

Resistência e acomodação científica no cinema brasileiro durante a ditadura militar (1964-1985): o caso dos filmes *Brasil ano 2000* (1969) e *Abrigo nuclear* (1981)

Resistance and scientific accommodation in Brazilian cinema throughout the military dictatorship (1964-1985): the case of Brasil ano 2000 (1969) and Abrigo nuclear (1981)

Renan Siqueira da Silva | Universidade Federal do ABC

professor.renan.siqueira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5879-7468>

Breno Arsioli Moura | Universidade Federal do ABC

breno.moura@ufabc.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-2130-7055>

RESUMO Neste artigo, propomos a utilização do cinema como fonte histórica para discutir relações entre ciência, sociedade, política, economia e cultura durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Foram analisadas as obras *Brasil ano 2000* e *Abrigo nuclear*. Na primeira, a ciência é representada como parte fundamental do projeto desenvolvimentista militar, atuando, portanto, como braço do Estado. Já na segunda, encontramos a transição da ciência aliada ao projeto militar para uma ciência engajada e comprometida com valores democráticos, refletindo, assim, as modificações das práticas discursivas adotadas pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência no período.

Palavras-chave cinema – ciência – fonte histórica – ditadura militar – distopias.

ABSTRACT *In this paper, we propose the use of movies as historical sources in order to discuss the relationship between science, society, politics, economy, and culture throughout the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985). We analyzed two movies: Brasil ano 2000 and Abrigo nuclear. In the first, science is portrayed as a fundamental part of the military development project, acting as a supporter of the State. In the latter, we observe the transition to an engaged and committed science, aligned with democratic values, reflecting changes in discursive practices adopted by the Brazilian Society for the Progress of Science in this period.*

Keywords cinema – science – historical source – military dictatorship – dystopias.

Introdução

Nos últimos anos, a pesquisa acerca da história das ciências brasileira expandiu-se consideravelmente. Algumas dessas pesquisas se dedicam ao estudo das instituições e da formação da comunidade científica (Marinho, 2001; Salmeron, 2012; Fonseca, 2012; Schwartzman, 2015; Gorgulho, 2019), enquanto outras versam sobre períodos temporais específicos, como o imperial (Videira, 2007; Lopes, 2009; Dantes et al., 2011) e o militar, iniciado após o golpe de 1964 (Salmeron, 2012; Motta, 2014a; Clemente, 2020). Também existem produções organizadas a partir de abordagens temáticas transversais, como a obra de Domingos Neto (2010), que versa sobre a relação entre ciência e os militares, o trabalho de Videira e Vieira (2010), cujo enfoque está na historiografia e na história da física, ou estudos que investigam as relações entre ciência e diplomacia (Freire Junior e Silva, 2014; Kropf e Howell, 2017). Encontramos ainda obras que objetivam traçar um quadro geral do desenvolvimento das ciências e das tecnologias brasileiras (Azevedo, 1995; Ferri e Motoyama, 1979-1980; Motoyama, 2004; Freire Junior, 2020).

Embora o interesse na história das ciências e da tecnologia brasileiras venha crescendo nas últimas décadas, ainda existem lacunas na historiografia do período, especialmente sobre o estudo das relações entre ciência e política. Reconhecendo a necessidade de desenvolvermos mais investigações sobre o fluxo histórico da ciência nacional, Motoyama (2004) argumenta que trabalhos dessa natureza, quando somados, se tornam uma importante ferramenta no intento de captar parâmetros para organizar nossa ação para que a ciência e a tecnologia atuem no sentido de promover melhorias e impulsionar o desenvolvimento da sociedade. No entanto, ele pondera: “sem dados, não é possível realizar análises históricas. Daí a importância de preservar a memória e cultivar a história” (Motoyama, 2004, p. 57).

Corroboramos com o autor ao reconhecermos a importância de se preservar e de explorar as diversas fontes e documentos. Entendemos que as contribuições para o debate histórico de determinado objeto de estudo podem ser feitas por meio de duas abordagens distintas. Um primeiro caminho possível é a exploração das fontes já consultadas, a partir de novas questões, o que culminaria em novos olhares sobre os episódios investigados. Outra possibilidade consiste em se debruçar sobre novos documentos históricos, sem a pretensão de esgotá-los, mas de lançá-los no debate historiográfico e apresentar uma possível primeira interpretação a seu respeito.

Sobre o segundo grupo, entendemos que existem materiais valiosos que ainda não foram investigados e que podem fornecer informações relevantes e enriquecedoras sobre o desenvolvimento das ciências no Brasil. Dentre essas fontes, destacamos as produções cinematográficas nacionais de ficção científica (FC) que tangenciam questões científicas e expressam visões sobre a ciência. Essas obras formam o objeto de estudo deste artigo. Propomos utilizar duas produções cinematográficas brasileiras de FC produzidas durante a Ditadura Militar (1964-1985) como fontes históricas, investigando em que medida elas repercutiram aspectos científicos e políticos dos períodos em que foram lançadas.

Ambas as obras escolhidas foram classificadas por nós como filmes com temáticas distópicas. Produções cinematográficas desse gênero cresceram significativamente na segunda metade do século XX, sendo caracterizadas pelo questionamento das consequências sociais e políticas oriundas das transformações tecnológicas experimentadas pela sociedade do período (Flávio, 2015). Os filmes selecionados representam dois momentos distintos do período ditatorial

brasileiro. O primeiro deles, *Brasil ano 2000* (Lima Júnior, 1969), foi lançado em um momento de grande endurecimento do regime militar, em meio ao tenebroso Ato Institucional n. 5. Já a segunda obra, *Abrigo nuclear* (Pires, 1981), surgiu em um contexto de enfraquecimento do regime, combatido por crises econômicas e de confiança por grande parte da sociedade brasileira que sustentava os mantenedores do golpe. Nossa intenção é mostrar como esses dois filmes repercutiram esses dois momentos no que se refere à relação do governo brasileiro com a ciência.

O artigo está dividido em cinco seções. Na primeira discorremos sobre possíveis caminhos para se pensar obras fílmicas como fontes históricas. Na segunda, traçamos um panorama sobre a conjuntura histórica do período analisado, com enfoque sobre as relações entre ciência e tecnologia com os militares durante a ditadura (1964-1985). Na terceira, apresentamos os aspectos metodológicos de nosso estudo. Na quarta e na quinta seção, analisamos separadamente os filmes, bem como a conjuntura científica, social, política, econômica e cultural da época de seus lançamentos nos cinemas. Encerramos com alguns comentários.

Cinema como fonte histórica

Napolitano (2002, p. 235) afirma que “cada vez mais tudo é ver e ouvir”, de modo que não é possível que os historiadores, especialmente aqueles especializados em história do século XX, ignorem o fenômeno do cinema. Ao contrário, ele deve fazer parte do arcabouço de trabalho do historiador. Para tanto, o autor advoga que se torna necessário perceber esse tipo de fonte a partir de sua própria linguagem, de modo a compreender quais são os mecanismos que os cineastas utilizam para produzir suas obras.

Ferro (1992) foi um dos pioneiros do estudo das relações entre história e cinema. O autor assevera que o filme é uma fonte privilegiada, pois representa uma contra-análise da sociedade. Para ele, uma obra cinematográfica diz mais do que se pretende dizer, na medida em que nem mesmo seus realizadores possuem controle absoluto sobre suas significações. O autor defende que o documento fílmico possui uma riqueza que não é totalmente percebida durante sua elaboração. Para ilustrar seu pensamento, argumenta que, por exemplo, ao filmar uma cena que tem como objetivo registrar a chegada de uma autoridade em determinado local, também serão captados pela câmera pessoas/objetos em segundo plano. A análise da composição desse quadro, dos gestos dos personagens, pode revelar significados intrínsecos ao período de elaboração da obra. Para o autor, ainda que se tente controlar as representações, haverá elementos que escaparão como um “lapso”. Cabe ao historiador buscar o visível no não visível, ou seja, ler nas estrelinhas.

Para Napolitano (2002), é inegável o mérito de Ferro (1992) de ter sido um dos primeiros historiadores de ofício a refletir sobre o filme como material de pesquisa. Contudo, Napolitano (2002) afirma que o pensamento de Ferro (1992) compartilha a crença de que o valor histórico de obras cinematográficas deriva de seu testemunho indireto e involuntário de determinada conjuntura histórica a qual os cineastas, por meio de suas produções, podem ou não ser fiéis.

Burke (2017) aponta para a intencionalidade presente no processo de elaboração das obras fílmicas, uma vez que os diretores de cinema editam seu “texto” da mesma forma que jornalistas e historiadores. Essa edição pode ocorrer por diversos fatores próprios do período de produção, como interesses artísticos, ou até mesmo por pressões externas, de caráter político

ou econômico. Dessa forma, o filme é entendido como um importante testemunho histórico, podendo fornecer informações valiosas que não seriam encontradas em documentos oficiais. Corroborando com essa visão, Dias (2010) argumenta que tanto o cinema como a história utilizam narrativas que, mesmo quando abordam o passado, dizem mais sobre o presente, isto é, seu próprio período de produção. Nessa linha de pensamento, Oliveira (2006) argumenta que a produção de uma obra cinematográfica considera o público com quem pretende dialogar, de modo que o filme expressa não apenas a visão de seus idealizadores, mas também o imaginário de seus expectadores.

