

Outros significados para a expressão “patrulhas ideológicas”: a PNC e seus impactos no cinema brasileiro na segunda metade da década de 1970¹

Márcio Rodrigo Ribeiro

Doutorando do programa de Pós-graduação em Artes da UNESP – campus São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento; coordenador do curso de Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes (SP); docente convidado do programa de pós-graduação em Comunicação Social da FMU.

Resumo

A partir do conceito de aparelho ideológico do estado, da noção de “patrulhas ideológicas”, formulada pelo cineasta Carlos Diegues em 1978, e da publicação da Política Nacional de Cultura durante o governo militar de Geisel, pretende-se com este trabalho elucidar como a ditadura militar brasileira criou novas maneiras de censura e patrulhamento ideológico no meio cinematográfico brasileiro, especialmente com a ampliação de poderes e atuação da Embrafilme no setor a partir da segunda metade da década de 1970.

Palavras-chave

Patrulhas ideológicas; Política Nacional de Cultura; Embrafilme; Aparelho Ideológico do Estado; Carlos Diegues.

Introdução

Uma polêmica bastante conhecida, mas até hoje mal interpretada, tomou conta dos atores sociais ligados direta ou indiretamente ao cinema brasileiro no final da década de 1970. Em agosto de 1978, em entrevista ao Jornal da Tarde (JT), a então publicação caçula do grupo editorial do jornal O Estado de S. Paulo, Carlos Diegues abria fogo contra aquilo que denominou de “patrulhas ideológicas” que, para ele, eram uma espécie de “polícia ideológica” que ficava vigiando os cineastas nas estradas da criação para ver se eles passavam da “velocidade permitida” (1978, p. 16).

Filho do renomado antropólogo e folclorista alagoano Manuel Diegues Júnior, Cacá – como é conhecido no meio cinematográfico – poderia estar abrindo fogo naquele momento contra os militares que se encontravam, naquela ocasião, no poder há mais de 14 anos, justamente no mesmo período que marca a revogação do Ato Institucional número (AI-5) pela Emenda Constitucional de 13 de outubro de 1978.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema (DT4 – Comunicação Audiovisual), do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

As críticas do diretor, no entanto, não se dirigiam à ditadura, então em um momento de distensão que culminaria com a anistia em 1979, mas àqueles que Carlos Diegues denominou genericamente de “intelectuais”. Questionado pela jornalista Pola Vantuck, autora da entrevista do JT, se as teorias desenvolvidas por esses intelectuais seriam mais “ideológicas” do que “cinematográficas”, o diretor não titubeou em responder que

Ela (a teoria) está dominada por pessoas que não se interessam pelo cinema, que usam o cinema para falar de outras coisas. [...] Vai chegar um momento que antes de começar um filme, você vai ter o certificado da Censura, o certificado do Concine² e o certificado das patrulhas ideológicas.

Ao abrir fogo contra os “intelectuais”, todavia, Diegues pode ser considerado no mínimo contraditório e acusado de ter omitido informações essenciais para se avaliar o que de fato seriam as “patrulhas ideológicas” para o cinema brasileiro do período. Esta afirmação se torna ainda mais procedente e válida quando se leva em conta que seu pai, citado anteriormente, fazia parte do Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão do governo federal responsável no período por formular a Política Nacional de Cultura (PNC), documento lançado pelo então Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1975, considerado por boa parte de pesquisadores da área de políticas culturais do Brasil como o primeiro documento com diretrizes para o setor no País.

Política ou pedagogia?

No único anexo de sua dissertação de Mestrado, defendida em 2001, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, a pesquisadora Vanderli Silva resgata um documento importante e de pouco acesso na área cultural no País: justamente os nomes que compunham o CFC no período de 1974 a 1978. Entre os membros, localizados no Boletim Federal de Cultura nº 13, publicação do MEC, além do já citado Manuel Diegues, figuras emblemáticas da cultura brasileira ao longo do século XX, tais como Gilberto Freyre, Josué Montello, Raymundo Faoro e Rachel de Queiroz. (p. 200).

