre questões de direitos humanos, ditaduras, cultura, literatura, educação e alfabetização”, sempre defendendo a concepção de liberdade e democracia como uma coisa só, “que deveria ser defendida não para que as nações latino-americanas se tornassem capitalistas, mas para que houvesse mais justiça social”, o que, para as autoras, atesta “seu empenho pela unidade e emancipação das Américas” (BORDINI & FAURI, 2020, p. 10-12). Sobre a atuação do autor na OEA, Mara Rodrigues ressalta a posição alcançada por ele:

Durante e após esses quinze anos de escrita, Verissimo tornara-se um homem importante na cultura nacional não apenas pela escrita literária, mas também pela modalidade política de sua atuação. No campo político-intelectual teve intervenção significativa no programa cultural da OEA, detendo o poder de indicar e vetar publicações, artistas e obras de arte para receberem notoriedade e incentivos da União Pan-Americana (RODRIGUES, 2016, p. 339).

Dessa forma, Erico Verissimo assume uma posição privilegiada, possuindo o poder de determinar o que vale ou não a pena dentro do meio cultural, e estendendo sua atuação ao meio político, onde em diferentes ocasiões desempenhou funções diplomáticas. Essa experiência contribui para o aumento de seu capital simbólico e de relações sociais.

Assim, nas décadas de 1960 e 1970, o escritor gaúcho ocupava uma posição de poder dentro do meio literário brasileiro. Ao lado de Jorge Amado como os dois *romancistas profissionais* do país, sua carreira possibilitou viver exclusivamente da Literatura. Em 1970, *Olhai os lírios do campo* chegou a 250.000 exemplares vendidos, e Erico disputava com José Mauro Vasconcelos o 2º lugar na preferência dos leitores (TORRESINI, 2003). Seu último romance, *Incidente em Antares*, objeto de estudo dessa pesquisa, esteve entre os mais vendidos mesmo três anos após sua publicação, em 1971. A tabela abaixo, construída a partir de informações obtidas no *Jornal do Brasil* (RJ), mostra a posição de venda do romance nas principais capitais do Brasil e em Lisboa, entre dezembro de 1971 e abril de 1973:



Tabela 1 - Posição de venda do romance *Incidente em Antares* (1971-1973)<sup>7</sup>

	18/12/71	29/01/72	25/03/72	29/04/72	27/05/72	31/03/73	28/04/73
Porto Alegre	1°	1°	1°	1°	1°	2°	2°
Rio de Janeiro	1°	1°	1°				
São Paulo		1°	1°	1°		2°	4°
Brasília	1°	1°	1°	1°	1°		4°
Belo Horizonte	1°	1°	2°	2°	1°		
Salvador	5°	1°	1°	1°			
Recife	1°	1°	2°		4°		
Lisboa			6°	4°			

Assim, considerando todos os aspectos até aqui analisados, podemos observar que a trajetória social de Erico Verissimo é atípica em relação aos seus pares, uma vez que a posição que assumiu o distinguiu consideravelmente.

<sup>7</sup> As fontes consultadas para a construção da tabela foram: *Jornal do Brasil*, 18 de dezembro de 1971; *Jornal do Brasil*, 29 de janeiro de 1972; *Jornal do Brasil*, 25 de março de 1972; *Jornal do Brasil*, 29 de abril de 1972; *Jornal do Brasil*, 27 de maio de 1972; *Jornal do Brasil*, 31 de março de 1973 e *Jornal do Brasil*, 28 de abril de 1973. Todas as edições estão disponíveis na Hemeroteca Digital.

## CAPÍTULO II

Esse capítulo busca compreender alguns aspectos da censura aos livros durante a ditadura civil-militar brasileira. Da mesma forma, procura analisar as tomadas de posição de Erico Verissimo frente à institucionalização da censura prévia. Por fim, também nos interessa refletir sobre a história da edição do romance *Incidente em Antares*, publicado em 1971, em meio ao funcionamento do decreto 1.077/70, procurando discutir os limites do que podemos considerar ou não uma ação censória na conjuntura em questão.

### 2.1 Mecanismos de funcionamento da censura

Michel Foucault, em sua obra *A ordem do discurso*, tratou dos mecanismos de interdição ao discurso, incluindo a censura entre os três sistemas de exclusão que o atingem. A palavra proibida seria a “mais evidente” e “mais familiar” forma de controle (FOUCAULT, 1996, p. 9).<sup>8</sup> Sendo assim, a censura aos impressos não é uma criação recente. No século XV, com o advento da imprensa e a circulação de exemplares de um mesmo texto, a organização de redes de difusão e a formação de um público leitor, os poderes constituídos passaram a movimentar um aparato burocrático censório. O historiador francês Frédéric Barbier destaca que o policiamento dos impressos foi mais eficaz nos Estados da Igreja Católica. Em 1478, ao entender que a posição dos clérigos como mediadores entre o povo e Deus estava ameaçada, o papa autorizou a universidade de Colônia a exercer a censura prévia, visando impedir a circulação dos textos sagrados entre o público. Em 1501, Alexandre VI promulgou a bula *Inter multiplices*, estabelecendo os princípios da censura preventiva. Em 1515, no quinto Concílio de Latran, Leão X promulgou a bula *Inter sollicitudines*, onde afirmava ser a imprensa um dom de Deus e, por esse motivo, todos os livros deveriam ser examinados pelas autoridades eclesiásticas antes de sua publicação. Como reação ao protestantismo, o Concílio de Trento (1545-1563) elaborou a *Index Librorum Prohibitorum*, lista de livros proibidos pela Igreja e que, por consequência, não podiam circular nas colônias portuguesas (BARBIER, 2008; OLIVEIRA, 2013).

---

<sup>8</sup> As outras duas formas de controle do discurso abordadas por Foucault são a segregação da loucura e a vontade da verdade.

Barbier também classificou as formas de controle utilizadas pelos organismos sociais sobre os sistemas de comunicação como de natureza e intensidade variáveis em função das “articulações internas ao modelo político cultural de cada sociedade”. Segundo ele, quando a censura está voltada aos impressos,

pode se exercer previamente sobre os textos (censura preventiva) ou após sua difusão (censura repressiva), mas pode também ser exercida sobre as estruturas de produção (as gráficas) ou sobre as redes de distribuição (controle das livrarias e dos vendedores ambulantes, vigilância em relação aos livros disponíveis nas cabines de leitura, nas bibliotecas, etc.) A censura pode também tomar a forma de uma autocensura na medida em que se torna interessante para os profissionais mais bem estabelecidos, que se beneficiam de privilégios, encontrando todo o interesse em respeitar e fazer respeitar as regras que reforçam sua fortuna (BARBIER, 2008, p. 185).

Robert Darnton, proeminente historiador do livro, mais recentemente também se debruçou sobre essa questão. Ele apontou para duas tendências gerais na maneira como a censura foi estudada nos cem anos anteriores à sua pesquisa: uma é “a história da luta entre a liberdade de expressão e as tentativas das autoridades políticas e religiosas para reprimi-la”; a outra, “o relato sobre as coerções de todo tipo que inibem a comunicação”. Segundo o historiador, o debate entre a visão da censura como a violação de um direito e a concepção de que ela permeia tudo e opera na psique individual e na mentalidade coletiva em todas as partes e em qualquer época, consiste em um problema que deve ser enfrentado e superado na construção de uma história da censura aos livros. Para isso, Darnton sugere o que chamou de análise antropológica: é preciso imersão nos arquivos para compreender o significado da censura no contexto histórico-social a ser estudado. Para ele, através de perguntas feitas a esses arquivos – como por exemplo: Como pensavam os formuladores de políticas? Como o Estado avaliava as ameaças a seu monopólio de poder? Como tentava se contrapor a tais ameaças? Como os agentes do Estado entendiam seu trabalho? Como eles trabalhavam? – é possível detectar padrões de pensamento e ações dos censores, onde podem-se revelar “os pressupostos subjacentes e as atividades ocultas dos funcionários incumbidos de policiar os impressos” (DARNTON, 2016, p. 8-16). Essa “perspectiva antropológica” que orientou o trabalho de Darnton também será importante nas análises desta pesquisa.

No Brasil, esses estudos também têm ganhado grande relevância. Marília Oliveira, por exemplo, entende a censura como o cerceamento ocorrido por intervenção do Estado. Essas ações têm como finalidade proibir a circulação do pensamento de oposição, das palavras e/ou imagens vistas como ofensivas ao poder hegemônico, visando permitir somente

a veiculação dos discursos afinados aos modelos de conduta dos grupos dominantes e às normas difundidas pelas suas instituições por meio das narrativas. Para serem postas em funcionamento, as ações censórias dependem de um corpo administrativo, onde representantes são incumbidos de “proibir o despertar do desejo” (OLIVEIRA, 2013, p. 24). Assim, Oliveira destaca que a censura voltada para a literatura é burocrática, pois

há a necessidade de um aparato administrativo que permita colocar em prática a análise de toda a produção literária de um determinado local, liberando aquelas cujo conteúdo não fira a hegemonia do estado e banindo e/ou punindo aquelas que, de alguma maneira, tragam conteúdos proibidos ou indesejados, pois é esse controle que confere força ao Estado, e esse fluxo reflete os jogos de poder, que trabalham sempre para a própria manutenção (OLIVEIRA, 2013, p. 32).

Para a historiadora, podemos definir a censura como “o exame de objetos, livros, pinturas, peças teatrais, reportagens, revistas e outras representações com o intuito de deles retirar total ou parcialmente as palavras ou imagens que explicita ou implicitamente ofendem o poder instituído, despertando desejos indesejáveis” (OLIVEIRA, 2013, p. 24-25). É desta forma que entendemos a prática neste trabalho.

Em relação à censura no Brasil, a história é longa e remonta ainda à América portuguesa. No período colonial, a única forma legal para adquirir livros no Brasil era importando da metrópole aqueles que fossem aprovados pelos órgãos censores, mecanismo de controle exercido pelo Estado português e pela Igreja Católica até a extinção do Santo Ofício no século XIX. Antes da fuga da família real e de sua corte e a criação da Imprensa Régia em 1808, a coroa também vetava a existência de qualquer atividade tipográfica na colônia. Apesar da censura e das proibições, folhetos foram impressos no Brasil em 1747 e a importação de livros era significativa no século XVIII. Em 1780, surgiu no Rio de Janeiro um comércio de livros independente da censura, que chegavam ao país através do contrabando realizado principalmente pelos ingleses. Em 28 de agosto de 1821, D. Pedro I decretou o fim da censura prévia no Brasil (o que não impediu a perseguição do governo à imprensa) (REIMÃO, 2011).

No século XX, a censura existiu em períodos autoritários e democráticos. Durante o Estado Novo (1937-1946), foi exercida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que, subordinado ao executivo, visava difundir e popularizar a ideologia do regime varguista, tinha a função de “coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa” (VELLOSO, 1987, p. 19-20). Assim, a Constituição de 1937 legalizou a censura prévia aos

meios de comunicação. Seu artigo 1.222 admitia a censura a todos os veículos de comunicação (CAPELATO, 1999). A partir de 1946, a legislação brasileira dava à Polícia Federal a função de censurar previamente filmes, peças teatrais, discos, apresentações musicais, cartazes e espetáculos públicos e, em 1961, Jânio Quadros concedeu aos estados o direito de exercer a censura. Durante a ditadura militar (1964-1985), como veremos a seguir, passou por adaptações e, na maior parte do tempo, esteve a cargo do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) (REIMÃO, 2011).

## 2.2 A censura aos livros na ditadura civil-militar (1964-1985)

Para Carlos Fico, um caminho possível para compreender a história da ditadura brasileira da segunda metade do século XX, é através da análise da trajetória do grupo de militares conhecidos como “linha-dura”. Baseados ideologicamente na chamada “utopia autoritária”, ou seja, na crença na superioridade das forças armadas sobre os civis e no desejo de controlar e de eliminar toda e qualquer oposição, esses agentes inicialmente pressionavam por instrumentos de punições e expurgos e, ao terem essa reivindicação atendida com a decretação dos Atos Institucionais número dois (AI-2) e, principalmente, número cinco (AI-5), formaram uma “comunidade”, um “sistema” de segurança amparado no que o historiador chama de “pilares básicos” dos regimes autoritários: a espionagem, a polícia política, a censura e a propaganda.<sup>9</sup>

No que se refere à censura, Fico destaca a existência de duas práticas distintas durante a ditadura civil-militar. Uma, a censura voltada para a imprensa, tinha um “viés sanador”, “objetivava, sobretudo, os temas políticos *stricto sensu*” e era exercida de “maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas” enviados às redações.<sup>10</sup> A outra, voltada às diversões públicas, possuía “caráter pedagógico” pois “buscava educar o povo brasileiro” e

---

<sup>9</sup> De acordo com o historiador, essa “linha-dura” era formada por “capitães, majores, tenentes-coronéis e coronéis que, com um discurso anticomunista e anticorrupção, emulados por oficiais-generais, mas também os influenciando” ansiavam por dar continuidade à chamada “Operação Limpeza”, iniciada com o golpe de 1964. Ver: FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização*. Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019, p. 174-175.

<sup>10</sup> Outros estudos a respeito da censura à imprensa durante a ditadura civil-militar no Brasil são os trabalhos de SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

defender o país dos “ataques à moral e aos bons costumes”.<sup>11</sup> Era desempenhada por funcionários especializados de forma majoritariamente prévia e amplamente assumida pelo regime, sem consistir em uma novidade, mas sim em uma adaptação da legislação de 1946 (FICO, 2004). Ainda para o historiador:

Não se pode falar propriamente no “estabelecimento” da censura durante o regime militar porque ela nunca deixou de existir no Brasil. Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratados como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente. Ademais, instrumentos reguladores – como “leis de imprensa”, “classificações etárias” (para diversões públicas) e publicações de “atentados à moral e aos bons costumes” – frequentemente possibilitaram mecanismos censórios que contavam, além disso, com o benefício da legitimação que largas parcelas da sociedade lhes conferem, já que os consideram “naturais”. Assim, para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação (FICO, 2019, p. 187-188).