Em uma visão complementar, Valim (2012) crítica o viés reducionista adotado por historiadores ao analisar filmes apenas a partir de estudos sobre as características que constituem a conjuntura histórica de seu período de realização. Para o autor, essa perspectiva ignora a investigação sobre a percepção das obras por outros sujeitos pertencentes à sua época de produção. Sem negligenciar a importância de considerar o contexto histórico em que as obras são forjadas, o autor defende que também se estude a recepção dos filmes em revistas, jornais e outras fontes que repercutiram a obra em seu período de lançamento. O autor propõe que o estudo histórico do filme seja orientado por quatro pilares: 1) contextos de produção e relato: estudo da história do filme e o período histórico em que foi produzido; 2) narrativa: estudo da representação de sentidos dos enunciados por meio da identificação de análise dos tipos de narradores utilizados na obra; 3) níveis semânticos: estudo das representações que o filme pretende construir; 4) redes temáticas ou representacionais: identificação e agrupamento dos filmes em redes temáticas, facilitando a compreensão das representações projetadas pelos filmes.

Valim (2012), contudo, pondera que não existe uma fórmula pronta para realizar a análise fílmica e acrescenta que o importante é que, ao trabalhar com esse tipo de fonte, o historiador tenha consciência de que os filmes precisam ser decupados, de modo que a narrativa seja dividida e reorganizada de acordo com os propósitos pretendidos. Dessa forma, é essencial que o historiador se familiarize com a linguagem cinematográfica para compreender melhor as obras estudadas.

Corroboramos com Valim (2012) em relação à negação de uma única forma de se pensar a relação história-cinema, mas acreditamos ser possível identificar elementos comuns em relação às diferentes perspectivas teóricas existentes:

1. Obras fílmicas são produções humanas e, portanto, historicizadas, que utilizam uma linguagem própria para se comunicar com suas audiências.
2. Os valores e visões de mundo repercutidos nas obras fílmicas estão, em maior ou menor grau, relacionados com os valores de seus realizadores e, portanto, de uma parcela da sociedade pertencente ao seu período de produção.
3. Ao se pensar o cinema como fonte histórica, alguns aspectos devem ser considerados: conjuntura política, econômica, social e cultural do período; trajetória dos realizadores das obras; análise da linguagem fílmica (enquadramentos, planos, angulações, cores, figurinos, montagem e diálogos); repercussão da obra na sociedade (público em geral e crítica especializada).
4. A forma de se analisar as obras e o peso dado para cada elemento constituinte do processo fílmico está condicionado à pergunta de pesquisa que se pretende responder.

Conjunturas durante a Ditadura Militar (1964-1985): aspectos gerais

Freire Junior (2020) argumenta que o desenvolvimento científico brasileiro ao longo do século XX foi marcado por oscilações que acompanham – embora não em perfeita sincronia – os ciclos econômicos e políticos do país. Esse comportamento observado pelo autor marcou o período ditatorial brasileiro. Motoyama (2004) assinala que esse momento foi caracterizado por acontecimentos complexos e contraditórios, não se restringindo ao que o autor chama de descrição caricatural, que o qualifica como um recorte homogêneo em que os militares são entendidos como um grupo coeso que tinha o desejo de manter o *status quo*, privilegiando os interesses da elite econômica brasileira e estrangeira.¹

Um caminho para compreender os paradoxos e ambiguidades da Ditadura é o estudo do desenvolvimento institucional das universidades. Por um lado, essas instituições desempenharam um importante papel na tentativa de construção do projeto desenvolvimentista brasileiro. Por outro, ao mesmo tempo, o movimento estudantil representava um temor para os militares, que o reconheciam como um terreno fértil para o desenvolvimento da ideologia comunista.

O modelo atual da universidade possui raízes na Ditadura, período em que, como veremos, ocorreram reformas institucionais que, em maior ou menor medida, perduram até os dias atuais. Para compreendermos as medidas adotadas pelos militares, é necessário resgatar os debates que antecederam o golpe de 1964 referentes ao modelo organizativo das instituições de ensino superior no Brasil. O debate travado no início da década de 1960 foi caracterizado pelo fato de diferentes setores do espectro ideológico brasileiro considerarem ser necessário reformar o ensino superior no país. De um lado, movimentos de esquerda almejavam aproximar as universidades das causas socialistas e alterar a estrutura de poder destas instituições. Do outro, encontravam-se grupos norteados por princípios liberais que defendiam a reforma para tornar as universidades mais eficientes. Neste modelo, o ensino superior estaria voltado para suprir a formação de mão de obra para os setores que impulsionariam o desenvolvimento econômico do país. Nesse sentido, a ênfase formativa estaria voltada para o ensino técnico em detrimento da tradição humanista e, conseqüentemente, priorizaria áreas de tecnologia, relegando pesquisas de ciência pura a um segundo plano.

O segundo projeto se consagrou vencedor, com a vitória do grupo político que apoiou o golpe de 1964, composto por uma base heterogênea formada por liberais, conservadores, reacionários, nacionalistas autoritários e reformistas moderados. Em comum, estes grupos possuíam a percepção de que o governo de João Goulart (1919-1976) havia fracassado, sendo necessário encerrá-lo (Motta, 2014a; 2014b). Vale ressaltar que esse grupo não tinha uma proposta pronta para desenhar os novos rumos do ensino superior, a qual foi construída ao longo dos anos iniciais da década de 1970. Embora o grupo da esquerda tenha sido ideologicamente derrotado, alguns aspectos de seu programa foram incorporados na proposta da reforma universitária. Motta (2014a) salienta que este comportamento representa um traço característico da cultura política brasileira que consiste em acomodar e conciliar:

1 Essas contradições também se manifestaram na indústria cinematográfica. A relação entre a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), responsável pela censura, com a produtora Embrafilme evidencia o acordo tácito existente para impulsionar a indústria nacional (Martins, 2021).

A conciliação e a acomodação fazem parte do repertório de estratégias à disposição dos que disputam os jogos de poder no Brasil – ou seja, elas integram a cultura política do país –, e, como há larga tradição e vários exemplos bem-sucedidos, muitos líderes são incentivados a escolher tal caminho, na esperança de construir projetos políticos estáveis. A percepção da influência desses traços arraigados na cultura – levando em conta também a heterogeneidade das bases de apoio da ditadura – permite compreender os paradoxos e as contradições das políticas dos governos militares, que, de outro modo, poderiam parecer caóticas e irracionais (Motta, 2014a, p. 22).

Outro caminho possível para compreender as contradições do governo militar se dá pelo estudo das políticas adotadas para a área da ciência e tecnologia (C&T). Por um lado, o apoio financeiro para o setor cresceu durante o período ditatorial. Por outro, a política cerceadora impôs uma série de dificuldades para o desenvolvimento das ciências. Desta forma, constitui-se do ponto de vista das ciências e tecnologias uma dupla memória (Freire Junior, 2007; 2020) em relação ao período da Ditadura Militar composta pelo binômio investimento-perseguição (Motoyama, 2004).

Em relação aos investimentos no campo de C&T, é importante ressaltar que o aporte financeiro militar privilegiou determinadas áreas. A maior parte do investimento esteve voltado para a capacitação científica e tecnológica nos setores de infraestrutura (estradas, aeroportos, usinas hidrelétricas, construção civil) e militar (submarinos, aeronaves, mísseis e armas). Também apoiaram o desenvolvimento das políticas nucleares brasileiras e criaram instituições próprias de ensino, seja do Exército, da Marinha ou da Aeronáutica.

Em relação ao cerceamento ideológico, Clemente (2020) argumenta que as ações truculentas dos militares decorriam da crença da existência de uma ameaça comunista. Neste sentido, os golpistas atuaram de modo a alinhar o Brasil ao bloco capitalista, liderado pelos Estados Unidos da América (EUA), no confronto travado contra a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O autor argumenta que o sentimento anticomunista possui raízes vinculadas à conjuntura política que remetem ao final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O Brasil entrou na guerra em 1942, em apoio aos Estados Unidos, e no fim do confronto se alinhou completamente ao eixo capitalista. Muitos militares que participaram efetivamente do confronto fundaram, quatro anos mais tarde, a Escola Superior de Guerra (ESG), instituição responsável pela criação da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) que tinha como uma de suas premissas a defesa da ideia da necessidade do combate da existência da ameaça dos ideais comunistas. Esse mesmo grupo atuou em 1964, a partir desses pressupostos, para articular o golpe. Em suma, o golpe de 1964 foi um movimento essencialmente anticomunista (Clemente, 2020).

Em nome da contenção dos avanços do comunismo, o governo militar controlou e subjuguou o movimento estudantil, criou as assessorias de segurança e informação (ASI) para vigiar a comunidade universitária e censurou pesquisas e livros (Motta, 2014a; 2014b). A perseguição e o cerceamento tiveram impactos imediatos. Os militares instauraram uma política de caça às bruxas e promoveram prisões, detenções e submeteram pesquisadores, militantes e estudantes aos inquéritos policiais militares (IPMs). O primeiro Ato Institucional, datado de 9 de abril de 1964, inaugura as cassações políticas, resultando na cassação dos direitos políticos de cerca de cem cidadãos² (Clemente, 2020).