Silva enfatiza que “durante o governo Geisel, a área cultural do MEC viveu intensas transformações, a começar pela importância conferida às questões culturais” (p.135). Este interesse, todavia, não foi súbito, mas data ainda do governo Castelo Branco,

² Conselho Nacional de Cinema, instituído pelo Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976.

primeiro presidente militar após o golpe de 31 de março de 1964. Para atingir as almeçadas transformações culturais, segundo a visão da pesquisadora,

...seria necessário [...] melhorar a sociedade, “melhorar” o povo brasileiro – essencialmente bom, ordeiro e pacífico – por meio de medidas e ações de caráter pedagógico que difundissem e reforçassem comportamentos adequados, atitudes “sadias”, valores e cívicos e morais que fortalecessem o caráter “nacional” e preparassem a população para o futuro promissor que, fatalmente, aguardava o país (p.136).

O documento da PNC, “retirado de circulação” menos de três anos após ser lançado, como lembra autora (p.136), foi justamente pensado a partir destes valores cívicos, comportamentais e morais em perfeito alinhamento com a visão dos militares para os rumos que o País deveria tomar nas décadas seguintes. Porém, é no mínimo superficial afirmar ou acreditar, como faz Silva, que o objetivo do governo ditatorial do período ao interferir na área cultural era meramente “melhorar o povo brasileiro”.

Concebida e debatida durante a gestão de Ney Braga à frente do MEC, as discussões sobre a PNC foram conduzidas pelos membros do CFC a partir de 1974, ano da posse do presidente Ernesto Geisel, conforme destaca o próprio ministro na Apresentação da íntegra do texto publicada pelo Departamento de Documentação e Divulgação do governo federal em 1977.

O documento aqui apresentado, que recebeu a valiosa contribuição do Conselho Federal de Cultura, encerra a concepção básica do que entendemos por política de cultura; procura definir e situar, no tempo e no espaço, a cultura brasileira; explicita os fundamentos legais da ação do governo no campo cultural; traça as diretrizes que nortearão o trabalho do MEC; detalha os objetivos e componentes básicos da Política Nacional de Cultura; exprime idéias (*sic*) e programas; revela as formas de ação (p.5).

Abrangente, genérico e bastante ambicioso, o texto da PNC contemplava diretrizes e ações apoiado legalmente na Constituição Federal vigente no período, no Decreto-lei nº 200, de 1967, que entendia a cultura como as letras, as artes e o patrimônio histórico, arqueológico, científico e cultural do País, além do Decreto-lei nº 74, de 1966, que criou Conselho Federal de Cultura. (p.20).

Evidentemente, dentro deste genérico escopo do conceito de “cultura” contemplado pelo documento, o “apoio à produção cinematográfica nacional” surge como o quinto item

dos Componentes Básicos da PNC, tendo por objetivo central “tornar sempre melhor e competitiva essa produção, dando-lhe base artística” (p. 33).

Aparelho ideológico nato, sutil e com ares “democráticos”

Engenhosamente, entre suas oito diretrizes gerais, pensadas pelos nomes notórios da intelectualidade brasileira, tão criticada por Carlos Diegues posteriormente, que compunham o CFC, a PNC defendia “o respeito à liberdade de criação em todos os campos da cultura, fator precípua para que essa possa desenvolver-se dentro das aptidões de cada um e através da vocação criativa do espírito humano” (p. 24).

Ao mesmo tempo, conforme nota Vanessa Paz, “a prioridade da PNC para os programas nacionais era promover a reforma e o reaparelhamento das instituições consideradas de alcance nacional com o objetivo de incentivar a irradiação dessas instituições [...]” (2011, p. 112).

Tal combinação de diretriz e prioridade resultará em efeitos imediatos para o setor cinematográfico no período. Como nota Ismail Xavier:

A partir de 1974, o cinema brasileiro teve o novo impulso econômico, apoiado pelo Estado, e alcançou uma continuidade de produção que, apesar de tropeços e crises, não se rompeu definitivamente senão no final dos anos 1980, momento em que a ideia de “fim de mais um ciclo” encontrou base real contundente (2004, p. 13).

Além de assinalar o término daquilo que Xavier denomina de “cinema brasileiro moderno”, o momento indicado pelo pesquisador - exatamente quando Geisel chega à presidência e Ney Braga assume o MEC - coincide com o intuito, destacado por Paz, do reaparelhamento por parte do estado de algumas instituições culturais de alcance nacional.