O decreto de lei nº 20.493<sup>12</sup>, de 24 de novembro de 1946, estruturou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), agência policial subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), do Ministério da Justiça. Apesar de determinar que a publicação de livros e periódicos não dependia da aprovação do poder público, atribuiu ao SCDP a função de zelar pela “moralidade e os bons costumes”. O SCDP foi criado para substituir o DIP. Enquanto ao DIP cabia exercer a censura à imprensa e às diversões públicas, o SCDP era voltado à segunda, sendo o responsável por “resguardar a moral e os bons costumes do povo brasileiro”, centrando sua atenção em questões comportamentais, “como aquelas referidas ao sexo, às mudanças no tratamento dado às mulheres, à proteção de certos valores cristãos, enfim, a tudo aquilo mais propriamente relacionado ao plano da moralidade pública” (MARCELINO, 2006, p. 26). Para Beatriz Kushnir, que trabalha com a hipótese de que um “tripé” de decretos da legislação brasileira teria sustentando as ações censórias, o decreto 20.493/46, o primeiro deles, além de evidenciar a concepção da censura como “um exercício de repressão policial”, “justificou a grande maioria dos pareceres dos censores” até a sua extinção pela Constituição de 1988 (KUSHNIR, 2001, p. 100).

---

<sup>11</sup> Sobre esse tema, ver, por exemplo: SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

<sup>12</sup> Disponível em:

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>

Em 21 de novembro de 1968, tendo em vista o aperfeiçoamento técnico do SCDP, o governo promulgou a lei 5.536<sup>13</sup>, a qual estabelecia que o exame das obras encaminhadas ao setor seria realizado por três censores, com um prazo mínimo de vinte dias para a apresentação de um parecer. Além disso, determinava que para ocupar o cargo de “técnico de censura” era necessário diploma nas seguintes áreas: Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Kushnir sustenta essa lei como a segunda estrutura de seu “tripé”, pois essa determinação perdurou até a Carta de 1988. A autora também chama atenção para o artigo número quinze, que criou o Conselho Superior de Censura (CSC), só institucionalizado, porém, pouco antes da Anistia de 1979 (KUSHNIR, 2001).

Douglas Marcelino destaca que o governo, antes da promulgação do decreto, com o intuito de manter o antigo quadro de funcionários, promoveu um Curso Intensivo de Treinamento do Censor Federal, ministrado por professores da Universidade de Brasília (UNB), da Pontifícia Universidade Católica (PUC) e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (MARCELINO, 2006). Assim, quando o AI-5 foi decretado em 13 de dezembro de 1968 as “atividades censórias já se encontravam centralizadas no governo federal” (REIMÃO, 2011, p. 17). Foi em 1973, quando o governo procurou mais uma vez reorganizar a hierarquia burocrática censória delegando ao DPF o exercício da censura em todo o território nacional, que o SCDP passou a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), “tornando-se um órgão de direção, coordenação e controle” (OTERO, 2004).

De acordo com Marcelino, “o primeiro instrumento legislativo, após a implantação da ditadura, que possibilitou a efetivação da censura prévia de publicações que tratavam de temas referentes à moralidade e aos bons costumes” foi o decreto de lei nº 1077<sup>14</sup>, promulgado pelo então ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em 26 de janeiro de 1970 (MARCELINO, 2006, p. 39-40). Seus dois principais artigos eram os seguintes:

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

---

<sup>13</sup> Disponível em:

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>

<sup>14</sup> Disponível em:

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>>

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existências de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior (REIMÃO, 2010, p. 276).

Para Kushnir, esse decreto completa o seu “tripé” pois em seu entendimento ele “legalizou a censura prévia da imprensa”, compondo uma “roupagem legal” para tal procedimento (KUSHNIR, 2001, p. 116). Fico e Marcelino, no entanto, contestam esse argumento, frisando que o decreto é “claramente voltado para as questões da moral e dos bons costumes e para livros, revistas, rádios e TV” e “não abrange especificamente a censura de imprensa” (FICO, 2014, p. 89). Conforme Marcelino:

Em nossa concepção, o decreto-lei n. 1.077 realmente legalizava a censura prévia, mas de livros e revistas, e não de jornais impressos. Mais do que isso, não obstante o decreto-lei mencionado também se referisse “às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão”, sua única inovação, de fato, residia na legalização da censura prévia de publicações tidas por ofensivas à moral e aos bons costumes, pois a censura de caráter prévio daqueles outros meios de comunicação (o rádio e a TV) já existia antes mesmo da sua promulgação. Portanto, o objetivo fundamental do ministro Buzaid, ao promulgar a mencionada norma legislativa, era controlar os livros e periódicos que tratavam de temas referentes aos costumes, sobretudo no que concerne às revistas de grande circulação nacional que abordavam questões comportamentais (MARCELINO, 2006, p. 41).

Fico afirma que a politização da censura de diversões públicas foi o principal entre os problemas e contradições gerados pela existência de duas censuras, principalmente após o AI-5. No que se refere ao debate entre a ideia de que a SCDP, e após 1973 a DCDP, não realizava censura política diretamente e a concepção de que toda censura é um ato político, entende ser “possível distinguir a dimensão moral e a dimensão estritamente política” tanto na ação censória voltada à imprensa quanto às diversões públicas (FICO, 2014, p. 90). Dentro das diversões públicas, a censura também atuou de duas formas distintas,

uma voltada para as questões políticas e outra para as publicações que tratavam de temas referentes à moral e aos bons costumes. A segunda amparava-se no decreto-lei n. 1.077 e em outras normas legais correlacionadas, obedecendo ao regime de verificação prévia, que deveria ser feito pela Polícia Federal. Já a censura prévia de caráter político dos livros e revistas nunca teve amparo consistente na legislação do período, podendo a proibição e a apreensão serem executadas apenas depois da publicação do material, com base no AI-5 ou na Lei de Segurança Nacional (MARCELINO, 2006, p. 43).

No entanto, a censura prévia de menções políticas críticas nas diversões públicas era realizada de maneira sigilosa e causava certo desconforto aos censores, mais voltados e orgulhosos da censura moral. Dessa forma, Fico conclui que “apesar de fazer censura política, a DCDP nunca se sentiu totalmente liberada para tanto” (FICO, 2014, p. 92). Com



relação a essas duas formas de censura, a de “moral e bons costumes” e a política, Marcelino afirma:

A primeira forma de censura possuía um maior respaldo popular e não precisava ser escamoteada pelos governos militares, embora tenha sido utilizada, por diversas vezes, para encobrir a censura política. Já a segunda obedecia a diretrizes sigilosas, de caráter “revolucionário” e, por ser nitidamente arbitrária, não podia sequer ser conhecida pela população de um modo geral. Portanto, muitos dos livros que tiveram que passar pelo processo censório foram encaminhados ao Setor de Imprensa do Gabinete do Diretor-Geral do DPF para que o mesmo se pronunciasse sobre a matéria (MARCELINO, 2006, p. 82).

De acordo com Otero, o decreto de lei 1.077/70 evidenciou a tendência autoritária de “ampliar o controle sobre a liberdade de expressão” ao instituir a censura prévia aos livros, revistas e periódicos. A historiadora destaca ainda que na ocasião em que foi publicado “recebeu manifestações de apoio do Exército, de representantes do clero e de todas as parcelas conservadoras da sociedade”, uma vez que, o “pano de fundo ideológico” das ações da ditadura no “terreno da moral” foi “o catolicismo, o conservadorismo e o medo do comunismo” que estava presente nesses setores da sociedade (OTERO, 2004, p. 3-6).

A portaria 11-B de 6 de fevereiro de 1970, destinada a operacionalizar o decreto de lei 1077 e que estabelecia a obrigatoriedade de envio, ao Ministério de Justiça, para julgamento, de todas as publicações, foi recebida com ações de protestos, repúdio e denúncias por parte de associações da sociedade civil, como a ABI, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a ABL, e de intelectuais, escritores<sup>15</sup> e editores. Diante de tal cenário, em 24 de fevereiro o governo publicou uma nova Instrução para a Portaria 11-B. A Instrução número 1-70 determinava que estavam “isentas de verificação prévia as publicações e exteriorizações de caráter estritamente filosófico, científico e didático, bem como as que não versem sobre temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes” (REIMÃO, 2010, p. 276-277, 2011, p. 23; OTERO, 2004, p.6). Sobre as modificações na portaria 11-B, Sandra Reimão destaca que:

Foi um avanço democrático conseguido pelas forças sociais do momento a regulamentação de que deveriam ser enviados para o exame censório apenas as publicações que “versem sobre temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes”, mas é claro, também, que os limites para decidir se um texto enfoca ou não, engloba ou não, tangencia ou não, temas de moralidade pública, bons costumes ou sexo, são limites bastante móveis – e essa mobilidade permitiu que relevantes obras – teóricas, conceituais e ficcionais – fossem alvos de rigorosos atos censórios (REIMÃO, 2011, p. 24).

---

<sup>15</sup> As vozes de Erico Verissimo e Jorge Amado foram oposição importante neste contexto e suas ações, especificamente as de Verissimo, serão abordadas no subcapítulo 2.3.

Quanto aos alcances desse decreto, Otero argumenta que após a aplicação do decreto de lei 1.077/70, desenvolveram-se “mecanismos e estruturas de vigilância” que se abateram sobre a cadeia produtiva editorial, atingindo “as livrarias, bancas de jornais, editoras importadoras, distribuidoras e alfândegas”, além de “outros instrumentos de auxílio e controle”, ou seja, “as denúncias de cidadãos, as pressões e cobranças das entidades religiosas para a defesa da família e as notícias publicadas nos jornais, sobre os livros” (OTERO, 2004, p. 6).

Sandra Reimão, Douglas Marcelino e Luciana Pereira ressaltam as dificuldades na aplicação do artigo nº 2 do decreto de lei 1.077/70. Por fatores como “a queda nas taxas de analfabetismo, o crescimento do número de estudantes universitários, a industrialização da produção e da comercialização editorial inclusive em bancas de jornal, e o crescimento do PIB”, juntamente com o “milagre econômico”, a década de 1970 foi marcada pelo crescimento do mercado editorial. Em 1972, pela primeira vez, a marca de um livro publicado por habitante ao ano foi ultrapassada no Brasil (REIMÃO, 1993, p. 79-85). Marcelino aponta que, ao mesmo tempo, havia uma “escassez de censores” tanto no órgão centralizado em Brasília, quanto nos SCDP sediados no interior do país (MARCELINO, 2006, p. 35). Conforme Carlos Fico, em 1973, 34 censores atuavam na capital federal, atingindo seu máximo em 1981, quando 59 agentes ali trabalhavam. Esse ano também marcou o recorde de censores atuando no país: 221 (FICO, 2002, p. 266). Assim, era desproporcional o número de censores para a quantidade de livros publicados havendo, na prática, como afirma Pereira, “uma grande dificuldade em reprimir um mercado crescente e inspecionar o grande número de publicações e, portanto, muito se publicou e importou à revelia dos órgãos de censura e repressão” (PEREIRA, 2011, p. 4-6).

Dessa forma, a censura direcionada aos livros acontecia, de acordo com Sandra Reimão, de maneira “confusa e multifacetada” com “ausência de critérios”, mesclando “batidas policiais, apreensões, confiscos e coerções físicas” (REIMÃO, 2010, p. 272), e decisões baseadas em “subjetivismos e impressões pessoais” e, na maior parte das vezes, motivadas por denúncias, como nos casos dos romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, censurados em novembro e dezembro de 1976. Essas denúncias, muitas vezes, eram feitas através de cartas, motivadas por reações aos “ataques à moral e aos bons costumes” e abordavam “questões propriamente morais, especialmente aquelas relacionadas à sexualidade” (REIMÃO, 2010, p. 278; FICO, 2002, p. 266, 273).

Assim, Fico destaca que a função dos censores era “examinar textos de peças teatrais, ensaios gerais, filmes, trailers, sinopses e capítulos de novelas, programas diversos de rádio e de televisão e, a partir de Armando Falcão, livros e periódicos (em busca, sobretudo, de pornografia), fotos e cartazes publicitários” (FICO, 2002, p. 266).

Reimão destaca que a censura à ficção respondia a uma lógica de hierarquização em dois níveis: um primeiro em relação aos meios de comunicação (televisão, cinema, rádio, imprensa) e um segundo por produções específicas de cada um desses meios. Assim, a autora conclui que “quanto mais público uma determinada produção cultural pudesse ter mais ela seria alvo da censura” (REIMÃO, 2011, p. 98). Entretanto, Helena Bonito Couto Pereira afirma que publicações literárias *stricto sensu*, como a poesia e a narrativa de ficção, e o campo literário em si não sofreram a “vigilância implacável que se abateu contra outros setores da produção cultural” (PEREIRA, 2012, p. 98). A autora argumenta que:

Se fosse verdadeira a impressão de que a censura havia sido exercida ferozmente contra a prosa de ficção durante todo o período militar, a condenação não teria ficado restrita a um pequeno conjunto de contos e romances que haviam alcançado visibilidade na mídia. Teria atingindo narrativas que apresentam componentes ideológicos similares, como *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, lançado em 1971, ou *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, publicado dois anos depois (PEREIRA, 2012, p. 99).

Luciana Pereira, ressalta que padrões nas ações dos censores revelam que estes estavam mais voltados ao campo cultural de esquerda, sendo a censura motivada “pelos nomes dos autores ou pela presença de palavras-chave no título, associadas ao marxismo e ao pensamento de esquerda em geral” (PEREIRA, L., 2011, p. 1-2).