2 Vale ressaltar que as pessoas atingidas pelas ações truculentas da Ditadura Militar pertenciam a grupos sociais distintos. Qualquer cidadão que desenvolvesse alguma atividade considerada como suspeita e que fosse identificado pelo regime, seria abordado. Neste grupo se encontram pessoas que não pertenciam a nenhum

Na mesma linha de pensamento, Freire Junior (2020) argumenta que não raramente, diversos cientistas foram perseguidos durante o período ditatorial. Em alguns casos, foram forçados a se aposentar e impedidos de frequentar universidades. A lista de cientistas que se enquadram nesta modalidade é longa e inclui nomes bem conhecidos, englobando físicos como Mário Schenberg (1941-1990), José Leite Lopes (198-2006), Jayme Tiomno (1920-2011), e Elisa Frota-Pessôa (1921-2018); pesquisadores da área da saúde como Isaias Raw (1927-2022), Herman Lent (1911-2004), Haity Moussatché (1910-1998) e Luiz Hildebrando Pereira da Silva (1928-2014), e cientistas sociais: Paulo Freire (1921-1997), Fernando Henrique Cardoso (1931-), Celso Furtado (1920-2004), Florestan Fernandes (1920-1995), Darcy Ribeiro (1922-1997), Caio Prado Júnior (1907-1990), Milton Santos (1926-2001) e Maurício de Albuquerque (1927-1981).

Este período também foi marcado por uma série de ações de solidariedade e resistência de membros da comunidade científica brasileira e internacional. Um exemplo que caracteriza esse movimento é expresso pela trajetória do físico estadunidense John Archibald Wheeler (1911-2008), que gozava de grande prestígio internacional por seu trabalho nos campos da física nuclear, gravitação e cosmologia. Conforme relatam Bassalo e Freire Junior (2003; 2008), Wheeler tinha uma relação muito próxima com os físicos brasileiros, tendo sido orientador de Jayme Tiomno, na Universidade de Princeton. Além disso, o estadunidense conhecia e apreciava dos físicos brasileiros Mário Schenberg e José Leite Lopes. Posteriormente desenvolveu pesquisas com Tiomno, que em sua visão merecia maior reconhecimento, o tendo indicado para o prêmio Nobel de Física de 1987 (Bassalo e Freire Junior, 2003; 2008).

Ciente do golpe de 1964 e dos seus impactos cada vez maiores nas atividades de pesquisa no Brasil, Wheller tentou ajudar seus companheiros de diversas formas. Em 1967, convidou duas vezes Tiomno para ser professor visitante na Universidade de Princeton. O físico brasileiro declinou o convite, pois assumiria uma cadeira no Departamento de Física da USP, cargo que ocupou por pouco tempo. A promulgação do AI-5 interrompeu essa nova etapa de sua carreira, obrigando-o, junto com sua esposa Elisa Frota-Pessôa, além de Leite Lopes e Schenberg, a se aposentar de forma compulsória.

Wheller se correspondeu com o conselho da *American Physical Society* para que pudessem interceder por vias diplomáticas. Também propôs ao físico brasileiro Herch Moysés Nussenzveig (1933-2022) a criação de um instituto de pesquisa na América do Sul, com sede no Brasil, visando contornar os limites de atuação dos militares. Se solidarizou, embora não os conhecesse, com o casal de físicos brasileiros Ernst Wolfgang Hamburger (1933-2018) e Amélia Império Hamburger (1932-2011), após terem sido presos. Chegou a enviar um telegrama para o general Médici solicitando que fossem respeitados os direitos humanos dos físicos. Com o cenário cada vez pior, finalmente, em setembro de 1970, Tiomno decide sair do país. Após a Lei da Anistia de 1979, Tiomno regressou ao CBPF a partir de 1980 (Bassalo e Freire Junior, 2003; 2008).

Se a comunidade científica atuava de forma solidária e buscava auxiliar os seus colegas cientistas brasileiros no processo de exílio voluntário, buscando locais seguros para eles, na instância governamental a situação era mais complexa. No caso dos EUA a conduta do governo era influenciada pela posição política do cientista que buscava exílio. De maneira geral, se se tratasse de uma pessoa com posições políticas liberais, o apoio era fornecido. Por outro lado, se a pessoa em questão fosse considerada como alguém do campo da esquerda, o apoio era negado.

movimento político de esquerda, bastando serem suspeitos de subversão. Enquadram-se neste perfil intelectuais e cientistas brasileiros (Clemente, 2020, p. 25).

Um exemplo dessa política ocorreu com Mário Schenberg. Quando teve sua prisão decretada, diversos cientistas do mundo inteiro, incluindo físicos estadunidenses, se posicionaram contra a detenção. No entanto, o governo dos EUA se recusou a interceder, visto que o consulado estadunidense em São Paulo havia enviado um telegrama para Washington dizendo que Schenberg era conhecido por ser um perigoso comunista. O mesmo Schenberg havia, no início dos anos 1940, sido recebido nos EUA sem nenhuma restrição. Nesse período União Soviética, EUA e Brasil pertenciam ao mesmo campo no cenário geopolítico, o que evidencia como questões dessa natureza influenciam o fazer científico (Freire Junior e Silva, 2019).

Em depoimento concedido em evento de homenagem ao físico e filósofo Michel Paty, que ocorreu na USP em 2003 – gravado e transformado em um documentário intitulado *Michel Paty e o Brasil* (Freire, 2003) –, Leite Lopes rememora esse período da história brasileira. O físico afirma que, após sua cassação em 1969, passou um ano em Pittsburgh, quando decidiu aceitar o convite intermediado por Paty para desenvolver sua pesquisa em Estrasburgo. Lopes se emociona ao rememorar esses eventos, pois “do trem que eu olhava para Estrasburgo, dizia... aqui vai ser o meu cemitério. Eu não acreditava que a junta cedesse até o fim do século. Eu achava que a junta estava instalada definitivamente.” Nota-se que sua fala capta o sentimento de deslocamento e angústia que caracteriza a realidade dos cientistas impedidos de exercer suas atividades e de continuar com suas rotinas em seus lares.

O medo da comunidade científica era justificável, visto que alguns de seus colegas ou foram mortos, por exemplo, a química Ana Rosa Kucinski Silva (1942-1974), ou foram torturados pelo regime ditatorial, como os físicos Ernst e Amélia Hamburger. O caso de Ana Rosa Kucinski Silva foi bem documentado no livro *K: relato de uma busca* (Kucinski, 2016), escrito por seu irmão, o jornalista Bernardo Kucinski. Ele utiliza a ficção para recriar a dor de sua família no processo de tentar encontrar sua irmã. Em uma das passagens da obra é relatada uma reunião da Congregação do Instituto de Química da Universidade de São Paulo (IQ-USP) que culminou na demissão, por abandono de emprego, de Ana Kucinski, que havia sido sequestrada e morta pelos militares. Em 17 de abril de 2014, a Congregação do IQ-USP aprovou de forma unânime a anulação da decisão do órgão e se desculpou oficialmente pela demissão absurda ocorrida em 23 de outubro de 1975.³

Os impactos da ditadura militar também se manifestaram no nível institucional. Ao longo do período ditatorial, diversas universidades e centros de pesquisa sofreram intervenções que alteraram o curso de suas histórias como foi o caso da Universidade de Brasília (Salmeron, 2012), da Universidade Federal da Bahia (Clemente, 2020), do Instituto Oswaldo Cruz (Santos, 2020), da Universidade de São Paulo (Adusp, 2018), entre outros.

Os movimentos de repressão e investimento foram acompanhados pela resistência e acomodação da comunidade científica, o que é evidenciado pela mudança das práticas discursivas da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), na medida em que os militares endureciam o regime. Ao analisar as práticas discursivas da SBPC entre os anos de 1948 e 1988, Fonseca (2012) identificou que até o golpe de 1964, a imparcialidade e desinteresse eram valores associados a ciência. Entre 1964 e 1979, a instituição passou a enfatizar a liberdade e autonomia como elementos necessários para o fazer científico. Entre 1979 e 1988, encontram-se discursos engajados em defesa da democracia.

3 Instituto de Química anula demissão de professora vítima da ditadura militar. *Jornal da USP*, 17 abr. 2014. Disponível em: <https://jornal.usp.br/institucional/press-release/instituto-de-quimica-anula-demissao-da-professora-vitima-da-ditadura-militar/>. Acesso em: 20 set. 2023.

Aspectos metodológicos

Para procedermos nossa análise dos filmes, nos baseamos em alguns pressupostos teóricos propostos por Vanoye e Goliot-Lété (2013). Os autores defendem que o analista fílmico deve, em primeira instância, decompor a obra em fragmentos (elementos da linguagem cinematográfica) e analisá-los separadamente para, posteriormente, conectá-los de modo a obter um entendimento mais profundo do filme. A etapa de fragmentação também garante o distanciamento adequado do observador com a obra para que ele a consuma com o viés crítico necessário para deixar a condição de espectador e se tornar um analista.