Não por acaso, como destaca Tunico Amancio, o ano de 1974, concomitantemente à formulação da PNC pelo CFC, é marcado pela gestação do que o autor denominará de “nova” Embrafilme. Criada em setembro de 1969, por força do Decreto-lei nº 862, no auge do AI-5, a empresa estatal tinha por objetivos iniciais “a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais internacionais [...]” (2011, p. 23).

Iniciativa do Instituto Nacional do Cinema (INC), criado em 1966, também pelo governo federal, a Embrafilme em sua origem já pode ser considerada um instrumento de

censura velada do regime militar para tentar controlar a difusão de filmes brasileiros no exterior, especialmente na Europa, justamente no momento em que os longas-metragens do Cinema Novo denunciavam a situação de subdesenvolvimento do País, mergulhado numa ditadura.

Amancio frisa que, entre os nomes da comissão instituída, em agosto de 1974, para “propor medidas de reformulação dos órgãos do MEC” (p. 43), entre eles a Embrafilme, está justamente o de Manuel Diegues Júnior. As modificações propostas, concluídas em dezembro de 1974, apontavam para a extinção do INC e para a ampliação dos poderes e áreas de atuação da Embrafilme.

A partir deste momento, que coincide com a chegada do cineasta Roberto Farias para a direção geral da estatal, a Embrafilme introduzirá o sistema de coprodução e financiamento, no qual assume o risco de investimento em projetos, e amplia o volume das operações de distribuição. Esta fase será marcada pela

mais ousada configuração, enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica, já que a cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização levarão para o interior da Embrafilme a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até então delegado a setores privados. (AMANCIO, 2011, p. 44).

Na prática, o que ocorreu com a reforma e ampliação dos poderes da Embrafilme a partir da criação da comissão do MEC supracitada em 1974, foi a intensificação das atividades da empresa cinematográfica enquanto um aparelho ideológico do estado (AIE), conforme conceito formulado por Louis Althusser, em meados da década de 1970, ao investigar a atuação do estado francês na formação e manutenção de uma ideologia nacional.

Para o intelectual, os AIE se apresentam à sociedade onde são constituídos e atuam “sob a forma de instituições distintas e especializadas” (1983, p. 68), devendo ser considerados aparelhos deste tipo, inclusive, instituições culturais ligadas às Letras e as Belas Artes, exatamente como é o caso da Embrafilme no Brasil.

Descontado o forte viés marxista que marca o pensamento althusseriano - tão ao gosto da maioria dos intelectuais ligados à Sociologia na França nos anos pós Maio de 68 e dando a entender que a ideologia é um fenômeno que somente ocorre nas sociedades capitalistas -, o fato é que o conceito de AIE formulado pelo autor, em contraposição com aquilo que ele conceituará como aparelhos repressores do estado, ajuda a deixar claro o quanto a PNC e seus desdobramentos sobre a Embrafilme a partir de meados nos anos 1970

no Brasil, transformaram o cinema brasileiro do período, fortemente incentivado pelo governo militar via Embrafilme, nas legítimas “patrulhas ideológicas” do período.

Destacando a importância fundamental de se distinguir o aparelho repressor do aparelho ideológico do estado, Althusser explica que o que diferencia os AIE do aparelho repressivo do Estado é que “o Aparelho repressivo [...] funciona através da violência ao passo que os aparelhos ideológicos [...] funcionam através da ideologia” (p. 69).

Evidentemente, a conceituação de Althusser marca uma simplificação dupla de uma questão bastante complexa, já que todo aparelho repressivo estatal é também marcado por ideologias, da mesma maneira que a violência também poderá e será exercida pelos aparelhos ideológicos do estado, na maioria dos casos, por meio de intervenções simbólicas em muitos casos disfarçadas de liberdade de criação e expressão artística como se perceberá ao longo deste trabalho.

Clientela nacionalista

A PNC no Brasil e suas consequências diretas sobre a Embrafilme notadas anteriormente, deste modo, revelam uma nova maneira encontrada pelos militares para censurar e, ao mesmo tempo, patrulhar os atores sociais ligados à realização cinematográfica no Brasil na segunda metade dos anos 1970, especialmente os relacionados diretamente ao campo da realização, como é o caso de Carlos Diegues.