Para Maria Mercedes Otero, nos primeiros anos que se seguiram após o golpe de 1964, a censura a livros “se inscreveu em um quadro generalizado de violência física”, onde as primeiras ações censórias foram realizadas através do uso da “força bruta”, com os agentes de segurança apreendendo livros em “editoras, livrarias e, também, em residências daqueles considerados adversários do novo regime” (OTERO, 2004, p. 6). O “terrorismo cultural”, na expressão cunhada pelo crítico literário Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima)<sup>16</sup>, fez diversas vítimas nesse período. Um exemplo foram as perseguições sofridas pelo editor Ênio Silveira, dono da editora Civilização Brasileira, que foi preso e processado em

---

<sup>16</sup> De acordo com Marcos Napolitano, a expressão serviu para acender “o alerta de várias consciências liberais sobre o caráter do regime” e serviu para “legitimar a oposição intelectual no imediato pós golpe”. Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Letras e rebeldia: intelectuais, jornalistas e escritores de oposição*. In: NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro*. 1º ed, São Paulo, Contexto, 2019, p. 206-207.

diferentes ocasiões, tendo sua editora invadida e sua produção editorial confiscada entre 1964 e 1968. A editora Tempo Brasileiro e a Livraria Forense também foram alvos de atentados e explosões nesse mesmo período. Além disso, em 1966 o então ministro da Justiça, Carlos Medeiros Silva, proibiu através de uma portaria a edição, circulação e venda, bem como ordenou a apreensão dos exemplares do romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues, que estava entre os mais vendidos (REIMÃO, 2010, p. 272, REIMÃO, 2011, p. 13-15).<sup>17</sup> A censura a livros teve uma atuação mais forte não nos chamados Anos de Chumbo (1968-1972), mas sim durante o governo Geisel (1974-1979), e especialmente no final desse governo. Como aponta Reimão, ao analisar os arquivos da DCDP: “a atividade censória foi mais rígida entre 1975 e 1980, anos em que mais de 50% dos livros submetidos foram vetados, enquanto entre 1970 e 1973 esse percentual ficava muito abaixo de 50%” (REIMÃO, 2011, p. 45).<sup>18</sup>

De acordo com Otero, a partir de 1970 o número de livros submetidos à censura política diminuiu e a repressão direcionou suas ações para a defesa da “moral e dos bons costumes”. Em 1970, o ministro da Justiça proibiu 22 livros amparado na Lei de Segurança Nacional (OTERO, 2004, p. 7). Em 1971, ano da publicação de *Incidente em Antares*, seis livros foram submetidos à censura prévia, mas nenhum foi vetado. A partir da posse de Armando Falcão em 1974 (o ministro da justiça que mais censurou livros), a “obsessão censória se abateu sobre os temas referentes à sexualidade”. A maioria dos livros vetados foram considerados pornográficos, sendo que as autoras mais censuradas foram três mulheres (as três, majoritariamente, durante o governo Geisel): Brigitte Bijou (17 livros), Cassandra Rios (16 livros) e Adelaide Carraro (13 livros) (REIMÃO, 2011, p. 38-39).

Enquanto um levantamento realizado pelos funcionários do arquivo do DCDP contabilizou por volta de 490 livros censurados, o de Dionísio da Silva indica cerca de 430 livros proibidos. Dentre eles, podemos encontrar, entre as obras teatrais, *Pavana para um Macaco Defunto*, de Antônio Galvão, *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho e *Abajur Lilás e Barrela*, de Plínio Marcos; entre as de não-ficção, *História Militar do Brasil*, de

---

<sup>17</sup> Ver ainda: CZAJKA, Rodrigo. “Sou brasileiro, democrata e editor”: Ênio Silveira e a repressão à editora Civilização Brasileira (1963-1970). *Tempo Social*, vol.32, nº2, São Paulo, p. 149-174, 2020; VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília, Thesaurus, 1998.

<sup>18</sup> Reimão aponta três hipóteses para isso: 1) o escopo censório era mais moral e menos político; 2) a DCDP, percebendo a possibilidade do fim de suas atividades buscou mostrar-se necessária ao sistema; 3) autocensura. Ver: REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. Tese (Livre Docência), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 46-47.

Nelson Werneck Sodré, *A verdade de um Revolucionário*, de Olympio Mourão Filho, *O Mundo do Socialismo e A Revolução Brasileira*, de Caio Prado Júnior, *A Universidade Necessária*, de Darcy Ribeiro, *Torturas e Torturados*, de Márcio Moreira Alves e *A Automação e o Futuro do homem e A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, de Rose Marie Muraro; e, finalmente, entre as de ficção, além das já citadas *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca e *Zero – romance pré-histórico*, de Ignácio de Loyola Brandão, também figuram nessa lista *Dez Estórias Imorais*, de Aguinaldo Silva, *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, *Aracelli, Meu Amor*, de José Louzeiro, *Mister Curitiba*, de Dalton Trevisan e *Cobrador*, de Rubem Fonseca (FICO, 2019; REIMÃO, 2011; SILVA, 1989).

### 2.3 As tomadas de posição de Erico Verissimo e a edição do romance

Erico Verissimo definiu a si mesmo como um “humanista”, um homem “a favor da liberdade de pensamento e expressão e de todas as liberdades civis” e que “odeia ditadura e não aceita como são e válido nenhum regime político e econômico que não tenha como base o respeito à pessoa humana” (VERISSIMO, 1976, p. 3-5; FRESNOT, 1977, p. 74-75; VERISSIMO apud BORDINI, 1997, p. 17, 40). Mesmo considerando a imensa subjetividade deste depoimento, que decorria de uma perspectiva pessoal a respeito do próprio caráter, o modo como o escritor procurava se definir é importante na perspectiva adotada neste trabalho. Ela indica valores aos quais Verissimo procurou se vincular e, portanto, uma adesão a certa forma de entender o lugar social do escritor e o funcionamento do campo literário. Além disso, no decorrer de sua trajetória, houve momentos em que tomou posição frente às medidas arbitrárias e aos regimes autoritários e outros em que foi por elas atingido, indicando que ele procurava adequar suas práticas ao modo como se pensava.

Em 1935, por exemplo, Verissimo encabeçou a lista de assinaturas de um manifesto antifascista direcionado não só aos fascismos alemão e italiano, como também ao brasileiro. O documento, um repúdio à invasão da Abissínia pelas tropas de Mussolini, chamou atenção do DOPS que fichou o escritor como comunista. Ainda nesse mesmo ano, seu romance *Caminhos Cruzados* não foi bem recebido pelas parcelas conservadoras da sociedade gaúcha, sendo violentamente atacado por integralista e por representantes do clero. Por esse motivo, foi chamado a prestar depoimento ao DOPS. Ele relata em suas memórias:

Fui um dia chamado ao gabinete do chefe de Polícia, que me recebeu com uma afabilidade constrangida, fez-me sentar ao seu lado num sofá e, depois de alguns rodeios, me disse: “Asseguraram-me que o senhor é comunista”. Repliquei: “Curioso, a mim me garantiram que o senhor é integralista”. O homem sorriu amarelo (ou verde) e explicou: “Bom... teoricamente sou, não nego”. Interrompi-o: “Pois eu não sou comunista nem teoricamente”. A conversa depois disso tomou outros rumos. Houve silêncios embaraçosos. Por fim fui mandado em paz, de volta à minha rotina. A campanha contra o livro, porém, continuou, e mais de um sacerdote o anatemizou do púlpito, em sermões dominicais (VERISSIMO, 1973, p. 256-257).

Uma pergunta que podemos fazer é por que Erico Verissimo foi liberado enquanto, nesse mesmo período, como vimos no capítulo I, Dyonélio Machado estava sendo perseguido pela mesma alegação? Um primeiro ponto a ser considerado na busca por uma resposta é que Verissimo não era filiado a partidos ou movimentos políticos, enquanto Machado, por exemplo, era membro da cúpula da ANL no estado. Além disso, um fator fundamental é a posição de poder ocupada por ele dentro do meio editorial. Como escritor, Verissimo já possuía certo capital simbólico entre seus pares, sendo também diretor da Revista do Globo, tradutor e conselheiro editorial de Henrique Bertaso na Editora Globo, principal espaço cultural institucionalizado do Rio Grande do Sul.

No entanto, durante o Estado Novo, o escritor sofreu o cerceamento do governo tanto em seu cotidiano na editora onde, segundo ele, a sombra dos censores se projetava sobre os espíritos, as casas e os gabinetes de trabalho dos funcionários (VERISSIMO, 2005), como também em seu programa voltado ao público infantil e apresentado na Rádio Farroupilha, *Amigo Velho*. Verissimo relata que quando foi informado que deveria submeter suas histórias previamente ao DIP, tomou a decisão de cancelar o programa, o que fez com “um discurso de despedida e ao mesmo tempo de protesto contra a situação” (VERISSIMO, 1973, p. 262-263).

No contexto da promulgação do decreto 1077/70, Erico Verissimo foi o primeiro escritor a se pronunciar publicamente contra a censura prévia, ao afirmar para a imprensa que não lançaria mais seus livros no país enquanto tal decreto perdurasse.<sup>19</sup> Com o título *Amado e Érico contra a censura* a reportagem do jornal *Correio da Manhã*, a partir da correspondência entre os escritores, aborda as reações de Erico Verissimo e Jorge Amado ao acontecimento.

Jorge Amado e Érico Verissimo decidiram, em troca de cartas, não submeter os originais de seus próximos livros à censura prévia imposta pelo recente decreto do ministro Buzaid. Em carta a Jorge Amado, o romancista gaúcho escreve: “Leio a notícia de que a portaria que

---

<sup>19</sup> Jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 de março de 1970.

autoriza a censura prévia de livros e outras publicações em todo o território nacional acaba de entrar em vigor. Seu Jorge, é o fim do mundo! Imagine você, ou eu tirarmos três cópias de nossos originais para submetê-los à aprovação ou não de um delegado da Polícia Federal! Mesmo que se tratasse de um júri composto de grandes críticos literários, nomeados pelo governo, a coisa toda seria absurda. Que é que podemos fazer? O PEN Club, a Academia Brasileira de Letras, as nossas associações de escritores vão ficar calados, engolindo essa sinistra portaria?”

Ouvido pela reportagem, Jorge Amado declarou: “O decreto que estabelece a censura prévia é profundamente lesivo à cultura nacional, é monstruoso. Coloca a criação literária ao arbítrio da Polícia. De tão hostil à vida intelectual, chega a parecer incrível. Não creio que exista no País um só escritor que não proteste contra tal decreto – e o que ficar calado não merece a condição de escritor.” Disse-nos ainda o autor de *Tenda dos Milagres* que acompanhará Érico Veríssimo na resolução de não submeter seus originais à censura mesmo que não os possa publicar no Brasil.<sup>20</sup>

Tal postura, adotada por dois dos maiores escritores brasileiros naquele contexto, nos permite argumentar que essa conduta era uma defesa da autonomia relativa da criação literária, para acompanhar o pensamento de Pierre Bourdieu. Érico Veríssimo e Jorge Amado eram dois dos escritores mais populares do país, ocupando uma posição de destaque no meio literário. Bourdieu sustenta que aqueles que ocupam tais posições são dotados do poder para ditar as regras do jogo, ou seja, como seus pares devem agir e quais as pautas devem estar em questão para eles. Nesse caso, podemos observar que Veríssimo e Amado estão pautando o debate político, colocando em discussão os limites do fazer literário e quem pode ou não determinar isso.

Quanto às instituições mencionadas por Veríssimo, o PEN Club surgiu na Inglaterra, em 1921, como um clube internacional para escritores. Seu nome, além de um acrônimo para *poets, playwrights, editors and novelist*, é também um trocadilho com a palavra *pen*, que em inglês significa caneta, justamente um dos instrumentos que possibilitam a escrita. A versão nacional da instituição foi fundada em 2 de abril de 1936, na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de proporcionar o intercâmbio entre os escritores brasileiros e estrangeiros. O PEN Club do Brasil era filiado ao PEN Club internacional e cabia a ele representar os interesses dos escritores brasileiros neste cenário (GAIOTTO, 2017). Já a ABL foi fundada por Machado de Assis, no Rio de Janeiro, em 20 de julho de 1897, com a finalidade de ser uma instituição que se dedicaria ao cultivo da língua portuguesa e da literatura brasileira (EL FAR, 1998). Considerando-se a guardiã da norma culta da língua portuguesa no Brasil, representa uma posição ortodoxa no meio literário. Sobre a Academia, em suma, cabe

---

<sup>20</sup> Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de março de 1970.

ressaltar a autoridade de sua posição institucional e de seus membros não só no meio literário, mas também em relação à sociedade (MELLO, 2011).

Assim, podemos afirmar que a intenção de Erico Verissimo ao cobrar um posicionamento de ambas as instituições era chamá-las a utilizar suas posições de poder e seu capital simbólico em prol da reivindicação e da construção, que em sua percepção deveria ser coletiva, do que ele acreditava ser o essencial para o fazer literário, ou seja, um espaço autônomo de criação. Logo, Verissimo convoca o PEN Club do Brasil e a ABL a se posicionarem em defesa da liberdade de expressão dos escritores e também do direito em definir internamente, através do diálogo entre os pares, as regras e os limites do meio literário, em atitude de resistência e repúdio à censura prévia e qualquer outra forma de interferência do Estado na literatura. Além disso, Erico Verissimo e Jorge Amado também estão colocando em questão os valores que devem fundamentar os escritores. Amado defende, inclusive, que aquele indivíduo dedicado às práticas literárias que for conivente com a ação da ditadura não pode nem mesmo ser considerado um escritor. Dessa forma, podemos dizer que os dois *romancistas profissionais* brasileiros estão utilizando seu capital simbólico para reivindicar o espaço para a formação coletiva de um meio autônomo de criação literária.

21

Somando-se as suas manifestações em jornais, entrevistas e cartas, também um pronunciamento de Erico Verissimo foi lido na Câmara dos Deputados em Brasília, pelo político sul-rio-grandense Paulo Brossad. Nele o escritor afirmava que a portaria que determinava a censura prévia o deixava indignado e ao mesmo tempo triste e se mostrava preocupado com os rumos obscuros aos quais o país estava sendo encaminhado.

A portaria que determina a censura prévia no Brasil me causa indignação e ao mesmo tempo tristeza. É um sinal de que estamos encenando uma paródia da Idade Média. Há dias, li, com um profundo sentimento de vergonha, um parecer do Sr. Plínio Salgado em que ele não só justifica e aplaude esse ato do Governo, como também pede a sua ampliação, de modo a abranger toda as áreas da atividade intelectual brasileira. Tive a impressão de que o espírito de Hitler e Goebbels se erguia dos escombros do III Reich e falava pela boca do ex-chefe integralista. Considerei as palavras desse furioso candidato a inquisidor um insulto à memória de dezenas de milhões de homens, mulheres e crianças torturados e assassinados pelo totalitarismo na direita e na esquerda, nestes últimos 50 anos. Que esperanças se podem ter num país em que o livro em geral é submetido ao arbítrio da polícia, em pé de igualdade com

---

<sup>21</sup> Sabemos da discussão acerca da existência ou não de um campo literário no Brasil e da pertinência do uso do conceito para o caso local. Porém, não entraremos no mérito dessa questão pois pensamos não ser possível defender que há campo literário, nos moldes do que pensava Bourdieu, em um contexto de governo autoritário e censura prévia às publicações. Para mais reflexões sobre o debate ver: MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001; PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo, Editora Ática, 1990.



as mais baixas revistas pornográficas de finalidade puramente comercial? Nenhum artista, nenhum escritor pode produzir e criar plenamente se não tiver a mais ampla liberdade de expressão. É impossível para um romancista estudar uma personagem sem tocar em sua vida sexual. E como pode um escritor trabalhar, dar o melhor de si, se sabe que tem sobre ele o olhar implacável e truculento do irmão grande, como na profecia de George Orwell no seu *1984*? Não sou dos que pedem para os escritores essa liberdade que é sinônimo de licenciosidade. Estamos dispostos – é nosso dever – a pagar por essa liberdade com a moeda da responsabilidade. Flaubert com *Madame Bovary*, e Joyce, com *Ulysses*, já ganharam, cada qual a seu tempo, a sua batalha contra a intolerância e o falso pudor farisaicos.