Cumprido destacar que não é necessário analisar todos os elementos que compõem a linguagem cinematográfica da mesma obra. Tal qual como ocorre na escrita e na fala, os cineastas possuem modos específicos de se comunicar com sua audiência, de maneira que cada um explora os recursos cinematográficos de forma particular. Desse modo, percorremos caminhos distintos para analisar as obras. No filme *Brasil ano 2000* (Lima Junior, 1969) privilegiamos a análise dos diálogos. Já em *Abrigo nuclear* (Pires, 1981), analisamos a caracterização dos personagens, angulações e metáforas imagéticas.

Em alguns momentos de nossa análise, realizamos a transcrição de cenas com o objetivo de ilustrar as ações projetadas pela obra. Para tratar as cenas, nos baseamos no modelo utilizado por Vanoye e Goliot-Lété (2013) ao descreverem cenas do filme *Comme les doigts de la main* (Rochant, 1985), o qual transcrevem uma cena em um quadro com três colunas: 1) tipo de plano utilizado; 2) a ideia narrativa central de cada plano; 3) os diálogos.

Além dos filmes em si, utilizamos fontes complementares para compreendermos as produções de forma contextual (Burke, 2017; Ferro, 1992). Portanto, foram consultados artigos e matérias de jornais que compõem a base de dados da Hemeroteca Digital,⁴ além do banco de dados “Memórias Reveladas”.⁵ O primeiro foi utilizado para resgatar as discussões do contexto de produções das obras, objetivando verificar em que medidas os tópicos abordados nos filmes dialogavam com a sociedade. Além disso, também objetivamos ilustrar, quando possível, a divulgação e expectativa de lançamento das obras. O segundo foi utilizado para verificar a existência de registros de espionagem referentes aos idealizadores das produções.⁶

4 Refere-se a um banco de dados composto por documentos digitalizados oriundos de jornais e revistas lançados desde 1740 até o tempo presente. Fonte: Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/sobre-a-bndigital/apresentacao/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

5 O banco de dados reúne informações sobre o acervo arquivístico relacionado à ditadura militar (1964-1985), sendo custodiado pelo Arquivo Nacional, além de outras entidades públicas e privadas. Fonte: Banco de Dados Memórias Reveladas. Disponível em: http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/resultado_pesquisa_pdf.asp Acesso em: 30 abr. 2023.

6 Analisaremos em outro trabalho os pareceres de censura emitidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em relação aos filmes aqui mencionados.

Brasil ano 2000 (1969, Lima Júnior⁷): ciência como pilar do projeto desenvolvimentista militar

No dia 15 de março de 1968, foi publicado no *Jornal do Brasil* um artigo de opinião escrito por Lucas Lopes, sobre a projeção do país na virada do milênio. Na Figura 1, destacamos um trecho da matéria. No dia 20 de dezembro de 1968, o mesmo jornal registrou que fora lançada a obra *Brasil ano 2000*, escrita por José-Itamar de Freitas (1934-2020), que versava sobre as possibilidades econômicas do Brasil no futuro. Na reportagem, é possível notar simpatia editorial, visto que é comentado que o autor vendeu todos os livros (Figura 2).

Em matéria publicada no dia 4 de abril de 1969 no jornal *Diário da Noite*, encontramos uma reportagem em que é afirmado que o então ministro do Planejamento, Hélio Marcos Pena Beltrão (1916-1977), argumentava que o futuro do Brasil dependia do que seria feito na década de 1970, frisando a necessidade de se infundir a ideia de que era necessário pensar um projeto brasileiro (Figura 3).

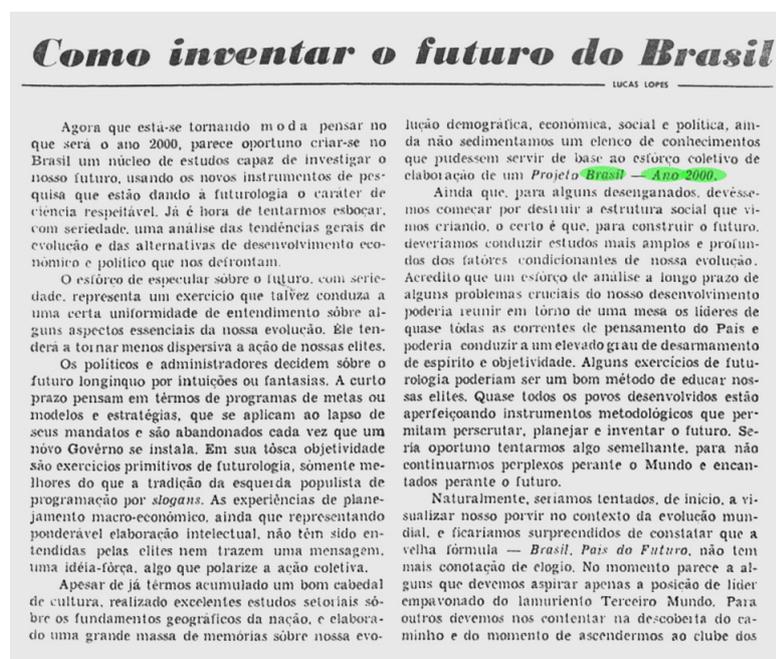


Figura 1: Artigo de opinião – “Como inventar o futuro do Brasil” (Lopes, 1968).

Fonte: *Jornal do Brasil* (ed. 00292 (1), p. 107, 1968).

Nota-se que o ano projetado em todas as situações foi justamente o ano 2000, em função de representar o marco de transição do milênio. Nesse sentido, se por um lado esse número estava associado com o futuro próximo, estava também associado a uma ideia de esperança por mudanças. Havia uma disputa sobre o presente, a qual foi determinante para construção dos alicerces para configuração da situação do país na virada do milênio.

7 O cineasta Walter Lima Junior (1938-) graduou-se em direito na Universidade Federal Fluminense, embora nunca tenha exercido a profissão. Iniciou sua trajetória como crítico no jornal *Diário do Povo*, de Niterói. Em 1963, teve sua primeira experiência em um set de filmagem e no mesmo ano atuou como assistente de direção em *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964). Em 1965, dirigiu seu primeiro longa, *Menino de engenho* (Lima Junior, 1965), sendo premiado como melhor filme do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. *Brasil ano 2000* (Lima Junior, 1969) marca sua aventura no movimento tropicalista. O filme foi premiado com o Urso de Prata no Festival de Berlim de 1969 e com a Concha de Ouro em Cartagena, em 1971. Sua extensa filmografia o caracteriza como um dos mais reconhecidos diretores do Cinema Novo (Ramos e Miranda, 2012, p. 410-411).

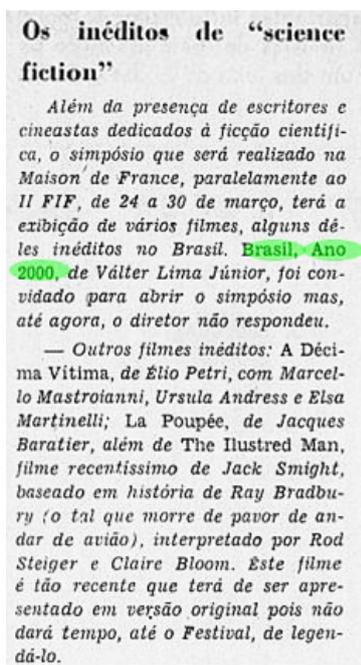


Figura 2: Reportagem – Lançamento do livro *Brasil ano 2000*. Fonte: *Jornal do Brasil* (ed. 00218 (1), p. 18, 1968).

Figura 3: Reportagem – “*Brasil: ano 2000*” (Gomes, 1969). Fonte: *Jornal do Brasil* (ed. 13592 (1), p. 5, 1969).

Figura 4: Reportagem – “Os inéditos de ‘science fiction’”. Fonte: *Jornal do Brasil* (ed. 00277 (1), p. 3, 1969).

Foi neste contexto de disputa sobre o presente projetado no futuro que o filme de Lima Junior foi lançado. A obra foi caracterizada como um filme de FC, o que causava estranheza na crítica e no público em função da falta de tradição brasileira no gênero, como é possível notar na reportagem publicada no *Jornal do Brasil* no dia 4 de março de 1969 (Figura 4). Além disso, este filme foi um marco para a alteração do cinema novo, que passava a adotar alegorias para expressar uma leitura crítica da sociedade.⁸ A coluna com o lançamento de filmes da semana, publicada no dia 17 de junho de 1969 no jornal

8 Uma possível interpretação para essa alteração decorre das restrições e censura impostas pelos militares aos filmes que apresentassem mensagens ideológicas (subversivas) ou que se contrapassem aos valores tradicionais morais. A relação entre os militares e a indústria cinematográfica foi contraditória. O mesmo Estado que traçava políticas para o desenvolvimento da indústria cultural nacional, atuava de modo a censurar obras brasileiras. Vale ressaltar que, embora tenha ocorrido o fortalecimento e a reorganização do aparelho censório após o golpe militar, a censura não nasceu com ele. As primeiras leis federais voltadas para a censura cinematográfica datam de 1932 e foram revisadas em 1939 com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (Martins, 2021).