Se os intelectuais “usam o cinema para falar de outras coisas” e “impõem limites de velocidade à criação” do setor, como diz acreditar o diretor (1978, p. 16), o estado ditatorial encontra na PNC e na Embrafilme um caminho mais sofisticado tanto para exercer sua censura - agora não mais de forma direta por meio da simples proibição e cortes nos filmes, conforme permitiam as prerrogativas do AI-5 - como para cooptar cineastas do Cinema Novo para esse peculiar momento da vida cultural no Brasil proposto pela PNC, momento este intencionalmente marcado pelo nacionalismo.

Como escreve Ney Braga, a Política Nacional de Cultura parte do “acervo cultural próprio e caracteristicamente brasileiro” (1977, p. 5) que resulta em um conceito de política nacional “como a arte de estabelecer os objetivos nacionais, mediante a interpretação dos anseios nacionais” o que “torna possível estabelecer a concepção básica da política da cultura” (p.13).

A tautologia que marca tanto o discurso de Braga quanto a própria concepção básica do que seja política cultural no texto da PNC serve na prática para “direcionar” o cinema

brasileiro do período e sua produção, tanto quanto a suposta patrulha ideológica intelectual notada por Carlos Diegues.

Paradoxalmente, na entrevista ao JT em 1978, o diretor denuncia um “golpismo que está se instalando no Brasil, neofacista, da aristocracia da inteligência”, sem citar que boa parte deste “golpismo” pode ter, na prática, raízes na visão de política cultural ajudada a ser constituída, inclusive, por seu pai, Manuel Diegues, como membro da CFC e, portanto, como um dos formuladores da PNC que, apesar de “nunca aprovada” oficialmente pelos militares (PAZ, 2011, p. 117), muito influenciou nos rumos do cinema brasileiro daquele período.

Cacá afirma que “no Brasil estão se fazendo ótimos filmes e péssimas teorias cinematográficas”, ocultando o fisiologismo velado que vai muito além das relações familiares que existiam entre ele o fato de seu pai ser membro da CFC no período.

O que o diretor não revela, por motivos óbvios, é que, durante os anos da gestão de Roberto Farias, ele foi um dos maiores contemplados com verbas públicas federais via Embrafilme para a realização e distribuição de seus longas-metragens. Não é aleatório o fato de que fase mais profícua de Diegues como diretor coincida com aquilo que Amancio vai denominar como “época de ouro” do cinema estatal brasileiro, período que coincide com a gestão de Roberto Farias à frente deste AIE chamado Embrafilme.

O próprio Amancio vai denunciar na empresa estatal a presença da “política de clientelas” instituída por Farias, ao analisar a gestão de Celso Amorim que substituiu o diretor de “Pra Frente Brasil” em suas funções a partir de abril de 1979:

Referimo-nos especialmente à relação estabelecida com a categoria de realizadores, cujos vínculos diretos com a gerência administrativa da Embrafilme, pela legitimação de sua autoridade através de cineastas em postos de comando, foi cancelada. Daquela relação selecionamos dois aspectos: a) a legitimação de remuneração especial à categoria dos realizadores; b) o intenso relacionamento mantido com as associações profissionais de diretores, alçados à categoria de clientelas privilegiadas ao Estado (2011, p. 121).

A Difilm e as “mãos invisíveis” na Embrafilme

Outro ponto não analisado por Carlos Diegues ao criticar as “patrulhas ideológicas” de maneira completamente superficial e parcial, foi o fato que ele juntamente com nomes que formaram a nata da geração cinema-novista nos anos 1960 terem constituído, em 1965, a Difilm, “uma iniciativa de unir produtores de filmes de longa-metragem em torno de uma

empresa distribuidora e coprodutora cinematográfica comercial” (RAMOS; MIRANDA (org.), 2004, p. 177).

A empresa tinha entre seus 11 sócios fundadores, além do próprio Diegues, nomes como Luís Carlos Barreto e Roberto Farias, o primeiro um dos mais poderosos produtores cinematográficos do País até os dias atuais e o segundo, como já citado anteriormente, diretor geral da Embrafilme entre 1974 e 1979. Curiosamente, as atividades da Difilm serão encerradas definitivamente no mesmo ano em que Farias assume o cargo máximo na estatal cinematográfica.