O livro como veículo de cultura ou pelo menos como arena em que se expõem e discutem os problemas que atormentam o homem não pode sobreviver no clima de ameaça que essa portaria nefasta criou. Essa censura prévia diminui o Brasil aos olhos dos brasileiros e aos olhos do mundo. Já visitei países de regime totalitário o suficiente para ter visto na tristeza, no desalento de seus melhores escritores os efeitos de uma censura castradora (VERISSIMO apud BORDINI, 1997, p. 47-49).

Outra vez podemos observar que, para Erico Verissimo, a censura prévia aos livros era absurda e inaceitável, pois feria a liberdade de criação dos escritores, que era por ele considerada fundamental para o fazer literário. Para Verissimo, no entanto, tal liberdade era interligada à responsabilidade dos escritores em “comunicar ao leitor o drama de outros homens”, fornecendo “elementos para olhar de um ângulo ‘diferente’ a vida da humanidade” (VERISSIMO apud BORDINI, 1997, p. 37) e também no dever destes de “não fazer vista grossa a certas injustiças sociais ou certos problemas por medo da crítica, da polícia ou dos partidos políticos” (VERISSIMO apud BORDINI, 1997, p. 72). Por isso, ao citar os romances *Madame Bovary*, do escritor francês Gustave Flaubert, que sofreu processo de censura por acusação de ofensa à moral e à religião no final do século XIX, e *Ulysses*, do escritor irlandês James Joyce, censurado e proibido em diversos países na década de 1920, Verissimo está se colocando dentro de uma perspectiva de pertencimento a uma comunidade de escritores que têm como dever lutar contra as ignorâncias e arbitrariedades de cada época. Dessa forma, podemos concluir que Erico Verissimo assumiu uma postura de mediação entre os escritores brasileiros e o campo de poder, ao sair em defesa da construção de um meio literário autônomo frente a regimes políticos de qualquer orientação ideológica.

Apesar de declarar que não publicaria mais suas obras no Brasil, Erico Verissimo lançou *Incidente em Antares* no ano de 1971. A história da edição do romance foi relembraada pelo editor na ocasião da publicação, José Otávio Bertaso, em entrevista concedida em 2004. Bertaso conta que Verissimo queria “escrever algo sobre uma cidade que desde a sua fundação havia atravessado diversas provocações e que tinha vivido um incidente extraordinário durante o regime implantado após 1964” (BERTASO apud BORDINI, 2005, p. 277). Assim, o editor afirma que quando leu partes do texto, ficou preocupado com o seu

conteúdo e, temendo um possível enquadramento na Lei de Censura Prévia ou mesmo a apreensão dos exemplares após a publicação, decidiu elaborar um cartaz publicitário com a frase “NUM PAÍS TOTALITÁRIO ESTE LIVRO SERIA PROIBIDO”.

É interessante observar a frase escolhida porque ela comunica uma ambiguidade. Em 1971 o Brasil estava vivendo o auge da repressão política. Perseguições, torturas e desaparecimentos eram promovidos pelo Estado, que procurava esconder essas arbitrariedades através de uma aparência de legalidade e democracia. Nesse sentido, podemos interpretar a mensagem como um jogo da Editora Globo para evitar a censura: se o governo brasileiro não era uma ditadura como afirmava, logo não caberia uma ação censória ao romance. Por outro lado, ela também poderia ser utilizada a favor dos militares. Ao não interferir no texto, o governo contribuiria para a manutenção da ideia de que o país não estava em um regime autoritário. Também podemos destacar a estratégia de marketing promovida pela editora que, ao divulgar o cartaz, principalmente nos jornais, atraía a atenção do governo e do público, servindo como uma espécie de termômetro que media as reações ao romance. Dessa forma, além da divulgação, Bertaso buscava evitar um possível prejuízo financeiro com a proibição da circulação após as tiragens iniciais, bem como um abalo na imagem pública de Erico Verissimo caso o cartaz indicasse reações adversas dos censores a *Incidente em Antares*. Assim, após ser alertado de que a agressividade do cartaz poderia causar problemas com o governo, Bertaso revela que tomou a seguinte atitude:

Naquele ano, estávamos também publicando, do gen. Paula Couto, *Quatro Perfis de Chefia*. Peguei o telefone e liguei para o irmão dele, que comandava o Terceiro Exército. Pedi uma entrevista, explicando que havíamos recebido uma advertência sobre o cartaz de *Incidente em Antares* e queríamos sua opinião. Levei 150 paquês e a arte-final do cartaz. Eu havia lido, por fim, o final do livro, que ainda estava em composição. Escrevendo a palavra “liberdade”, um estudante havia sido fuzilado. Diante do cartaz e das provas, o Paula Couto me recebeu com dois coronéis, um encarregado da Segunda Seção, de Inteligência, e o outro da Quinta, que não sei do que tratava. A resposta que recebi foi de que o cartaz estava perfeito e que não percebiam agressividade nenhuma. O que eles gostariam de conhecer era, evidentemente, o conteúdo do livro. Entreguei as 150 páginas em paquês e uma carta do Instituto Nacional do Livro, assinada pela diretora Maria Alice Barroso, nos propondo a co-edição da obra e completei dizendo que no momento que o livro saísse eles receberiam cinco exemplares, três para eles e dois para a biblioteca (BERTASO apud BORDINI, 2005, p. 278).

Pode-se notar no relato de Bertaso uma articulação dos agentes que ocupam posições dominantes no meio editorial para evitar uma possível ação censória sobre o livro de Erico Verissimo. A Editora Globo estava entre as principais editoras do país, sendo a maior fora do eixo Rio-São Paulo (HALLEWELL, 1985), e tinha um histórico de relações com o campo de

poder. Já o INL, que desde sua fundação em 1937 tinha a “finalidade de contribuir direta e eficientemente para o desenvolvimento do país” a partir de 1970, com o intuito de controlar a qualidade, a distribuição e a comercialização dos livros, passou a operar através de coedições com diferentes editoras. A Editora Globo possuía tal convênio (TAVARES, 2014b, p. 2, 2014a). Talvez esse dado possa explicar porque José Otávio Bertaso levou consigo uma carta de proposta de coedição da escritora Maria Alice Barroso, então diretora da instituição. Por evidentes motivos políticos, como ressalta Maria da Glória Bordini, a tentativa de garantir a coedição com o INL elaborada por Bertaso e Barroso fracassou (BORDINI, 2005). No entanto, o editor revelou que desde 1971 passou a vender 600 exemplares de *Incidente em Antares* ao ano para a Academia Militar de Agulhas Negras. “Essa reação favorável ao livro é tão surpreendente que não sei explicá-la”, afirmou José Otávio Bertaso (BERTASO apud BORDINI, 2005, p. 278).

Não sabemos o quanto de poder o general Paula Couto possuía para interferir ou não na publicação do livro. Pode ser que a posição da Editora Globo no mercado, a própria posição de poder ocupada pelo editor e o prestígio da família Bertaso em meio ao campo de poder, bem como os capitais simbólico e social de Erico Verissimo, que mantinha relações com os meios diplomáticos desde sua experiência na União Pan Americana, somadas às recentes denúncias e manifestações do escritor contra a censura e à deferência apresentada por José Otávio Bertaso ao tomar a iniciativa de procurar os militares, posicionando-se, portanto, como um mediador entre Verissimo e o campo de poder, justifiquem porque o romance, apesar de seu conteúdo contestatório, não foi enquadrado na Lei da Censura Prévia e analisado pela Polícia Federal como os já mencionados *Zero* e *Feliz Ano Novo*, por exemplo. No entanto, será que podemos afirmar que *Incidente em Antares* não foi submetido à censura prévia? Ou poderíamos dizer que o processo que envolveu a antecipação de Bertaso em levar o cartaz e partes do texto, mesmo que estes não tenham sido requisitados, até os militares do Terceiro Exército que, por sua vez, apesar de não terem proibido, submeteram o livro a uma avaliação que poderia levar à censura e à apreensão, pode ser enquadrado como censura prévia?

## CAPÍTULO III

Esse capítulo procura responder como foi possível a Erico Verissimo, em meio à ditadura civil-militar, criar em seu romance, *Incidente em Antares*, o personagem João Paz e, através dele e dos personagens a ele relacionados, principalmente sua companheira Rita Paz e o delegado Inocêncio Pigarço, discutir questões pertinentes à época, como o autoritarismo, a tortura, o exílio e a clandestinidade. Além disso, nos interessa a representação da censura, também presente no texto.

### 3.1 Considerações sobre o romance nos anos 1970

De acordo com Tânia Pellegrini, podemos entender a década de 1970 no Brasil como o período transcorridos entre a decretação do AI-5 em 1968 e a Lei da Anistia em 1979. Esses anos foram marcados pelo impacto significativo que a militarização do Estado produziu na economia, na política, na sociedade e na cultura do país (PELLEGRINI, 1996). Segundo a pesquisadora, a ficção brasileira então produzida estava inserida em uma “certa tradição da literatura latino-americana de resistência, de atitude crítica e preocupações sociais marcantes”, em que a produção literária de cada país refletiu seu próprio contexto sócio-político repressivo (PELLEGRINI, 1997, p. 96).

Em primeiro lugar, podemos dizer que o processo de consolidação da indústria cultural no país foi um dos principais fatores que influenciaram a literatura brasileira da década de 1970. Devido à concorrência com as publicações estrangeiras e com a televisão, os escritores precisaram adaptar suas criações aos novos parâmetros, o que implicou em mudanças na forma e no conteúdo dos textos e representou o fim de um período de modos de produção cultural e literário mais artesanais e o início de outro em que a lógica do mercado e a mídia se consolidaram como dominantes (PELLEGRINI, 2001). Quanto à relação entre o mercado editorial e o contexto político da época, Pellegrini observa:

Nesse campo de forças estão em jogo dois tipos de atividade produtiva: a propriamente *literária*, função do escritor, que luta por sua autonomia enquanto “criador”, e a *industrial*, a cargo das editoras, que procuram enquadrar os autores nas regras do mercado. Claro que os vínculos entre os dois tipos de atividade nem sempre são harmoniosos. Junta-se a isso o “estado das coisas” – censura, tortura, repressão –, e o quadro estará completo. A literatura então produzida será a resposta a todos esses elementos, mostrando um Brasil que os engloba (PELLEGRINI, 1997, p. 94).

Sendo assim, outro fator fundamental para a compreensão da ficção nacional dos anos 1970 é a existência da censura prévia e do AI-5. A função específica dessa ficção, como afirma Pellegrini, foi, justamente, ocupar o espaço vazio criado pelo cerceamento do Estado aos meios de comunicação, veiculando em suas páginas informações proibidas de circularem em jornais, revistas e na televisão (PELLEGRINI, 1996; DECASTAGNÈ, 2005). Por isso, muitos escritores brasileiros do período denunciavam as arbitrariedades e os crimes do regime em seus textos.

Como ressalta Renato Franco, o romance brasileiro começou a apresentar “evidentes sinais de resistência” à expansão do autoritarismo logo após o golpe de 1964 (FRANCO, 1998, p. 1). No decorrer da década de 1970, fazendo referências diretas ou indiretas à realidade, os escritores procuraram narrar e documentar o contexto sócio-político em que estavam inseridos, recorrendo aos realismos fantástico e jornalístico e utilizando alusões, elipses e signos para burlar a percepção dos censores (MALARD, 2012; PELLEGRINI, 1997). Para a pesquisadora, um fator que contribui para essa receptividade ao realismo alegórico do período é o leitor, uma vez que o maior destinatário dessa literatura foi “um setor da classe média urbana que, de um modo ou de outro, é culpado ou cúmplice” da realidade retratada e que, por isso, “se reconhece enquanto personagem” (PELLEGRINI, 1996, p. 28). Como afirma Franco:

Podemos entender que o romance dos anos 70, justamente por ser alegórico, pode elaborar obras capazes não só de responder literariamente às imposições e exigências oriundas tanto do processo de modernização autoritária e conservadora como da conjuntura política repressiva, mas também atualizar o gênero, dotando-o de qualidades equivalentes às dos novos meios técnicos, como o cinema e a televisão (...) (FRANCO, 1998, p. 10).

Por fim, é importante destacar que, de acordo com Pellegrini, percebemos três momentos em que a produção ficcional se expressa de formas específicas no contexto da década de 1970. O primeiro deles é representado justamente pelo romance que é nosso objeto de estudo nesse trabalho, *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo. Publicado em 1971, nele já é possível encontrar o elemento básico da literatura da época, ou seja, “a preocupação com o momento histórico, com o narrá-lo e inserir-se nele, como uma espécie de testemunho ocular da história, que se contrapõe à verdade escamoteadora dos fatos”. Por consistir em uma narrativa “essencialmente alegórica, que remete a uma situação extra-texto”, o romance é significativo para a compreensão do momento histórico porque “recria esse momento,

definindo-o, revelando-o, ao mesmo tempo que conquista para si o significado único, específico e intransferível da realidade literária, linguisticamente traduzida”. O segundo momento, por sua vez, foi marcado pelo *boom* da literatura brasileira a partir de 1975, impulsionado pela indústria cultural, e apresentava um “painel alegórico do estado de violação e desagregação do país”. Já o terceiro momento, em 1979, veio acompanhado da revogação do AI-5 e da anistia, tendo como característica “uma ânsia de narrar o inenarrável, o escuso, o sombrio” (PELLEGRINI, 1996, p. 24, 29-30).