Diário da Noite, expressa essa alteração, quando destaca que “Filme nacional em ‘Tropicolor’.
‘Cinema novo’ parte para a ficção científica. E ainda chega atrasado.” (Figura 5).

COTAÇÕES DE FILMES

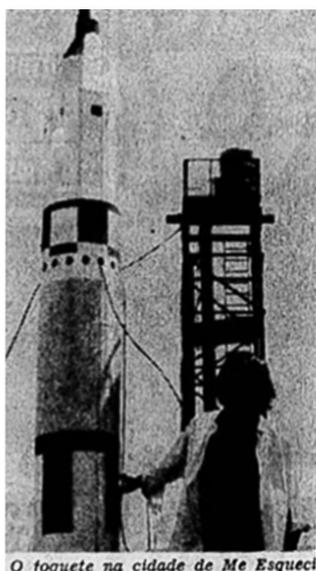
Lançamentos da semana

- ◆ **O APARTAMENTO DOS SÁDICOS** (Metrópole e Picolino) — Uma adaptação limpa de um texto teatral sobre a violência. Um casal perfeitamente integrado que de um momento para o outro é jogado em um verdadeiro jogo armado por três marginais. Um filme violento. Um filme sobre a violência. BOM.
- ◆ **O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO** (Paissandu, Ipiranga e Astor) — Filme brasileiro, de Glauber Rocha, que se faz em torno de Antonio das Mortes, um personagem de “Deus e o Diabo”. Tema: cansaço, política, nordeste. REGULAR.
- ◆ **O HOMEM COM A MORTE NOS OLHOS** (Metro) — “Western” norte-americano, na linha dos últimos “made in EUA”. Muita psicologia, drama doméstico e pouca ação. MAU.
- ◆ **A CHINA ESTÁ PERTO** (Pigalle) — A publicidade tem toda razão em falar de dois irmãos, uma irmã e seus estranhos amores. Uma comédia de costumes, que na parte final evolui para a farsa. ÓTIMO.
- ◆ **A FACA NA AGUA** (Bretagne) — O primeiro filme de Roman Polanski feito na Polónia. Um exercício de “mise-en-scene” em torno de três personagens, num barco. REGULAR.
- ◆ **EXPRESSO DE ISTAMBUL** (Art-Palácio) — Gene Barry, cansado de ser “Bat Masterson”, resolve dar um passeio por Istambul, na qualidade de agente secreto. A velha mesa de poker se transforma em documentos confidenciais. O velho chapéu e a velha cartola em roupas modernas. Tudo neste filme é tão secreto que você poderá passar oculto pela bilheteria. MAU.
- ◆ **CEM RIFLES** (Oldo) — Mais um “western” norte-americano, que apela para Raquel Welch para poder se impôr. Falso e falho historicamente, é um filme que vem reafirmar a falência do “western” norte-americano dentro do estilo atual. MAU.
- ◆ **BRASIL ANO 2000** (Coral) — Filme nacional em “Tropicolor”. “Cinema novo” parte para a ficção científica. E ainda chega atrasado. REGULAR.

Figura 5: “Lançamentos da semana”. Fonte: *Jornal do Brasil* (ed. 13648 (3), p. 17, 1969).

MINHA TERRA TEM FOGUETE ONDE CANTA O SABIÁ

MÍRIAM ALENCAR



O foguete na cidade de Me Esqueci

— Com **Brasil, Ano 2000** faço o que considero uma primeira experiência do realismo cinematográfico brasileiro. Procuro sintetizar em termos de fábula a impotência nacional mistificada e aceita pela família brasileira

Assim Válder Lima Jr. fala de seu mais recente trabalho, ainda em fase final de montagem, **Brasil, Ano 2000**, uma tragicomédia musical, em cores. Válder lançou-se em *Menino de Engenho*, um trabalho humano, repleto de lirismo. Seu último trabalho, entretanto, é totalmente diferente, o que pode representar uma abertura no panorama atual do cinema brasileiro, um novo caminho, uma nova tendência. Mas por quê ano 2000?

— Por que não? A cada estação que passa, vemos-lo pela janela aproximar-se decidido: no avião que voa mais rápido, no novo som, na arma que nos mata rapidamente, no gás que nos sufoca, no ruído quase imperceptível das máquinas, no pavor do reacionário, também. Certo, é uma idéia ainda em *quadrinhos*, mas é também uma nova moral, um limite que a classe consumidora convencionou traçar entre a precariedade e o conhecimento. Eis o ano 2000.

Figura 6: Reportagem – Entrevista com o diretor Walter Lima Junior. Fonte: *Jornal do Brasil* (ed. 00082 (1), p. 54, 1968).

Walter Lima Junior estava ciente das discussões correntes. Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, publicada em 15 de julho de 1968, ao ser questionado sobre o motivo de ter escolhido o ano 2000 para narrar sua história, respondeu dizendo que aquele ano estava cada vez mais próximo. Acrescentou que era possível ver sua aproximação “no avião que voa mais rápido, no novo som, na arma que nos mata rapidamente, no gás que nos sufoca, ruído quase imperceptível das máquinas, no pavor do reacionário, também”.⁹ Destacamos alguns trechos dessa entrevista na Figura 6. Nota-se que o diretor se referiu a diversos adventos tecnológicos que metaforicamente antecipavam o futuro, no sentido de serem representantes do projeto almejado pelo Estado brasileiro no período, o projeto desenvolvimentista. Como veremos, sua obra adota tom crítico em relação a esse projeto.

O filme narra a história de uma sociedade futurista em que, após a eclosão da Terceira Guerra Mundial, os países considerados desenvolvidos foram destruídos, enquanto os países ditos subdesenvolvidos não alcançaram o progresso almejado. A trama é focada na história de uma família comum composta pela mãe, interpretada por Iracema de Alencar (1900-1978), e seus dois filhos, interpretados por Helio Fernando (1944-2007) e Anecy Rocha (1942-1977), que buscam um local que não fora atingido pelo conflito para morar. Uma série de circunstâncias levaram os familiares para a cidade chamada Me Esqueci. Lá encontram um indigenista, interpretado por Manfredo Colassanti (1902-1983) que lhes faz uma proposta inesperada. A cidade receberá em breve a visita de um general, oportunidade em que será lançado um foguete celebrando o desenvolvimento científico. Cada habitante deseja demonstrar seu trabalho para o general, o que faz com que o indigenista proponha que os membros da família se passem por indígenas, visto que os povos originários haviam desaparecido da região. A partir dessa proposta, se estabelece um conflito entre a preservação da liberdade individual e a busca pelo sonho de encontrar um local com condições de vida favoráveis.

Diversos autores se detiveram em analisar o filme de Lima Junior. Daminello (2020) afirma que a obra tem o mérito de, no ano de 1969, prever o fracasso do projeto megalomaniaco dos militares. Mello (2017) afirma que a produção pode ser lida como uma crítica tanto à ditadura militar quanto aos modos mais convencionais de ativismo político. O filme sofreu censura¹⁰ em relação à restrição ao horário que poderia ser exibido na televisão, o que pode ser explicado pelo fato de o diretor ser visto como pertencente a um movimento cinematográfico esquerdista, como pode ser observado no informe n. 949/70/S. 103.2 que versa sobre a tentativa, na perspectiva do espião, dos cineastas de dominarem o Instituto Nacional do Cinema (INC) e a Embrafilme. No relatório do Ministério do Exército, endereçado ao Gabinete do Ministro e elaborado pelo Serviço Nacional de Informações o nome de Walter Lima Junior é citado como um dos cineastas esquerdistas que tinham esse plano de domínio.¹¹

Para os propósitos deste artigo, nos ateremos em analisar duas cenas: 1) diálogo entre o homem que protesta, interpretado por Raul Cortez (1932-2006), com o jornalista, interpretado por Ênio Gonçalves (1943-2013); 2) o fracasso do lançamento do foguete.

9 Alencar, M. *Jornal do Brasil*, ed. 00082, p. 54, 1968.

10 A obra de Walter Lima Junior teve seu horário de exibição censurado, não sendo permitido exibi-la antes das 23h. Fonte: Cinemateca. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 18 jun. 2023.

11 Arquivo Público do Rio de Janeiro. Informe n. 949/70/S. 103 de 11 dez. 1970. Ministério do Exército. Centro de Inteligência do Exército.

Cena 1: diálogo entre o homem que protesta e o jornalista

Para compreendermos o contexto em que se passa a cena, é necessário ressaltar a entrada do personagem do repórter na trama. Ele é encarregado de visitar a cidade de Me Esqueci para cobrir a chegada do general e o lançamento de foguetes. Ao longo da história, o personagem demonstra seu incômodo com a artificialidade que caracterizava a cidade. A cena em questão se passa em um momento em que o jornalista, acompanhado por uma mulher, encontra, por acaso, o filho da família de retirantes que fugirá de seus familiares, pois estava insatisfeito com a vida que estavam levando. O jornalista o convida a se juntar aos dois. O convite é aceito e os três seguem bebendo, quando o jornalista os conduz para o encontro com o homem que protesta. A cena se inicia aos 55 minutos e 31 segundos e é finalizada aos 58 minutos e 38 segundos.