“A Difilm será muito importante para o amadurecimento comercial e industrial da cinematografia brasileira nas vindouras décadas de 70 e 80 (*sic*)” (p. 172). A visão comercial da empresa privada de Diegues e Farias, preocupada essencialmente em atingir com seus filmes o maior número de espectadores possível, contribuirá no futuro com a concepção da Política Nacional de Cultura que destacava como dever do Estado “atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo” de bens culturais (1977, p. 13).

Pode-se perceber assim, parafraseando a expressão utilizada pelo economista Adam Smith em seu livro “A Riqueza das Nações”, de 1776, a “mão invisível” de cineastas brasileiros oriundos da geração inicial do Cinema Novo nos rumos do cinema brasileiro a partir da segunda metade dos anos 1970.

Se Farias teve um cargo oficial na Embrafilme, a “mão invisível” de Diegues e Barreto, por exemplo, esteve presente neste AIE de maneira oficiosa, tanto por suas relações pessoais com o principal executivo da estatal cinematográfica neste período quanto, guardada as devidas proporções, pelas relações familiares de Diegues com a intelectualidade que ele próprio criticou. Tal situação atesta ainda mais o citado “clientelismo” notado por Amancio na empresa.

Da mesma maneira, amplia-se a crença de que as “patrulhas ideológicas” ao cinema brasileiro do período foram exercidas não apenas pelos intelectuais, como quer Diegues, e pelo próprio governo militar pelo aparelhamento ideológico do estado na área cinematográfica, mas também pelos próprios cineastas “clientes” da Embrafilme que, para terem acesso às expressivas verbas da estatal, acabaram promovendo uma espécie de “autopatrulha ideológica” em suas criações fílmicas.

Considerações finais

Este “autopatrulhamento” não declarado por parte de Diegues e outros realizadores como Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos – só para ficar em grandes cânones do Cinema Novo – pode ser percebido na temática e no tratamento cinematográfico dos longas-metragens destes diretores neste período.

Enquanto, por exemplo, Luiz Carlos Barreto lançou em 1976, com verba de distribuição da Embrafilme, “Dona Flor e seus Dois Maridos”, atingindo mais de 10,5 milhões de ingressos vendidos, até hoje a segunda maior bilheteria de um filme brasileiro, no mesmo ano, por exemplo, Carlos Diegues levou para as telas, como atesta o Relatório de Coproduções da Embrafilme, reproduzido por Amancio em seu livro (2011, p.152-153), “Xica da Silva” e, dois anos depois, “Chuvas de Verão”, ambas as produções realizadas com verbas públicas federais.

Dois anos depois, em 1980, o mesmo Diegues lançaria aquela que talvez possa ser considerada sua melhor obra cinematográfica, “Bye Bye Brasil”, desta vez com financiamento total da Embrafilme. Em comum, tanto os três filmes de Diegues do período quanto o filme produzido por Barreto, possuem uma perfeita consonância com as preocupações nacionalistas da PNC e sua preocupação em revelar o que é ser “legitimamente um brasileiro”.

“A habilidade no debate dos cineastas egressos da década de 1960 evidencia-se no lançamento de ‘Xica da Silva’, quando vemos Cacá falar de uma segunda denteição do movimento Cinema Novo, com o povo nas telas e nas salas”, nota José Mário Ortiz Ramos (1990, p. 421). Enquanto a “primeira denteição” do Cinema Novo defendia o cinema como um instrumento de se repensar as mazelas e problemas nacionais, a chamada “segunda denteição” parece retomar as preocupações com nossa identidade nacional, resgatando o ideário dos Modernistas da 1ª geração na década de 1920.

O “autopatrulhamento ideológico” dos cineastas apoiados pela Embrafilme também pode ser notado na preocupação de atrair para as salas de cinema o maior número de possível de pagantes, o que também revela uma perfeita consonância com a PNC, já que o texto de 1975, como já destacado anteriormente, defende a ideia de que o Estado deve atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo de bens culturais.