### **3.2 *Incidente em Antares*: recursos narrativos**

Donizeth Santos destaca a opção de Erico Verissimo por uma literatura de abordagem social, que reflete os dilemas enfrentados pelos escritores do mundo todo num período marcado pelas oposições entre capitalismo e comunismo, socialismo e fascismo, arte e vida, beleza e verdade e contemplação e participação. O autor observa também que o principal objetivo do projeto literário de Verissimo era realizar um corte transversal da sociedade, buscando demonstrar sua hipocrisia e denunciar as violências por ela praticadas (SANTOS, 2014). Assim, *Incidente em Antares*, romance escrito durante a ditadura civil-militar, conta a história de uma cidade fronteira do interior do Rio Grande do Sul que presencia um acontecimento inusitado: em uma sexta-feira, 13 de dezembro de 1963, durante uma greve geral que paralisa até mesmo os coveiros, sete cadáveres insepultos em considerável processo de putrefação levantam de seus esquifes e decidem reivindicar, na praça central, o direito a um enterro, aproveitando a ocasião para promover uma espécie de julgamento dos vivos, denunciando a hipocrisia e as arbitrariedades dos setores dominantes da sociedade local. *Antares* pode ser lida como uma alegoria do Brasil (PELLEGRINI, 1996; SILVA, 2000; BORDINI, 2005; MACHADO, 2010).

Antonio Candido (2014) ressalta que o aspecto mais importante para o estudo do romance é a análise de sua composição, porque, segundo ele, a verossimilhança depende mais da organização estética da obra do que da possibilidade de comparar o mundo ali existente com o mundo real. Portanto, é preciso buscar compreender como Erico Verissimo estruturou o enredo. Para construir a narrativa, o escritor utilizou alguns recursos. Para começar, dividiu o romance em duas partes: “*Antares*” e “*O Incidente*”.

Na primeira metade, Verissimo procurou estabelecer um “pano de fundo primário de História do Rio Grande do Sul e do Brasil” (VERISSIMO apud BORDINI, 1997, p. 56). Como afirma Flávio Loureiro Chaves, na ficção do romancista “a documentação do passado e a indagação sobre as origens históricas do homem visto em sociedade são condições necessárias da verdade”, ou seja, “a verdade da ficção, da verossimilhança de suas personagens imaginárias e a verdade do leitor presente, que lê o texto e o recebe como um referente da realidade vivida” (CHAVES, 1999, p. 42). Além disso, como a intenção de Erico desde o início do processo criativo era construir uma narrativa do gênero fantástico, tendo como ponto culminante a denúncia dos mortos na praça central de Antares, ele considerou a ambientação histórica necessária para auxiliar o leitor na compreensão das questões sócio-políticas que ali denunciava (SILVA, 2005). Assim, na parte inicial do romance, o escritor desenvolveu a história da cidade desde seu passado remoto até o ano de 1963, através dos conflitos e aproximações entre as duas famílias oligárquicas locais e o envolvimento de ambas nos principais acontecimentos políticos do estado e do país desde o século XIX, construindo um panorama histórico do autoritarismo brasileiro.

Percebemos semelhanças entre o texto de “Antares” e *O tempo e o vento*. Márcia Ivana de Lima e Silva observa que essas semelhanças, para além das características de sua literatura, são construídas propositalmente por Verissimo, e que há diferenças significativas entre as obras. Além de *Incidente em Antares* avançar temporalmente em relação à trilogia, que termina em 1945, o tratamento dado pelos narradores à História é distinto:

Em *O tempo e o vento*, a perspectiva histórica adotada pelo narrador é séria, a ponto de a primeira parte da trilogia se aproximar de uma narrativa mítica de fundação do Rio Grande do Sul. A história é tratada criticamente, mas fora do plano do discurso; é através dos episódios ficcionalizados, vividos pelas personagens, em confronto com a História oficial e seus vultos, considerados modelares, que se estabelece a crítica. (...) Em *Incidente em Antares*, contudo, o tratamento da História não ocorre dessa forma. Para começar, o narrador não se mantém na 3º pessoa gramatical, alternando a narração com a 1º pessoa do plural, o que lhe permite opinar sobre o que está contando e recheiar as descrições de adjetivos, optando por um ponto de vista irreverente para lidar com o material histórico (SILVA, 2000, p. 81).

Silva ressalta ainda que para construir a narrativa da primeira parte do romance Erico Verissimo criou um elemento inovador: o *narrador-historiador*. O narrador é assim nomeado pela autora porque, além de recorrer aos procedimentos dos historiadores, como, por exemplo, utilizar os relatos escritos de um viajante como fonte de acesso ao passado, ele “se vale do discurso historiográfico como forma de, ao mesmo tempo, obter crédito científico em

sua narrativa e desmascarar a versão oficial, com a qual não compactua”, ou seja, ele “desdobra seu discurso sobre o discurso do outro, de forma irreverente e desmitificadora” (SILVA, 2000, p. 117). A pesquisadora afirma que o romance é uma paródia à trilogia por ser uma paródia ao discurso oficial “que, de certa forma, é por ela conservado no plano da fala”. Para a autora, ao utilizar o narrador-historiador Erico Verissimo alcançou “a intratextualidade e a intertextualidade”, ou seja, ele dialogou com sua própria obra e com os textos de História de “forma inventiva” porque não reproduziu o modelo oficial mas o degradou, “tornando-o risível” (SILVA, 2005, p. 191).

Além da ambientação histórica e da paródia ao discurso, um recurso importante utilizado por Erico Verissimo em *Incidente em Antares*, e que também é característico de sua literatura, foi transformar certos personagens em narradores, adotando outros pontos de vista como uma forma de complemento, mas também de contraponto ao discurso do narrador principal. Em “Antares”, além do narrador-historiador, as informações sobre os personagens e os acontecimentos chegam aos leitores através do diário de campo do personagem Martim Francisco Terra, outra referência a *O tempo e o vento*. Já em “O Incidente”, somam-se ao narrador a crônica do jornalista Lucas Faia e o diário do Padre Pedro-Paulo. Todos eles foram escritos em itálico.

Em “O Incidente”, Erico Verissimo utilizou mais alguns recursos para desenvolver o enredo e confundir os censores. O primeiro que podemos destacar é o jogo que o escritor fez com a temporalidade na escolha da data para o episódio no coreto da praça. Erico estabelece a ação dos mortos em uma sexta-feira, 13 de dezembro de 1963. Márcia Ivana de Lima e Silva afirma que essa escolha foi proposital e teve motivações políticas, pois os esboços do romance revelam que essa não foi a primeira opção pensada por Verissimo, que modificou a data para fazer referência ao AI-5, decretado justamente em uma sexta-feira, 13 de dezembro, mas de 1968 (SILVA, 2000). Como observa Carla Rodeghero, situar o acontecimento em 1963, ainda no governo de João Goulart e num contexto em que muitas greves aconteciam pelo país, possibilitou ao escritor falar sobre a repressão e denunciar as violações contra os direitos humanos praticadas pelo Estado militar brasileiro (RODEGHERO, 2015).

Outro recurso de importância fundamental utilizado por Erico Verissimo para driblar os censores e poder realizar uma crítica social e política foi o Realismo Fantástico. De acordo com Tzvetan Todorov, pode-se caracterizar a literatura fantástica da seguinte forma:



Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 1981, p. 15).

Quanto à opção por essa vertente do realismo no romance de Erico Verissimo, Tânia Pellegrini afirma que, além de sua carga alegórica e simbólica, o gênero é um recurso narrativo fundamental para a conjuntura do momento em que o autor escreve, porque é o elemento que possibilita a crítica à realidade, que por ser feita através dos mortos, exige o narrador de ser “julgado por ter ousado tanto naquela conjuntura” (PELLEGRINI, 1996, p. 112).

Outra escolha muito importante feita por Erico Verissimo nessa segunda parte para driblar a censura foi o recurso ao Narrador Onisciente Neutro<sup>22</sup>, que se mantém na 3ª pessoa e funciona como um narrador-organizador, ou seja, um narrador que “ordena o universo ficcional, distribuindo as tarefas e as falas das personagens” e ao uso de diálogos (SILVA, 2000, p. 157).

James Wood observa que o diálogo deve conter “múltiplos significados” e “deve significar várias coisas para vários leitores ao mesmo tempo” (WOOD, 2012, p. 147). Logo, em “O Incidente”, através das ações dos personagens e do diálogo entre eles, Erico Verissimo busca conduzir o leitor à dedução dos significados que o enredo estabelece com a realidade fora dele. Verissimo constrói o discurso dos personagens de acordo com as visões de mundo e os posicionamentos políticos dos tipos sociais que refletem. Cada um tem sua voz, seu ponto de vista, ideais e ideologias, formando um “mosaico de vozes que expressam valores contraditórios” (MACHADO, 2010, p. 93). A polifonia narrativa presente no romance, além de contribuir para dar credibilidade ao narrador, é fundamental para a criação do efeito de realidade que permite ao leitor fazer associações entre o enredo e o contexto autoritário da época. Assim, como afirma Silva “ao substituir a narração histórica da primeira parte, pela

---

<sup>22</sup> Norman Friedman afirma que o Narrador Onisciente Neutro é a opção lógica quando o propósito do autor é que “as mentes de muitos sejam reveladas livremente e à vontade” e o seu tom superior e elucidativo domine a percepção e a consciência dos personagens. Com a ausência de intromissões diretas e a sumarização impessoal, em terceira pessoa, esse modo narrativo possibilita a flexibilidade, construindo um ponto de vista ilimitado que permite que o enredo seja desenvolvido de diferentes ângulos, “de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente”, que possibilita ao leitor o acesso “a toda a amplitude de tipos de informações possíveis”. FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, nº53, p. 166-182, março/maio 2002. p. 173, 180.

narração em contraponto da segunda”, Erico Verissimo deslocou “a paródia do nível do discurso para o nível das ações”, mantendo a crítica ao longo de toda a narração, “seja no rebaixamento do discurso oficial, seja no desmascaramento das relações sociais e políticas” (SILVA, 2000, p. 160).

### 3.3 O Incidente: algumas representações

Antonio Candido afirma que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2014, p. 55). De acordo com ele, na elaboração do personagem pelo escritor “o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” e, por isso, “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 2014, p. 74). Conforme James Wood, as ações de um personagem são profundamente importantes, sendo possível saber muitas coisas sobre ele “pela maneira como ele fala e com quem fala” e também “como ele lida com o mundo”. O autor argumenta que todos os personagens são objeto de observação, pois “mais do que mero conjunto de palavras”, são seres dos quais podemos dizer as mesmas coisas que podemos dizer sobre as pessoas. Wood também ressalta que “o grau de realidade de cada personagem” está de acordo com as “convenções internas do romance” (WOOD, 2012, p. 89, 104, 109). Sendo assim, podemos dizer que em *Incidente em Antares*, cada um dos sete mortos representa um segmento da sociedade: Quitéria Campolargo reflete a oligarquia rural, Cícero Branco a advocacia que serve aos interesses das classes dominantes, Menandro Olinda os artistas, João Paz os setores progressistas da sociedade, Barcelona os operários e Pudim de Cachaça e Erotides, o lumpesinato (PELLEGRINI, 1996; SILVA, M. 2000). É através de um desses personagens, João Paz, que Erico Verissimo coloca em discussão o terrorismo promovido pela ditadura civil-militar.

João Paz é um personagem secundário, sua narrativa se desenvolve exclusivamente em “O Incidente”, dos capítulos 15 a 83, entre as páginas 246 a 452.<sup>23</sup> Sua caracterização é feita de forma direta e indireta, tanto pelo narrador quanto pelos personagens Cícero Branco e

---

<sup>23</sup> Para as análises utilizamos como fonte a edição de *Incidente em Antares* publicada pela Companhia das Letras em 2006.

Padre Pedro-Paulo. Ele aparece pela primeira vez no diálogo entre os mortos no cemitério, quando Cícero Branco está apresentando os demais defuntos à Quitéria Campolargo, sendo o penúltimo entre os outros quatro. O narrador conta que seu corpo estava “manchado de equimoses” e que um de seus olhos estava “quase fora das órbitas”, dando “a impressão de que foi espancado com violência e de que o braço direito, todo quebrado” estava “preso ao corpo apenas por um barbante”. Na sequência, Cícero Branco descreve João Paz como um “jovem inteligente e idealista” que “levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso”, e que apanhou da polícia por ter organizado na cidade “um comício contra a participação dos Estados Unidos na tentativa de invasão de Cuba”, sendo preso e solto em diferentes ocasiões. Quando Quitéria indaga sobre a causa da morte do rapaz, o advogado afirma que este morreu de embolia pulmonar em um dos hospitais locais. Joãozinho então protesta: “Mentira! Fui torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos do delegado Inocêncio Pigarço!” (VERISSIMO, 2006, p. 246). Assim, o personagem revela seu intuito no enredo: denunciar a faceta mais cruel do autoritarismo do Estado militar brasileiro, ou seja, a tortura e assassinato de sua oposição política, formada por uma maioria de jovens estudantes e operários. A denúncia vai sendo construída aos poucos, pelos comentários do narrador e pela voz de diferentes personagens, como o próprio João Paz, Padre Pedro-Paulo, Rita Paz e Cícero Branco.

No capítulo 30, através do diário íntimo de Pedro-Paulo são revelados os objetivos do personagem. Diferente dos outros seis cadáveres, sua motivação para aderir à manifestação dos mortos não é garantir o seu enterro, mas sim rever sua companheira, que está grávida, para certificar que ela e seu filho estão vivos e garantir a sobrevivência e a segurança de ambos. Joãozinho procura o padre para pedir ajuda. Em suas anotações Pedro-Paulo escreve que o rapaz “manquejava”, que “seu corpo não tinha sombra” e que “sua cara estava horripelmente desfigurada” (VERISSIMO, 2006, p. 299). Cabe destacar dois trechos do diálogo entre os personagens. No primeiro deles, percebemos as preocupações de João Paz:

- Fale, Joãozinho. Que é que você quer de mim?
- Fui assassinado, você sabe... Estou preocupado com o destino de minha mulher e do nosso filho, que ela tem no ventre.
- Eu já não sentia mais o corpo. Quis dizer alguma coisa, mas não consegui, pois era como se a língua me tivesse inchado dentro da boca.
- Sabe onde está a Ritinha?
- Em casa – respondi com voz espessa, articulando mal as palavras. – Visitei-a ontem.
- Como está ela?
- Desesperada. Sentindo falta de você.