Quadro 1: Cena 1 – Diálogo entre o homem que protesta e o jornalista [duração 3 minutos e 7 segundos]

Planos ¹²	O que se vê	O que se ouve
1 – PG	Pela grade do elevador, é possível observar um homem no subsolo lendo em uma biblioteca. Homem se desloca e ignora o jornalista. Elevador desce e câmera se movimenta, enquadrando o homem que protesta.	Jornalista: Ei...ei.. Mulher: som de risos e de beijos da mulher no jornalista. Homem que protesta: Que dia é hoje? Jornalista: Que dia? Segunda, terça, quarta... Mulher: Não... hoje é domingo. Som de risos. Jornalista: Domingo. Homem que protesta: Então queira me desculpar, hoje não é dia de visita. Jornalista e mulher: risos. Jornalista: Nós não estamos visitando ninguém. Eu vim aqui para me certificar..
2 – PC	Jornalista é filmado entre prateleiras de livros. Homem que protesta se aproxima do jornalista, câmera o acompanha.	Homem que protesta: Certificar de que? Jornalista: Que você estava aqui, embaixo... vivo.
3 – PC	Homem que protesta sai de trás de uma estante de livros de forma lenta e gradual. Ao notar que não conhece o jornalista, o homem que protesta o manda embora e aciona o elevador para que ele retorne à superfície. Câmara acompanha o movimento de subida do elevador.	Homem que protesta: Eu não estou te reconhecendo. Jornalista: Nem pode...nunca me viu. Homem que protesta: Ah...vai embora... (coloca os óculos) ...eu preciso trabalhar. Jornalista: Ah... o senhor trabalha... Jornalista: Ei... o que você está fazendo... Mulher: Mas o que é isso? Jornalista: o que que eu disse de errado?

12 Entende-se plano como o conjunto de imagens contidas entre dois cortes. Em relação à nomenclatura utilizadas para diferenciar os tipos de planos, nos baseamos em Bernadet (1980) que afirma que estes podem ser classificados em relação a distância da câmera com o objeto filmico enquadrado. Chama-se de Plano Geral (PG) o mais aberto. O Plano de Conjunto (PC) projeta a imagem de um grupo de personagens, enquadrados em pé com duas pequenas faixas nos extremos da tela. O Plano Americano (PA) enquadra os personagens da cintura para cima. O Primeiro Plano (PP) os enquadra na altura do busto. O Primeiríssimo Plano (PPP) focaliza apenas o rosto e o Plano Detalhe (PD) mostra uma parte do corpo que não seja o rosto ou um objeto.

4 – PC	Homem que protesta de costas no subsolo, enquanto o jornalista e a mulher são filmados de frente no interior do elevador que executa o movimento de subida.	Homem que protesta: Vá fazer seu turismo lá fora... eu preciso me preparar. Jornalista: Comovente. Jornalista e mulher: som de risos. Jornalista: E o senhor tem feito isso escondido esses anos todos é?
5 – PC	Jornalista aciona o botão de descida e o elevador inicia o movimento acompanhado pela câmera. O homem que protesta é filmado inicialmente no subsolo e a câmera vai se aproximando.	Jornalista e mulher: som de risos. Homem que protesta: Eu não tô escondido assim. Eles sabem onde estou... Vez por outra aparecem por aqui, trazem comida... ficamos conversando por alguns minutos. Ele sabe que eu posso incomodar a qualquer momento.
6 – PC	Jornalista, bebendo, mulher e irmão são focalizados. Abrem a porta do elevador.	Jornalista: Quando? Há séculos que eu escuto isso. Homem que protesta: Havia um companheiro que dizia...
7 – PC	Homem que protesta é focalizado.	Homem que protesta: ...as amoras e o trigo surgem no tempo dos melões. Jornalista e mulher: som de risos. Homem que protesta: Ele estava certo. O senhor é jovem ainda...
8 – PP	Câmera acompanha movimento do homem que protesta e termina o enquadrando de perfil.	Homem que protesta: ...mas deve saber que mesmo os fatos mais adversos, podem nos servir de alguma coisa. Jornalista e mulher: som de risos. Homem que protesta: Desde que controlados... e para isso é preciso paciência. Jornalista: E eu? Homem que protesta: Agora eu lhe pergunto... e o senhor? O que é que o senhor tem feito?
9 – PC	Jornalista, ainda é bebendo, é enquadrado.	Jornalista: Com arte e engano, vivo metade do ano. Com engano e arte, a outra parte. E o senhor?
10 – PP	Homem que protesta é enquadrado.	Homem que protesta: Eu sou vendível, eu sei... até chegar o momento certo de intervir na sua história. Jornalista: na nossa...
11 – PC	Jornalista, ainda é bebendo, é enquadrado.	Jornalista: ...eu quero dizer. Mulher: som de risos. Jornalista: O senhor não acha que já é tempo de queimar estes livros todos e fazer o seu protesto lá fora? Homem que protesta: Quanta ingenuidade... seria um desperdício...
12 – PP	Homem que protesta é enquadrado.	Homem que protesta: ...ou o senhor acha que eu posso fazer isso, sem levar uma bala na boca? Jornalista: E daí?
13 – PC	Homem que protesta é enquadrado.	Jornalista: Claro que não. Por isso mesmo é que eles estão lá e o senhor aqui... Homem que protesta: Ah, então diante de um anarquista heroico? Mulher: som de risos.

14 – PG	Homem que protesta é enquadrado com angulação de cima para baixo. Ele se desloca e se senta.	Homem que protesta: O senhor quer experimentar por mim? Seria uma boa oportunidade. Você quer uma boa canção para o seu protesto? Eu lhe dou. Com o maior prazer Jornalista: Perfeito... Mulher: som de risos e beijos.
15 – PC	Jornalista e mulher são enquadrados. Mulher tenta entrar na biblioteca e é impedida pelo jornalista.	Jornalista: Mas acho que tem uma boa razão direta... Mulher: som reclamando ao ser puxada pelo jornalista. Jornalista: Depois eu volto para lhe contar como é que foi... Homem que protesta: Ah... e se você não voltar?
16 – PG	Homem que protesta é enquadrado com angulação de cima para baixo. Ele está sentado. Elevador sobe e câmera acompanha seu movimento.	Jornalista: Não tenha medo... Mulher e jornalista: som de risos. Jornalista: Você poderá ficar aqui... por mais mil anos. Mulher: som de gargalhada. Som do elevador chegando na superfície.

Fonte: elaborado pelos autores (2023).

Esta cena pode ser compreendida como uma crítica à apatia do movimento de esquerda frente à situação política do período. Mello (2017) a entende como o confronto entre quem está assumindo o mundo real (superfície) e aquele que espera as condições subjetivas adequadas para retornar (subsolo). Em uma perspectiva mais ampla, a figura do homem que protesta pode ser relacionada com a falta de unidade no engajamento da comunidade científica do período. Afinal de contas, a manutenção do funcionamento da cultura de acomodação (Motta, 2014a) só seria possível com a adesão de, ao menos, uma parcela da comunidade científica. Isso não significa dizer que todos os cientistas que não se rebelaram contra a ditadura concordavam com suas diretrizes. Diversos fatores contribuíram para esse cenário, englobando o medo, a falta de organização coletiva, ou, em alguns casos, a crença na política militar adotada para a área de C&T, o que é corroborado pela visão presente nas práticas discursivas da SBPC até o golpe de 1964, caracterizada pela defesa da neutralidade científica, seguida da defesa da uma ciência autônoma (1964-1979) (Fonseca, 2012).

Ao dizer no plano 11 que “o senhor não acha que já é tempo de queimar estes livros todos e fazer o seu protesto lá fora?”, o jornalista convida o intelectual a se rebelar contra a ordem, o que só iria acontecer nas práticas discursivas da SBPC em 1979 e o que não ocorreu no filme. Ao contrário, a ciência da superfície, a visível, da obra de Lima Junior atuava em conjunto com o Estado.

Cena 2: O fracasso do lançamento do foguete

Finalmente chega o dia do lançamento do foguete. O general, orgulhoso de seu projeto, anseia para que o evento seja um sucesso. Todos os cidadãos estão presentes e curiosos para observar o progresso científico com seus próprios olhos. A cena se inicia em 1 hora, 11 minutos e 43 segundos e termina em 1 hora, 17 minutos e 58 segundos. O Quadro 2 e o Fotograma 1 ilustram essa sequência de ações.