Se os filmes do Cinema Novo na década anterior afastaram de certa maneira o público do produto cinematográfico brasileiro, na segunda metade dos anos 1970, “aparece um cinema preocupado com o espetáculo, empenhado em ter o grande público nas mãos, utilizando para isto recursos da comédia e do erotismo” (RAMOS, 1990, p. 420).

José Mário Ortiz Ramos observa que é justamente “Xica da Silva”, de Diegues, o filme que faz a aproximação de um importante autor cinema-novista com o mercado. Analisando a obra do diretor, Ramos afirma que “o tom literário e solene de filmes anteriores do cineasta” dão lugar a “uma narrativa pontilhada de momentos alegres e coloridos” no filme protagonizado por Zezé Motta em que o que realmente importa é a “brusca alteração de tratamento cinematográfico, a forma filmica possibilitando o mergulho no mercado” (p.421).

Não por acaso, “Xica da Silva” atingiu, segundo dados da própria Embrafilme divulgados em 1984, citados por Ramos, mais de 3,1 milhões de espectadores no circuito exibidor comercial brasileiro, comprovando que a equação “autopatrulhamento ideológico” aliado à busca de ideais nacionalistas na visão militar visando ao mercado poderia ser realmente bastante eficaz.

Paradoxalmente, a boa consonância do “patrulhamento ideológico” do estado proposto pela PNC com o “autopatrulhamento ideológico” dos cineastas em troca de verbas pela Embrafilme para a produção de seus longas-metragens se rompeu em abril de 1982 com a finalização de “Pra Frente Brasil”, longa-metragem de Roberto Farias. Naquela ano, o longa-metragem do ex-diretor geral da Embrafilme, que fala justamente sobre as torturas nos porões da ditadura militar durante a Copa do Mundo de 1970, foi interdito pelo Ministério do Exército e da Aeronáutica (STUMPF, 1982, s/p.).

Financiado com R\$ 30 milhões de cruzeiros pela estatal, o filme derrubou Celso Amorim da presidência da diretoria da empresa cinematográfica, foi retirado do Festival de Cannes pelos militares, onde havia sido selecionado para uma exibição surpresa e reacendeu na classe cinematográfica, ironicamente, o temor pelo “recrudescimento da censura” como se, de fato, em algum momento do regime militar, ela tivesse deixado de existir na prática no cinema fomentado por verbas federais.

Em meio a esta polêmica tão nebulosa inaugurada por Diegues em sua entrevista ao JT em 1978, o cineasta tinha razão em dois pontos, contudo. Antes de começar qualquer filme os realizadores da época tinham de fato que ter o certificado de autorização das “patrulhas ideológicas” e na observação em que afirma que “não interessa quem está censurando, a censura de uma minoria é censura”. Uma pena que ele tenha se “equivocado” ao afirmar que nunca havia dado “certificado aos fardados” para realizar seus filmes. Foi o que ele e seus colegas cineastas beneficiados pela PNC e a Embrafilme mais fizeram durante boa parte da década de 1970.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói: UFF, 2011.
- BRASIL, Constituição (1967). Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978. Altera dispositivos da Constituição Federal. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc11-78.htm>. Acesso em 10 de julho de 2014.
- DIEGUES, Carlos. Cacá Diegues, contra a censura das patrulhas ideológicas. São Paulo, SP, 197. Jornal da tarde, p. 16, 31 de agosto de 1978, **entrevista concedida a Pola Vantuck**.
- MAIA, Tatyana de Amaral. **Os Cardeais da Cultura Nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em < <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/04/Os-cardeais-da-cultura-nacional.pdf> >. Acesso em 07 de julho de 2014.
- PAZ, Vanessa Carneiro da. **Encontros em defesa da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)**. Niterói, 2011. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Disponível em: < <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1540.pdf> >. Acesso em 24 de junho de 2014.
- POLÍTICA Nacional de Cultura. Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.
- RAMOS, Fernando; MIRANDA, Luiz F (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004.
- RAMOS, José M. O. *In* RAMOS, Fernando (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1990.
- SILVA, Vanderli Maria. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/pt-br.php> >. Acesso em 07 de julho de 2014.
- STUMPF, André Gustavo. A Embrafilme e os limites da abertura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 de abril de 1982, s/p.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2004.