- É verdade que ela foi presa e interrogada brutalmente pela polícia?
- Baixei a cabeça, olhei para a minha própria sombra, com uma súbita vergonha de pertencer à espécie humana.
- Desgraçadamente é verdade.
- Foi torturada?
- Senti uma tontura e a impressão de que ia cair. Fiz um esforço, mantive o equilíbrio e respondi:
- Perguntei isso à própria Ritinha, mas ela declarou que preferia não falar no assunto. Respeitei o desejo dela.
- A criança ainda está viva?
- Está. Ela se move. O médico afirma que o filho de vocês vai nascer dentro de menos de dois meses (VERISSIMO, 2006, p. 300).

Ao saber que a companheira e o filho estão vivos, Joãozinho pede ao padre que a procure para explicar a sua condição de “morto-vivo” e comunicar sua intenção de visitá-la. Além disso, o personagem faz outro importante pedido a Pedro-Paulo:

- Outro grande favor, padre – tornou ele a falar. – Sei que não tenho o direito de lhe pedir tanto...
- Peça o que quiser.
- Salve a minha mulher e o meu filho do delegado Pigarço e de seus carrascos. Eles podem prendê-la de novo. Quero que a leve para o outro lado do rio. Conhece o Luís Romero, o dono da lancha chamada “Querência”?
- Conheço.
- Ele é meu amigo e companheiro de luta. Um homem de verdade. Esta noite a cidade inteira estará preocupada com os sete defuntos. Aproveite a oportunidade para conduzir a Ritinha até esse homem. Peça-lhe que a leve para a Argentina no seu barco. Do outro lado temos companheiros que lhe arranjarão todos os papéis de identidade necessários. Pode me fazer mais esse imenso favor? (VERISSIMO, 2006, p. 300-301).

João Paz está pedindo para que Pedro-Paulo aproveite a confusão que a presença dos mortos causará na cidade para ajudar Ritinha a fugir da polícia de Antares. Assim, Veríssimo faz mais uma referência à realidade extra-texto. A repressão e as perseguições políticas que vinham crescendo desde 1964 e foram intensificadas após o AI-5 obrigaram muitas pessoas a buscar o exílio, clandestino ou não, em outros países. Os demais países da América do Sul foram um dos destinos dos brasileiros nessa conjuntura, tanto pela proximidade territorial como pelos vínculos colaborativos que existiam entre as esquerdas latino-americanas.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Para mais informações a respeito do tema do exílio no caso brasileiro, ver, por exemplo: ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999. O tema do exílio também foi largamente apropriado pela literatura latino-americana. Sobre esse assunto, ver: VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004. Sobre as relações entre as organizações guerrilheiras latino-americanas, ver: CAMACHO, Carlos Eduardo Malaguti. *REPENSAR A RESISTÊNCIA ARMADA NA AMÉRICA LATINA A PARTIR DA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA CONECTADA*. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, São Paulo, USP, 2016.

Ainda por meio do diário, Pedro-Paulo conta que atendeu ao pedido de João e visitou sua companheira, que escutou as palavras dele com os “olhos secos” e uma “coragem extraordinária” (VERISSIMO, 2006, p. 301). No capítulo seguinte, o narrador apresenta Rita Paz na sala de seu apartamento, sentada na poltrona com os olhos cerrados, “vendo contra as pálpebras umas manchas que avançavam e recuavam, umas arroxeadas, outros dum verde de fel” que “pareciam mover-se ao ritmo do latejar de seu sangue”, quando seu companheiro chega (VERISSIMO, 2006, p. 302). Depois de encostar na barriga de Ritinha e sentir o filho se movimentar, João pede que ela encontre o padre por volta das dez horas da noite e o acompanhe até o rio, onde um amigo a conduzirá na travessia até a Argentina, onde ela será recebida por companheiros que a esconderão num lugar seguro, para que ela e a crianças possam ter assistência médica. Antes de Joãozinho sair, Rita pede para que ele fique pois ela precisa contar a ele tudo o que aconteceu. Chamando a si mesma de covarde e traidora, revela:

– Na manhã em que te prenderam... *eles* me levaram também, me atiraram dentro dum quarto sem janelas... completamente escuro... e lá me deixaram um dia inteiro, uma noite inteira... Depois me arrastaram para outra sala, me fizeram sentar numa cadeira... acho que eram muitos homens, eu não podia enxergar direito por causa daquela luz forte nos meus olhos... Queriam saber os nomes dos “outros dez” de que tu (*eles* diziam) eras o chefe... Respondi que não sabia.

– Disseste a verdade.

– Mas eles não acreditaram. Repetiram a pergunta. Jurei por Deus que não sabia. E então aqueles animais ameaçaram de me torturar... enfiar agulhas debaixo das minhas unhas... Um deles chegou a dizer que, se eu não falasse, eles me entregariam nua aos soldados da guarda... Por fim um outro gritou: “Se você não confessa nós vamos pisar nessa tua barriga, cadelinha, e matar o teu filho...” E então... eu... eu confessei!

– Impossível! Tu não sabias, como eu também não sei. Como pode a gente conhecer os nomes dos componentes dum grupo que só existe na imaginação dum bandido alucinado, dum cachorro louco como o delegado Pigarço?

O corpo inteiro de Rita estava agora sacudido por um tremor de febre.

– Perdoa, Joãozinho... Eu estava apavorada. Pensei no meu filho e comecei a dizer nomes... os primeiros que me vinham à cabeça... nomes de companheiros nossos...

Por um instante João Paz permanece calado. Depois, com voz pausada e resoluta, diz:

– Não penses mais nisso. Eu teria feito o mesmo, no teu lugar.

– Não! Não! Tu não disseste nada, e por isso eles te torturaram e te mataram.

– Não deves imaginar que não tive medo. Não sou nenhum herói. Se não me tivessem assassinado, eu talvez no fim tivesse feito o mesmo que tu... Esquece tudo! Pensa apenas no nosso filho. Agora só isso importa (VERISSIMO, 2006, p. 306-307).

Nesse diálogo podemos perceber a angústia de Ritinha. O terror provocado pelos agentes do Estado em prol de uma informação. O temor da personagem não apenas por sua vida, mas também pela de seu filho, ameaçado mesmo antes de nascer. Esses sentimentos

expostos pela personagem refletem a realidade de muitas mulheres daquela época. Como aponta o relatório da Comissão Nacional da Verdade, “rotineiramente, nos espaços em que a tortura tornou-se um meio de exercício de poder e dominação total, a feminilidade e a masculinidade foram mobilizadas para perpetrar a violência” (CNV, 2014, p. 402). Além do exílio e da clandestinidade, Ritinha coloca em discussão as torturas físicas e psicológicas mesmo às grávidas, as ameaças e torturas a crianças e adolescentes e as violações sexuais. Logo, através da existência dos personagens João e Rita Paz, que, segundo Silva, parecem ter sido pensados pelo escritor “sempre como um par” (SILVA, 2000, p. 121), e do diálogo entre eles, Verissimo denuncia as práticas de torturas físicas e psicológicas sistematizadas pelo regime civil-militar. Conforme aponta o relatório da CNV:

A tortura passou a ser sistematicamente empregada pelo Estado brasileiro desde o golpe de 1964, seja como método de coleta de informações ou obtenção de confissões (técnica de interrogatório), seja como forma de disseminar o medo (estratégia de intimidação). Deixou de se restringir aos métodos violentos já empregados pela polícia no Brasil contra presos comuns para, sofisticando-se, tornar-se a essência do sistema militar de repressão política, baseada nos argumentos da supremacia da segurança nacional e da existência de uma guerra contra o terrorismo. Foi usada com regularidade por diversos órgãos da estrutura repressiva, entre delegacias e estabelecimentos militares, bem como em estabelecimentos clandestinos em diferentes espaços do território nacional (CNV, 2014, p. 343).

Erico Verissimo escreve em 1971 sobre dois jovens politizados que, em 1963, são torturados por policiais em busca de informações sobre uma suposta organização armada de que supostamente fariam parte. João, acusado de ser o chefe de um grupo de onze homens, é assassinado. Rita, grávida, é torturada para que revele o nome dos outros dez companheiros do marido. Aqui, mais uma vez, Verissimo estabelece uma ligação com a conjuntura dos anos 1970, mas através da alusão a uma organização da década de 1960: o Grupo dos Onze.

Os Grupos dos Onze, também conhecidos como Comandos Nacionalistas, foram grupos formados por onze homens em que um deles atuava como líder - em referência à organização de um time de futebol - que começaram a ser organizados por Leonel Brizola em 1963, através de pronunciamentos via rádio, que conclamava o povo a se organizar em defesa da continuidade do governo de João Goulart e das reformas de base. Seus princípios básicos eram a defesa das conquistas democráticas do povo brasileiro, as reformas imediatas e a libertação nacional. De acordo com Elenice Szatkoski, cabia a esses grupos, além de treinamentos de guerrilha, desempenhar o papel de conscientização política necessário para o

processo revolucionário. A historiadora afirma ainda que essas organizações “tiveram respaldo dos militantes do PTB nas mais longínquas comunidades, principalmente do Rio Grande do Sul”, mas que logo após o golpe, devido às perseguições, foram deixando de existir (SZATKOSKI, 2003, p. 102).<sup>25</sup>

Através da voz do padre Pedro-Paulo, a narrativa dos fatos que envolveram a morte de João Paz continua no capítulo 37. Após ser visto na presença de Joãozinho, o padre é chamado à prefeitura, onde os poderosos de Antares estão reunidos discutindo os rumores sobre os mortos-vivos. Conta o narrador que participam do encontro o juiz de Direito e o vigário, colocados à direita da mesa do prefeito, o coronel e o promotor público, posicionados à esquerda, os presidentes das associações comerciais e dos clubes locais, sentados em um mesmo sofá, os médicos proprietários dos hospitais da cidade, a dez passos um do outro, o jornalista, posicionado “ao pé do busto de Júlio de Castilhos”, o professor, “a um metro de Borges de Medeiros” e o chefe da polícia, sentado em uma poltrona “perto do senador Pinheiro Machado”, morto “exatamente do ano que o delegado de Antares veio ao mundo” (VERISSIMO, 2006, p. 314). Aqui, mais uma vez, Erico Verissimo buscou comunicar que a conjuntura autoritária do momento em que escreveu o romance está enraizada no passado, na perpetuação do poder das classes dominantes. O juiz pergunta ao padre:

– É verdade que o senhor conversou esta manhã na Praça com... com o Sr. João Paz?

– É.

– E ele... na sua opinião, estava morto?

– Sim.

– Como foi que o senhor chegou a essa conclusão?

Pedro-Paulo passa o lenço entre o colarinho de clérigo e o pescoço, antes de responder. Depois, cautelosamente, medindo bem as palavras, diz:

– Deixem-me contar a estória, do princípio. Depois que o João Paz passou dois dias e duas noites na cadeia local, tentei vê-lo, fui à delegacia, mas um funcionário me informou que o Joãozinho tinha fugido da prisão e buscado asilo na Argentina. Horas mais tarde fiquei sabendo que o meu amigo tinha morrido de embolia pulmonar no Hospital *Salvator Mundi*. Corri para lá e pedi para ver o corpo, porque a última vez que avistei João Paz foi quando os guardas da polícia municipal o prenderam, com vida e, ao que me pareceu, com excelente saúde...

Inocêncio Pigarço está tenso na cadeira.

– Que é que você está insinuando com isso? – pergunta, ameaçador.

– Nada... por enquanto – replica Pedro-Paulo, sem voltar a cabeça para o delegado. – O que quero dizer, senhores, é que a polícia me proibiu de ver o cadáver, que já estava fechado no seu caixão quando cheguei à ala dos indigentes do citado hospital...

<sup>25</sup> Para mais informações ver: BRANDALISE, Carla; HARRES, Marluza Marques. COMANDOS NACIONALISTAS NO INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL: NOTAS PRELIMINARES. *Historie*, Rio Grande, p. 67-86, 2014; RIGHI, Graziane Ortiz. Grupos dos Onze: a tentativa de resistência. Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente, Florianópolis, 2014.

- O senhor duvidava então de que ele estivesse mesmo morto?
- Não. Li o atestado de óbito firmado pelo doutor Lázaro. Mas quando esta manhã vi o corpo de João Paz na praça quase não o reconheci, tantas eram as marcas de tortura que ele trazia na cabeça e no resto do corpo.
- O delegado põe-se de pé, brusco, e brada:
- É uma mentira! Eu vi o cadáver desse homem quando o puseram no caixão. Estava exatamente como na hora em que ele foi preso. A morte, como afirma o atestado, foi causada mesmo por uma embolia pulmonar! (VERISSIMO, 2006, p. 323-324).

Inocência Pigarço, nervoso com as palavras de Pedro-Paulo, procura sustentar a versão construída sobre a morte de Joãozinho. Através dessa cena, Erico Verissimo coloca em discussão outros aspectos que eram comuns na situação que o personagem de João Paz simboliza: as simulações dos órgãos de repressão para acobertar seus crimes, os falsos atestados de óbito produzidos por médicos coniventes com o regime e a proibição de ver os corpos, que eram em sua maioria ocultados ou, em alguns casos, entregues às famílias em caixões lacrados. Ao reproduzir o discurso oficial e manter a farsa, o delegado de Antares estabeleceu mais uma relação com a conjuntura extra-texto, pois a existência da tortura como método institucionalizado entre 1964 e 1985 era negada pelo Estado brasileiro (CNV, 2014).