Quadro 2: Cena 2 – O fracasso do lançamento do foguete [duração: 6 minutos e 15 segundos]

Planos	O que se vê	O que se ouve
1 – PA	General com a mão levantada ao lado da plataforma de foguete com operários posicionados ao seu redor. Câmera inicialmente o enquadra lateralmente e se desloca para enquadrá-lo no centro. General se desloca, foguete entra no enquadramento com mar ao fundo. General alterna sua posição de frente e de costas para a câmera.	General: Povo de Me Esqueci. Neste mesmo lugar, onde, pela primeira vez tocaram as caravelas civilizadora... e transformaram rincão pátrio em grande nação herdeira... deste ponto, onde partiram os desbravadores dos sertões inóspitos e das selvas... em busca da integração e das riquezas. Deste local, esquecido até então dos olhos do seu povo, oculto de seu povo, podemos agora lançar a luz do universo, o exemplo terá nosso esforço em criar uma civilização, voltada para o espaço e o infinito.
2 – PG	População aplaudindo o discurso do general e orquestra tocando.	Som de música de celebração.
3 – PA	General é focalizado e se desloca deixando a base de lançamento. Câmera o acompanha. Operários o cumprimentam com aceno militar. Uma faixa com os dizeres "Mais uma vez a lua se curva ante o Brasil" aparece em cena.	Som de música de celebração.
4 – PG	População aguarda o lançamento do foguete. Orquestra tocando.	Som de música de celebração.
5 – PC	General se desloca para observar o lançamento do foguete, filmado em segundo plano. Câmera o acompanha. General é filmado em primeiro plano.	Vários cidadãos: dizeres inaudíveis celebrando o general. Música de celebração ao fundo.
6 – PG	População aguarda o lançamento do foguete. Orquestra tocando.	Vários cidadãos: dizeres inaudíveis celebrando o general. Música de celebração ao fundo.
7 – PC	População aguarda o lançamento do foguete. Orquestra tocando.	Vários cidadãos: dizeres inaudíveis celebrando o general. Música de celebração ao fundo.
8 – PP	Irmã é focalizada.	Vários cidadãos: dizeres inaudíveis celebrando o general. Música de celebração ao fundo.
9 – PC	General e acompanhantes aguardam o lançamento do foguete.	Vários cidadãos: dizeres inaudíveis celebrando o general. Música de celebração ao fundo.
10 – PG	População aguarda o lançamento do foguete. Orquestra tocando.	Vários cidadãos: dizeres inaudíveis celebrando o general. Música de celebração ao fundo.
11 – PC	Foguete é focalizado. Fumaça é emitida.	Som de lançamento do foguete. Música de celebração ao fundo se torna uma música circense.
12 – PC	General tentando a alavanca para lançar o foguete.	Música circense retrata a sentimento de fracasso do lançamento.
13 – PC	Foguete é focalizado sem nenhuma fumaça.	Música circense de trapalhada.
14 – PG	População aguarda o lançamento do foguete. Alguns passam a notar que algo está errado. Orquestra continua tocando.	Vários cidadãos: dizeres inaudíveis celebrando o general. Música de celebração ao fundo.
15 – PC	General desesperado tentando acionar a alavanca para lançar o foguete. General se desloca. Câmera o acompanha.	Música circense retrata a sentimento de fracasso do lançamento. Som de mal funcionamento da alavanca.

16 – PG	População observa os eventos. Banda para de tocar.	Sirene tocando.
17 – PC	General entrando se desloca para observar o foguete de longe.	Sirene tocando.
18 – PC	Foguete é focalizado sem nenhuma fumaça.	Sirene tocando.
19 – PC	General tira os óculos e observa o foguete e entra na base militar.	Sirene tocando.
20 – PP	Expressão de incredulidade do general é focalizada. Porta da base militar é fechada.	Sirene tocando.
21 – PC	Atordoado, general se desloca pela base militar.	Telefones tocam.
22 – PC	General chega no centro de comando de lançamento do foguete.	Som de ventilação se intensificando.
23 – PC	General observa um dispositivo eletrônico. Soldados ao fundo. Câmera se desloca focalizando o dispositivo.	Som eletrônicos.
24 – PP	Dispositivo é focalizado, mostrando uma sequência de ondas.	Som de pane elétrica.
25 – PC	General se desespera e tenta arrumar o dispositivo. General desiste e se desloca. Câmera o acompanha. General observa um visor.	Som de pane elétrica.
25 – PP	Visor é focalizado, mostrando o foguete, cada vez mais, próximo da tela.	Som de pane elétrica.
26 – PG	População observa os eventos. Alguns começam a deixar o local.	Som de vento.
27 – PC	Foguete é focalizado.	Som de vento.
29 – PG	População observa os eventos. Movimentação maior de pessoas deixando o local.	Som de vento.
30 – PC	Foguete é focalizado em segundo plano. Militares em primeiro plano deixando o local. Câmera se movimenta, a mãe e o irmão se aproximaram o foguete, incrédulos. Jornalista também se aproxima. Outros se aproximam. Irmã se desloca também.	Som de vento.
31 – PC	Foguete é focalizado com alguns cidadãos, incluindo o irmão, a irmã a mãe e o jornalista, em primeiro plano.	Som de sirene.
32 – PC	População na estrada caminhando, se distanciando do foguete. Jornalista tira uma foto.	Som de sirene.
33 – PC	Foguete ao fundo. Irmã filmada em primeiro plano.	Som de sirene.
34 – PP	Rosto do irmão em primeiro plano e foguete ao fundo.	Som de sirene.
35 – PC	Foguete ao fundo. Irmã filmada em primeiro plano. Irmão e irmã decidem deixar o local.	Som de sirene.
36 – PC	Foguete ao fundo. Irmã e jornalista se juntam à população que caminha na estrada se distanciando do foguete.	Som de sirene.
37 – PC	Foguete é focalizado.	Som de sirene.
38 – PC	Jornalista e irmã caminham.	Som de sirene. Jornalista: Há muito tempo que eu não vejo uma coisa tão engraçada... Som de risos do jornalista. Jornalista: Esse foguete vai ficar aí... apodrecendo durante anos...

Fonte: elaborado pelos autores (2023).



Fotograma 1: lançamento do Foguete em *Brasil ano 2000* (Lima Junior, 1969).

Essa segunda cena joga luz no comportamento da ciência da superfície, isso é, aquela que fazia parte da vida das pessoas, que era visível. Atuando como braço do Estado, o projeto científico no filme fracassou, não atendendo os anseios de celebração e mudança da sociedade. Já no fim do filme, após terem deixado o local de lançamento, o foguete é disparado sozinho. Ninguém, nem mesmo o general viu o lançamento. Neste momento, o irmão e o jornalista brigavam, de modo que também não o viram. O barulho do lançamento desperta diferentes reações. O general lamenta não ter visto. O jornalista ri e diz que o foguete decolou sozinho. O irmão nega o fato de não ter visto a decolagem, algo que desejava muito ter feito, demonstrando sua dificuldade de se desapegar de sua crença no progresso científico.

O descompasso entre a expectativa de observação e do lançamento do foguete em si podem ser interpretados como uma metáfora para o distanciamento entre o desenvolvimento científico e social, crítica presente na filmografia distópica do período.

***Abrigo nuclear* (Pires¹³, 1981): defesa por uma ciência engajada e resistente**

No dia 12 de setembro de 1980, foi publicado no jornal *Tribuna da Imprensa* uma matéria sobre a revisão dos EUA em relação ao plano de abrigo nuclear, anunciando uma atualização dos planos de proteção em relação a um acidente nuclear (Figura 7). Em 24 de janeiro de 1982, foi lançada uma matéria no *Jornal do Brasil* intitulada "Suécia se protege de conflito nuclear", destacando a eficácia da Suécia em se proteger em relação à ameaça nuclear (Figura 8). Essas duas, de muitas outras reportagens, ilustram como a questão se fazia presente na mídia, de modo que é natural inferir que também compunha o imaginário social do período.

13 Roberto de Castro Pires (1934-2001) foi um cineasta baiano de grande relevância para o cinema brasileiro. Pioneirismo e inventismo qualificam sua filmografia. Ramos e Miranda (2012) asseveram que o estilo de direção do cineasta é caracterizado pela utilização do corte em movimento, da ação e dos movimentos de câmera. Seu trabalho foi determinante para eclosão do Ciclo Baiano de cinema. Desenvolveu trabalhos em conjunto com Glauber Rocha, como quando produziu o longa *Barravento* (Rocha, 1962). Preocupado com possíveis acidentes nucleares, o diretor chegou a gravar outro filme com a temática ambiental. Trata-se do drama *Césio 137, o pesadelo de Goiânia* (Pires, 1990) que é baseado no acidente ocorrido em 1987 em Goiânia (Ramos e Miranda, 2012, p. 554-555).



Figura 7: "EUA fazem revisão de plano de abrigo nuclear". Fonte: Tribuna da Imprensa (ed. 09469 (1), p. 8, 1980).