A denúncia da situação de João Paz ao povo de Antares é narrada nos capítulos 57 e 58. Durante o julgamento dos mortos, o personagem é tido por Cícero Branco como a testemunha mais importante. Do coreto, o advogado apresenta o seu ponto de vista privilegiado sobre as circunstâncias da morte de Joãozinho. Diz ele que o rapaz foi preso de forma irregular “sob a falsa acusação de estar treinando secretamente (...) um bando de dez guerrilheiros esquerdistas do qual ele era supostamente o chefe” e levado para “o famoso porão” da delegacia “onde se processam os interrogatórios mais brutais”. O advogado conta que “dois brutamontes puseram-se a bater em Joãozinho, aplicando-lhe socos e pontapés no rosto, na boca do estômago e nos testículos”. Na sequência, “aplicam-lhe pauladas no corpo todo” quebrando um de seus braços em três lugares diferentes. Na “fase requintada” do interrogatório “enfiam-lhe um fio de cobre na uretra e outro no ânus e aplicam-lhe choques elétricos”. Quando João desmaia de dor, “metem-lhe a cabeça num balde d’água gelada e, uma hora depois, quando ele está de novo em condições de entender o que lhe dizem e de falar, os choques elétricos são repetidos”. Boquinha de Ouro, o “especialista nestas torturas elétricas”, “cometeu um erro”, “aplicou no prisioneiro uma descarga forte demais e o coração do moço parou” (VERISSIMO, 2006, p. 374-376). Cícero Branco afirma então que um



médico foi chamado às pressas e também revela como foi construída a armação para ocultar o crime:

Nosso bom doutor tenta tudo. Respiração artificial. Injeção de adrenalina e massagens no coração da vítima. Inútil! João Paz está morto. Inocêncio Pigarço fica assustado. A solução para evitar um escândalo é enterrar secretamente o cadáver no pátio da delegacia (Não seria o primeiro!) e depois espalhar a mentira de que João Paz fugiu para a Argentina... O Maj. Vivaldino, posto ao corrente da situação, também entra em pânico. Sou chamado para uma consulta. Proponho outra saída. Por que não transportar urgentemente o corpo para o Hospital Salvador Mundi, às escondidas, e lá simular uma morte “natural”...? Nesse momento quem se apavora é o nosso inefável doutor Lázaro, que fala em honra profissional e perigo de desmoralização para o hospital, et cetera. Mas com uma frase o nosso prefeito o reduz à submissão completa: “Ou você faz isso ou eu me encarrego de divulgar todos os seus podres amanhã mesmo”. A encenação é feita. Vem até à delegacia uma ambulância do Salvador Mundi, o prisioneiro é devidamente vestido como estava quando entrou na prisão. Aos que o transportam na padiola e ao pessoal da portaria do hospital o doutor Lázaro explica que o corpo daquele “indigente” foi encontrado por guardas caído numa sarjeta. Menos de duas horas depois o cadáver está dentro dum caixão fechado e o nosso Hipócrates assina um atestado de óbito dando como *causa mortis* uma embolia pulmonar (VERISSIMO, 2006, p. 376-377).

Assim, o personagem simboliza as pessoas assassinadas pelos agentes do Estado brasileiro por meio de torturas. Através dele, Erico Verissimo denuncia a responsabilidade da classe dominante pelas arbitrariedades cometidas e a participação de setores da sociedade civil, como médicos e advogados, nas simulações feitas para acobertar as violações de direitos humanos. Como também aponta o relatório da CNV, as mortes decorrentes da tortura ocorreram de maneira sistematizada durante a ditadura civil-militar:

Os homicídios eram cometidos pelos órgãos de segurança com uso arbitrário da força em circunstâncias ilegais, mesmo considerado o aparato institucional de exceção criado pelo próprio regime autoritário, iniciado com o golpe de 1964. Esses crimes foram praticados dentro de complexa estrutura constituída no interior do aparelho estatal, ou com a vítima sob custódia do Estado, ainda que fora de uma instalação policial ou militar, ou em locais clandestinos de tortura e execuções. A grande maioria dessas mortes ocorreu em decorrência de tortura, quando os presos eram submetidos a longos interrogatórios (CNV, 2014, p. 438).

Dessa forma, como afirma Márcia Ivana de Lima e Silva, podemos concluir que “a situação de João Paz funciona como uma crítica à prática da tortura, reproduzindo heteroglossicamente o que se sabia de forma velada, mostrada no romance de maneira explícita” (SILVA, 2005, p. 201). Quanto a Ritinha, no capítulo 80, o diário do padre Pedro-Paulo revela que ela conseguiu fugir para a Argentina. No capítulo 82, o narrador conta que “junto da balastrada do coreto, João Paz parecia procurar com os olhos, ansiosamente, alguém ou alguma coisa” e que quando Pedro-Paulo “lhe fez um sinal e gritou, sorrindo” que “A Virgem e o Menino” já estavam no Egito, “o rosto de Joãozinho como que

se iluminou dum sol interior” (VERISSIMO, 2006, p. 449). Logo, a personagem Rita Paz comunica também uma esperança: seu filho, salvo dos carrascos pela intervenção do pai morto, simboliza as novas gerações que ainda podem construir um futuro melhor.

Ainda na temática da tortura, também é interessante observar o personagem Inocêncio Pigarço. Durante o episódio dos mortos no coreto o delegado está apreensivo, procurando e desviando do olhar do filho, Mauro, que ele suspeita ser um dos companheiros de João Paz. No capítulo 79, ao ser indagado por sua esposa, Beata, se as acusações de Cícero Branco eram verdadeiras, Inocêncio Pigarço afirma ser “um profissional”, com “obrigações definidas”, que cumpre o seu dever “da melhor maneira possível”. O narrador onisciente observa que o delegado diz num tom quase sarcástico: “protejo a sociedade, a nossa *distinta* sociedade contra os ladrões, os assassinos, enfim, os contraventores da lei, os terroristas, os subversivos...”. Para ele, “Joãozinho era um elemento perigoso”, denunciado como o chefe de “um bando de guerrilheiros (existem milhares em todo país) que entrarão imediatamente em ação logo que vier o golpe da esquerda”. Por isso, mandou “prender o rapaz para um interrogatório de rotina” (VERISSIMO, 2006, p. 438). Beata questiona:

- Mas o Joãozinho era mesmo culpado?
- O rapaz pelo menos *não era inocente*. Foi interrogado normalmente. Negou-se a dizer o nome dos outros membros do grupo. Insistimos, ameaçamos. Ele continuou calado. Ofendeu os que o interrogavam. Não nego que usamos um certo tipo de violência. Não há polícia no mundo inteiro que não empregue esses métodos, umas mais, outras menos...
- Beata ergue vivamente a cabeça:
- E depois?
- Ora, precisávamos descobrir e prender com urgência os outros dez guerrilheiros. Entreguei o interrogatório aos meus especialistas. Um deles cometeu um erro técnico e matou o rapaz. Essa é a verdade. E não vamos falar mais nisso!
- Mas já pensaste que o Joãozinho podia estar mesmo inocente?
- Ninguém no mundo é de todo inocente. Um polícia deve partir sempre do princípio que, dum modo ou de outro, todos são culpados, até prova provada em contrário.
- Aquela história do hospital então... é verdade?
- Descontadas as fantasias do crápula do Cícero... é. Eu tinha de me defender, porque se o fato fosse divulgado pelos jornais de todo o país, qual seria a minha situação? Os chefões tratariam de tirar o corpo fora e jogar toda a culpa pra cima de mim e no fim o único prejudicado seria eu (VERISSIMO, 2006, p. 438-439).

O delegado, que se define como “um polícia profissional, um técnico, em suma, um homem útil a qualquer regime, mesmo aos chamados democráticos” (VERISSIMO, 2006, p. 349), que obedece as ordens de seus superiores, “os chefões”, os donos do poder, representa, em outra referência à conjuntura extra-texto, a figura do torturador, dos agentes do aparato

repressor do Estado, que colocam em prática contra aqueles considerados inimigos os métodos desumanos de interrogatório desenvolvidos pelas Forças Armadas de diferentes países e regimes. Verissimo estabelece mais uma vez a responsabilidade das classes dominantes nas violações dos direitos humanos.

Outra temática discutida por Erico Verissimo nas páginas finais do romance é a censura. Quando jornalistas do *Correio do Povo* viajam de Porto Alegre a Antares para averiguar os boatos sobre os mortos-vivos, os poderosos, que buscam esconder o fato a qualquer custo, promovem um coquetel para os jornalistas da capital e contam a versão de que tudo não passou de uma invenção para atrair a atenção da mídia para a feira agropastoril que ocorreria na cidade. Como as informações acabam confusas, pois nem todos querem falar no assunto, os profissionais da imprensa aceitam a narrativa oficial e voltam para casa. Lucas Faia, o jornalista local colaborador dos “pró-homens” de Antares, que ambiciona ser o primeiro a dar “o furo” de reportagem, escreve um artigo onde narra o episódio de forma parcial. Sobre o discurso do personagem, Aline Strelow observa:

Mesmo quando escreve sua coluna de forma impessoal, não há neutralidade discursiva e muito menos ideológica. Pelo contrário, o pensamento do personagem está claramente presente no texto. Como tem interesse em manter uma boa relação com os detentores do poder local e com os anunciantes do jornal, ele assume, em seu artigo, a fala desses como se fosse sua. Quando afirma que os setes mortos que se ergueram de seus féretros estavam insepultos *por culpa* dos grevistas, o jornalista está defendendo os interesses do coronel Tibério Vacariano, do prefeito, dos donos das indústrias e da cúpula do poder em geral (STRELOW, 2009, p. 59).

Quando o jornalista comunica ao prefeito seu desejo de publicar o texto na primeira edição de *A Verdade* após a fatídica sexta-feira, este declara: “Não publique coisa nenhuma! Esse seu artigo não pode aparecer sem a aprovação dos acionistas do jornal” e informa que ele poderia submeter seu escrito à aprovação em uma reunião que seria realizada na prefeitura no dia seguinte. Com “a presença de uns quarenta e poucos representantes do comércio, da indústria, da pecuária e das profissões liberais de Antares” (VERISSIMO, 2006, p. 465), o artigo foi posto em votação:

Procedeu-se a um rápido plebiscito: o artigo devia ou não ser publicado? O resultado foi um *não* unânime. (O articulista absteve-se de votar.)

– Mas é uma barbaridade! – exclamou ele. – A melhor peça literária que escrevi em toda a minha vida!

– Eu o aconselharia até a queimar esses originais sugeriu perversamente o promotor.

– Seja patriota, Lucas – disse o Mendes. – Faça esse sacrifício pelo bem da sua terra e do seu povo.

– Se eu não noticiar o “fato”, que irão dizer de mim e do meu jornal esses milhares de pessoas que viram...?

Nesse ponto, Pigarço, que até então se mantivera sentado a um canto, em silêncio, ergueu-se, truculento:

– Viram o quê? Ninguém viu nada, porque *nada* aconteceu, compreende? E você também vai esquecer o que “pensa que viu”... Está compreendendo? (VERISSIMO, 2006, p. 469)

Assim, Erico Verissimo também realiza uma crítica à censura aos meios de comunicação, que era direcionada mesmo à grande mídia colaboracionista, proibidos de divulgar informações que fossem contra os interesses do governo e de seus aliados, principalmente às que se referiam às perseguições políticas. A ação autoritária, ou seja, a censura ao artigo que narrava, mesmo que de forma parcial, o episódio dos mortos no coreto da praça central de Antares se dá por meio de uma votação, processo associado aos regimes democráticos. O jornalista, autor do texto, é o único a não votar, o que pode significar uma crítica aos setores da imprensa que eram coniventes com a ditadura. Já a sugestão de queimar os originais dada pelo promotor faz referências à prática de destruição de livros adotada por regimes totalitários, como o nazismo. Verissimo também demonstra a relação entre o discurso nacionalista de proteção e defesa interna e a censura: para “preservar a população” contra os “ataques à moral e aos bons costumes” da sociedade promovidos pelos “inimigos subversivos” certas coisas devem ser proibidas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pouco mais de um ano antes da publicação de *Incidente em Antares* o governo militar brasileiro promulgou um decreto que determinava a censura prévia às publicações, como livros, revistas e periódicos. Nesse contexto, Erico Verissimo, escritor consagrado entre os pares e um dos mais populares entre o público, utilizou de sua posição e de seu capital simbólico para criticar e denunciar o que considerava um absurdo, defendendo a formação coletiva de um espaço autônomo de criação literária no país e declarando que não submeteria seus originais aos censores.

No entanto, durante o processo de edição do romance, José Otávio Bertaso, então editor da Editora Globo, após ler partes do texto, temendo uma possível proibição do livro antes ou depois de seu lançamento, com base no decreto 1077/70 ou mesmo no AI-5, elaborou uma estratégia publicitária que consistia em um cartaz onde se lia: “NUM PAÍS TOTALITÁRIO ESTE LIVRO SERIA PROIBIDO”. Após ser alertado que a frase era agressiva e também poderia gerar problemas, aproveitou sua relação profissional com o irmão do comandante do Terceiro Exército para conseguir uma reunião com os militares. Nela, além de partes do romance e do cartaz publicitário, Bertaso entregou aos generais uma proposta de coedição assinada pela diretora do Instituto Nacional do Livro, Maria Alice Barroso. A proposta não foi aceita, o cartaz não foi considerado ofensivo e o livro não foi proibido.

Acreditamos que alguns fatores contribuíram para isso. Primeiro, as características da censura no período em questão. De 1964 a 1985, existiam duas práticas distintas de censura no Brasil: uma voltada à imprensa e a outra às diversões públicas. A segunda, na qual os livros estavam inseridos, estava amparada no decreto 1077 de janeiro de 1970, tinha como princípio a defesa da “moralidade e dos bons costumes” dos brasileiros e era exercida pelo SCDP, um departamento criado em 1946 e subordinado à polícia federal, sem muitos critérios e baseada em denúncias. Além disso, o quadro de censores era consideravelmente baixo em relação ao crescimento do mercado editorial. Os livros censurados nesse período, em sua maioria, o foram durante os anos de 1975 e 1980, por serem considerados pornográficos, ou, então, por estarem relacionados ao campo cultural ligado a movimentos políticos de esquerda. Em 1971, ano de publicação de *Incidente em Antares*, nenhum livro foi censurado pelo governo.

Outro fator que consideramos importante foi a atitude de Bertaso e sua própria posição de poder dentro do mercado editorial. A Editora Globo era a maior fora da região sudeste, tinha um histórico de relações com o campo de poder e a família Bertaso era respeitada nesse meio. Bertaso tinha um capital de relações sociais que o possibilitou tratar diretamente com o governo. Ao decidir procurar os militares e submeter partes do texto e a propaganda publicitária a suas avaliações, mesmo que eles não os tenham solicitado, acreditamos que o editor contribuiu para que o livro não sofresse intervenções. A ambiguidade do cartaz também parece ser significativa nessa equação: ao não interferir no romance, o governo reforça a aparência de “democracia e legalidade” que tentava propagar.

Também esperamos ter demonstrado que o capital simbólico adquirido por Erico Verissimo deve ser outro fator a ser levado em considerado. Verissimo teve uma trajetória atípica em relação aos seus pares. No início da década de 1970, além de Jorge Amado, era o único entre seus contemporâneos a exercer a escrita como profissão, vivendo dos rendimentos de seus livros, que desde a década de 1930 se destacaram entre as preferências dos leitores brasileiros e foram traduzidos para diversos idiomas. Sua obra lhe rendeu muitos prêmios como *Machado de Assis*, concedido pela Companhia Editora Nacional em 1935, *Machado de Assis*, pela ABL em 1954, *Prêmio Jabuti*, pela Câmara Brasileira de Livros em 1965 e o *Troféu Juca Pato* de Intelectual do Ano de 1968, pelo Jornal *Folha de S. Paulo* e pela União Brasileira dos Escritores. Como tradutor e conselheiro de Henrique Bertaso na Editora Globo, influenciou na escolha da publicação de importantes nomes da literatura internacional no país, como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Edgar Wallace e Aldous Huxley, de quem traduziu o clássico *Contraponto*, adotando a técnica polifônica presente no texto do escritor inglês em seus romances. Além da escrita e das atividades editoriais, foi conferencista, professor de Literatura Brasileira na Universidade de Berkley e diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan Americana, na OEA, onde, entre outras funções, desempenhou atividades diplomáticas, percorrendo diferentes países da América Latina. Logo, por seu capital simbólico e pelo capital social que o escritor poderia mobilizar, ao proibir *Incidente em Antares* o governo atrairia a atenção internacional para as práticas autoritárias que buscava esconder.

Além de sua posição de poder no meio literário nacional decorrente de seu reconhecimento pelo público e por seus pares, e de seus vínculos com escritores internacionais e diplomatas, sua posição política também pode ser levada em consideração.

Erico declarava-se um humanista. Em sua literatura e falas públicas, defendia a liberdade e os direitos humanos como princípios e repudiava todos os regimes totalitários, seja de orientação capitalista ou comunista. Verissimo também não era adepto de partidos políticos. Acreditava que eles exerciam uma espécie de domínio sobre a criação literária dos escritores. Erico Verissimo era crítico ao comunismo e não era ligado a movimentos políticos, enquanto que muitos dos autores e editores perseguidos pelos militares ou eram comunistas ou tinham algum envolvimento com o meio mais à esquerda do campo de poder.

Por último, acreditamos que além da trajetória social de Erico Verissimo, de seu capital simbólico e de relações sociais e de suas ações contra a censura prévia, um fator fundamental que contribuiu para que o romance não fosse censurado foi a estrutura do enredo e os recursos narrativos empregados pelo escritor. Para poder falar sobre aquilo que o governo buscava esconder, Verissimo desloca a história para o ano de 1963, ambientando o ponto culminante do enredo ainda no governo de João Goulart e, portanto, em um período democrático e de mobilização popular, recorrendo ao Realismo Fantástico e à alegoria, ideais em contextos de cerceamento das palavras, por sua capacidade de atribuir significados sem necessariamente dizer, e ao uso estratégico do narrador e dos diálogos. As representações da tortura, do exílio, da clandestinidade, da censura, enfim, do autoritarismo do Estado, foram construídas a partir de diferentes personagens, com diferentes ideologias e pontos de vista, numa polifonia narrativa. Desta forma, torna-se complexo identificar um ponto de vista dominante no romance que pudesse ser validado pela censura: embora um ponto de vista crítico se sobressaia, diferentes perspectivas aparecem na narrativa.

Por fim, gostaríamos de deixar uma provocação: podemos afirmar que *Incidente em Antares* não foi proibido pelos militares e também não foi submetido à análise do SCDP, mas não podemos considerar que ele não tenha sofrido um processo censório, pois o fato de generais do Terceiro Exército terem lido previamente partes do texto, mesmo que não as tenham solicitado e não o tenham proibido, é uma forma de análise censória, mesmo que informal, pois consiste em uma avaliação política, que não diz respeito a questões artísticas, editoriais ou mercadológicas e que foi motivada pelo receio de José Otávio Bertaso de que o romance sofresse oposição por parte do governo.

## FONTES

### Livros e artigos:

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS/Edipucrs, 1997.

\_\_\_\_\_. *Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis*. Revista da USP, São Paulo, n. 68, p. 274-281, dezembro/fevereiro 2005-2006.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. v1, Porto Alegre, Globo, 1973.

\_\_\_\_\_. *Solo de clarineta: memórias*. v2, Porto Alegre, Globo, 1976.

\_\_\_\_\_. *Um certo Henrique Bertaso: pequeno retrato em que o pintor também aparece*. Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Incidente em Antares*. Companhia das Letras, 2006.

### Jornais:

Amado e Erico contra a censura. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 3 de março de 1970. (Hemeroteca Digital, edição 23581)

Escritor protesta a Médici. **Tribuna da Imprensa**, 11 de março de 1970. (Hemeroteca Digital, edição 06045)

**Jornal do Brasil**, 18 de dezembro de 1971. (Hemeroteca Digital, Ano 1971/edição 00218)

**Jornal do Brasil**, 29 de janeiro de 1972. (Hemeroteca Digital, Ano 1972/edição A00252)



**Jornal do Brasil**, 25 de março de 1972. (Hemeroteca Digital, Ano 1972/edição 00298)

**Jornal do Brasil**, 29 de abril de 1972. (Hemeroteca Digital, Ano 1972/edição 00018)

**Jornal do Brasil**, 27 de maio de 1972. (Hemeroteca Digital, Ano 1972/edição 00042)

**Jornal do Brasil**, 31 de março de 1973. (Hemeroteca Digital, Ano 1973/edição 00340)

**Jornal do Brasil**, 28 de abril de 1973. (Hemeroteca Digital, Ano 1973/edição 00020)

## BIBLIOGRAFIA

BARBIER, Frédéric. O Estado Moderno e o policiamento da impressão. In: BARBIER, Frédéric. *História do Livro*. São Paulo: Editora Paulistana, 2008.

BATISTA, Karina Ribeiro. A trajetória da Editora Globo e sua inserção no campo literário brasileiro nas décadas de 1930 e 1940. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BRANDALISE, Carla; HARRES, Marluza Marques. COMANDOS NACIONALISTAS NO INTERIOR DO RIO GRANDE DO SUL: NOTAS PRELIMINARES. *Historie*, Rio Grande, p. 67-86, 2014.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. a

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. b

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BORDINI, Maria da Glória; FAURI, Ana Leticia (Org.). *Erico Verissimo na União Pan-Americana: discursos (1953-1956)*. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2020.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Brasília, CNV, 2014. v. 1.

CAMACHO, Carlos Eduardo Malaguti. REPENSAR A RESISTÊNCIA ARMADA NA AMÉRICA LATINA A PARTIR DA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA CONECTADA. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, São Paulo, USP, 2016.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de Trinta a Setenta. In.: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999, p. 167-178.

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo ou o Liberalismo Agônico. In.: CHAVES, Flávio Loureiro. *História e Literatura*. 3 ed. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. Erico Verissimo: o escritor e seu tempo. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

CORADINI, Odaci Luiz. As missões da “cultura” e da “política”: confrontos e reconversões de elites culturais no Rio Grande do Sul (1920-1960). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 32, p. 125-144, 2003.

CZAJKA, Rodrigo. “Sou brasileiro, democrata e editor”: Ênio Silveira e a repressão à editora Civilização Brasileira (1963-1970). *Tempo Social*, vol.32, n°2, São Paulo, p. 149-174, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. O ESCRITOR BRASILEIRO E SEU ESPAÇO DE RESISTÊNCIA. *Revista de Crítica Literária LatinoAmericana*, Ano XXXI, n°61, 2005, p. 47-57.

DARNTON, Robert. Apresentação. In: DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*. Rio de Janeiro, Graal, 1986, p. XIII-XVIII.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: DARNTON, Robert. *Censores em ação: Como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. O que é a história dos livros? In: DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 65-77.

\_\_\_\_\_. O que é a história do livro? Revisitado. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155-169, jan/jun 2008.

EL FAR, Alessandra. *A formação de um grupo de imortais nos primeiros anos da República*. Cadernos de Campo, USP, Ano 8, p. 53-67, 1998.

FICO, Carlos. *ALÉM DO GOLPE: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. 3º ed, Rio de Janeiro: Record, 2014.

\_\_\_\_\_. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização. Quarta República (1964-1985)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019, p. 169-205.

\_\_\_\_\_. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 251-286, dezembro de 2002.

\_\_\_\_\_. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº47, p. 29-60, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCO, Renato. *O ROMANCE DE RESISTÊNCIA NOS ANOS 70*. XXI LASA CONGRESS, CHICAGO, 1998.

FRESNOT, Daniel. *O Pensamento Político de Érico Veríssimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, nº53, p. 166-182, março/maio 2002.

GAIOTTO, Mateus Américo. *A organização do P.E.N Club do Brasil*. Artigo. XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. ANPUH, 2017.

GERTZ, René. O CICLO DE VARGAS SEGUNDO VERISSIMO. In: GONÇALVES, Robson Pereira. *O Tempo e o Vento: 50 anos*. Santa Maria, UFSM; Bauru, EDUSC, 2000. p. 199-205.

GOMES, Ângela Maria de Castro. ESSA GENTE DO RIO... Os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.6, n. 11, 1993, p. 62-77.

HALLEWELL, Laurence. A ATIVIDADE EDITORIAL NOS ESTADOS NO SÉCULO VINTE. In: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985, p. 515-552.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 133-162.

MACHADO, Glacy Magda de Souza. O EFEITO DE REAL EM *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ERICO VERISSIMO: LITERATURA E HISTÓRIA. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

MALARD, Leticia. Romance sob censura. *O eixo e a roda: v. 21*, nº 1, Belo Horizonte, p. 123-137, 2012.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MARTINS, Marisângela. UMA RECOMPENSA DANINHA: Os frutos da conversão de Dyonélio Machado ao PCB nos anos 1930. In: MARTINS, Marisângela T. A. *À esquerda de seu tempo: Escritores e o Partido Comunista do Brasil (Porto Alegre - 1927-1957)*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. p. 88-125.

MELLO, Marisa Schincariol de. *Consagração ou desqualificação: Jorge Amado, Rachel de Queiroz e a Academia Brasileira de Letras*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, São Paulo, 2011.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOLLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição: um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX. *Varia História*, Belo Horizonte, vol.25, n° 42, p. 521-537, jul/dez 2009.

NAPOLITANO, Marcos. Letras e rebeldia: intelectuais, jornalistas e escritores de oposição. In: NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro*. 1° ed, São Paulo: Contexto, 2019, p. 205-228.

OLIVEIRA, Marília. Tempos de Repressão. In: OLIVEIRA, Marília. *O permitido e o proibido na literatura em tempos de repressão*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 16-36.

OTERO, Maria Mercedes Dias Ferreira. CENSURA PRÉVIA DE LIVROS: A MORALIDADE COMO RECURSO POLÍTICO. *Memória & História*, V Encontro Nordeste de História, Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 10 a 15 de outubro de 2004.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PELLEGRINI, Tânia. CULTURA E POLÍTICA EM ANOS QUASE RECENTES: CINCO CENAS E ALGUMAS INTERPRETAÇÕES. *Estudos de Sociologia*, nº3, UNESP, p. 87-97, 1997.

\_\_\_\_\_. Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura? *Acta Scientiarum*, Maringá, 79-86, 2001.

\_\_\_\_\_. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar - Mercado de Letras, 1996.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. FICÇÃO BRASILEIRA CENSURADA NOS ANOS 70. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo - Dossiê nº 10*, p. 96-110, 2012.

PEREIRA, Luciana Lombardo Costa. *A polícia dos livros: repressão política e editoras no Brasil*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, São Paulo, julho de 2011.

REIMÃO, Sandra. *Brasil, anos 1970: mercado editorial e literatura ficcional brasileira*. *Comunicação e Sociedade*, nº 20, p. 73-88, 1993.

\_\_\_\_\_. DITADURA MILITAR E CENSURA A LIVROS NO BRASIL (1964-1985). In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia. *Impresso no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 271-287.

\_\_\_\_\_. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. Tese (Livre Docência), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIGHI, Graziane Ortiz. Grupos dos Onze: a tentativa de resistência. Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente, Florianópolis, 2014.

RODEGHERO, Carla Simone. Operação borracha: a ditadura como um incidente e o papel do esquecimento. In: ROSSINI, Míriam; MACHADO, Cláudio de Sá; SANTOS, Nádya M. Weber. (Org.). *Representações e visibilidades: imagens, imaginários, memórias*. 1ªed. Porto Alegre, Edipucrs, v. 1, p. 13-38, 2015.

RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. Da crítica à história: Moysés Vellinho e a trama entre a província e a nação (1925 a 1964). Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

\_\_\_\_\_. De Tibicuera a Florianópolis: as mediações de Érico Veríssimo. In.: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia (org.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 331-365.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SANTOS, Donizeth. O projeto literário de Erico Verissimo. *Revista estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº44, p. 331-366, jul./dez. 2014.

SZATKOSKI, Elenice. OS GRUPOS DOS ONZE: POLÍTICA, PODER E REPRESSÃO NA REGIÃO DO MÉDIO ALTO URUGUAI – RS 1947/1968. Dissertação (Mestrado), Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2003.

SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

\_\_\_\_\_. O fantástico e a censura: *Incidente em Antares* de Erico Verissimo. *Organon*, v. 19, nº 38-39, p. 187-204, 2005.



SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo da. *O partido do Rio Grande: redes de relações, mediação e Revolução de 1930*. Revista Anos 90, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 179-197, jul. 2016.

\_\_\_\_\_. *Tudo é novo sob o sol: modernidade e trocas literárias entre Rio de Janeiro e Porto Alegre nas primeiras décadas da República*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais e a política no Rio Grande do Sul: conceitos e abordagens. In: Eduardo Neumann; Carla Brandalise. (Org.). *O Rio Grande do Sul revisitado: novos capítulos*. 1ed, Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 2019. p. 271-294.

SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In.: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

STRELOW, Aline. A representação do jornalista como personagem na literatura brasileira da década de 70. *Conexão - Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, nº16, jul./dez. 2009.

TAVARES, Mariana Rodrigues. EDITANDO A NAÇÃO E ESCREVENDO SUA HISTÓRIA: O Instituto Nacional do Livro e as disputas editoriais entre 1937-1991. *Aedos*, nº15, v.6, Jul./Dez. 2014, p. 164-180. a

\_\_\_\_\_. Tramas editoriais e publicações de livros - O Instituto Nacional do Livro e a política de coedições dos anos 1970. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: saberes e práticas científicas, Rio de Janeiro, 2014. b

TORRESINI, Elizabeth Rochadel. *História de um sucesso literário: Olhai os lírios do campo*, Erico Verissimo. Editora Literalis, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.

WOOD, James. *Como funciona a ficção?* São Paulo: Cosac Naify, 2012.