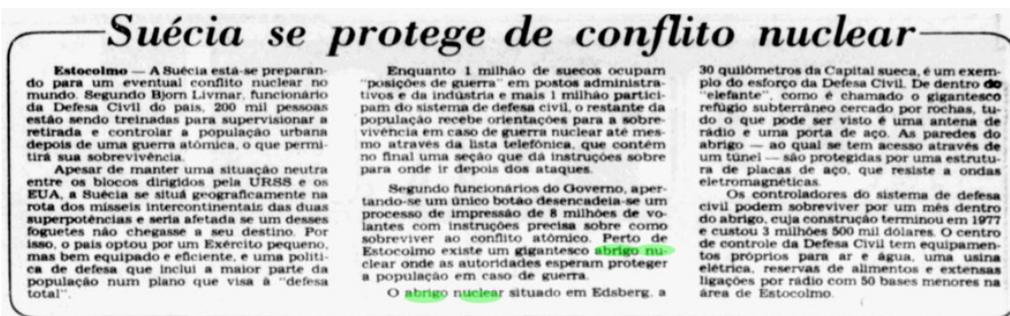


Figura 8: "Suécia se protege de conflito nuclear". Fonte: Jornal do Brasil (ed. 00289 (1), p. 13, 1982).

Nesse contexto, o diretor Roberto de Castro Pires lançou o filme *Abrigo nuclear* (Pires, 1982). Uma matéria publicada no dia 18 de janeiro de 1981, no *Jornal do Brasil*, repercutiu o fato de que a temática do filme se fazia presente nos debates do período, enfatizando que o diretor estava muito envolvido com a defesa do fim da utilização da energia nuclear, como é possível ver no trecho destacado na Figura 9.



Figura 9: Cobertura de lançamento de Abrigo nuclear. Fonte: Jornal do Brasil (ed. 00283 (2), p. 33, 1981).



Fotograma 2: Abertura de *Abrigo nuclear* (Pires, 1981).

Abrigo nuclear narra a história de uma sociedade futurista que vive em um abrigo subterrâneo em função da contaminação da superfície terrestre decorrente de um acidente nuclear. Os habitantes do abrigo estão submetidos a um governo autoritário que controla as informações do passado, e os submete a um regime rígido dotado de regras de convivência restritivas. O Fotograma 2 e o Quadro 3 ilustram o início da trama, em que já fica evidente a posição do diretor em relação à temática nuclear, quando o narrador justifica a situação atual vivenciada pelos personagens em função da poluição radioativa da superfície.

Quadro 3: Cena 1 – Abertura de *Abrigo nuclear* (duração: 1 minuto)

Planos	O que se vê	O que se ouve
1 – Plano de transição	Fundo preto com letreiro em branco com texto.	Texto: No futuro... devido à poluição radioativa do meio ambiente a humanidade abandona a superfície hostil e tenta sobreviver nos corredores subterrâneos de um... abrigo nuclear. O texto é projetado aos poucos com música futurista tocando ao fundo.

Fonte: elaborado pelos autores (2023).



Fotograma 3: Abertura de *Bahia sci-fi* (Pires, 2015).

Um dos filhos do diretor Roberto Pires, Petrus Pires (1981-) lançou em 2015 o documentário *Bahia sci-fi* (P. Pires, 2015) como parte do Projeto Memória Roberto Pires. A produção retrata o percurso realizado por Roberto durante a elaboração e desenvolvimento de *Abrigo nuclear*. No início do documentário, é exibido um texto revelando que Pires idealizou o roteiro de sua obra após encontro com o físico brasileiro César Lattes (1924-2005). O Fotograma 3 e Quadro 4 ilustram o início do documentário.

Quadro 4: Cena 1 – *Bahia sci-fi* (duração: 31 s)

Planos	O que se vê	O que se ouve
1 – Plano de transição	Fundo preto com letreiro em branco com texto..	Texto: Roberto Pires foi ao encontro do físico brasileiro César Lattes e voltou disposto a rodar uma ficção científica. Assim, construiu um abrigo nuclear sob areias de Arembepe e transformou a Salvador da década de 1970 numa... O texto é projetado aos poucos com música futurista tocando ao fundo.

Fonte: elaborado pelos autores (2023).

O esforço realizado por Pires para dialogar com cientistas do período demonstra sua preocupação em abordar a temática com responsabilidade, visto que se tratava de um debate corrente e que sua obra poderia influenciar a opinião pública. Uma evidência de que o encontro com Lattes foi determinante para o desenvolvimento e o direcionamento adotado no filme deriva do fato de que o personagem principal da obra, interpretado pelo próprio diretor, recebeu o nome de Lat, em uma possível homenagem ao cientista.

Dividiremos nossa análise em dois tópicos: 1) Projeto Alfa: defesa por fontes alternativas e pelo abandono nuclear; 2) da ciência imparcial para ciência engajada.

Projeto Alfa: defesa por fontes alternativas e pelo abandono nuclear

O argumento central da obra de Pires reside na defesa pela adoção de fontes energéticas alternativas e pelo receio da ameaça nuclear. Para compreendermos como o autor introduz essa temática, retomemos ao início da trama, quando Lat, responsável por visitar a superfície terrestre e remover e estocar os detritos radioativos, aparece testando o funcionamento de um aparelho que posteriormente será nomeado como coletor central. O equipamento é constituído por um conjunto de três espelhos esféricos direcionados para um objeto centralizado com um termômetro acoplado que mede sua temperatura. O Quadro 5 ilustra o momento em que, após retornar ao abrigo, o personagem Lat informa aos seus colegas que o nível da saturação do depósito de lixo radioativo atingiu patamar preocupante. A cena se inicia aos 18 minutos e 45 segundos e se encerra aos 20 minutos e 27 segundos.

Quadro 5: Cena 2 – *Abrigo nuclear* (duração: 1 minuto 42 segundos)

Planos	O que se vê	O que se ouve
1 – PD	Hélice girando em ritmo acelerado.	Som da hélice ao fundo.
2 – PP	Mac questiona Lat.	Mac: Conseguiu montar o coletor central?
3 – PC	Lat e seus colegas conversam com Lat.	Lat: Já está testada. Produz carga total. Mac, a situação agravou-se. Precisamos fazer um contato pessoal com o professor.
4 – PC	Mac é enquadrado.	Mac: Pessoal é impossível. A identidade do professor só será revelada quando acionarmos o projeto.
5 – PP	Lat é enquadrado.	Lat: Então chegou a hora. Com o coletor central produzindo carga elétrica, já podemos desligar um dos velhos reatores nucleares e começar o processo de reabilitação da superfície.
6 – PC	Lat, Mac e seus colegas são enquadrados.	Personagem 1: É isso. Substituir as fontes de energia é o primeiro passo. Personagem 2: E agora com a saturação do depósito V, a coisa fica bem mais complicada.
7 – PC	Mac é enquadrado.	O depósito V demonstrou sinais de saturação?
8 – PC	Lat é enquadrado.	Lat: Não aguenta mais um cilindro.

Fonte: elaborado pelos autores (2023).

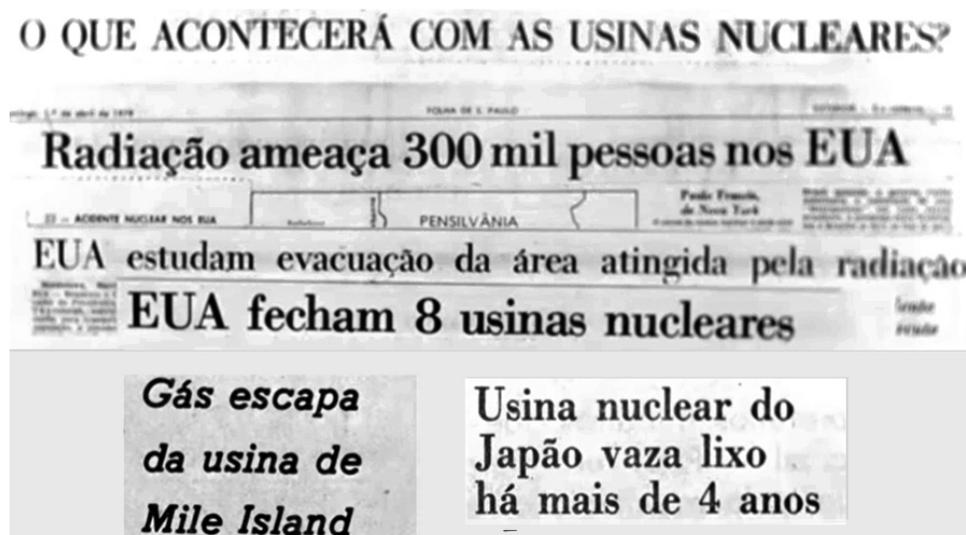
Desse modo, o público toma conhecimento que existe um plano de parte da população do abrigo para pensar uma alternativa para aquela realidade. Lat e seus colegas decidem procurar o personagem Lix, interpretada por Norma Bengell (1935-2013), nomeado como professor que, ao tomar conhecimento da situação, decide iniciar o Projeto Alfa. A primeira fase do projeto consiste na liberação das informações do passado para que todos os habitantes tomem conhecimento da verdade: cientistas de todo mundo tentaram diversas vezes alertar para os perigos da utilização de usinas nucleares, mas foram ignorados em função da busca desvairada pelo progresso material.

Lat é o primeiro a ter contato com essas informações. A cena se inicia aos 37 minutos e 38 segundos e termina aos 38 minutos e 13 segundos. É mostrada uma série de reportagens que foram ocultadas, todas relatando avisos em relação ao perigo nuclear, conforme é possível observar no Quadro 6 e no Fotograma 4.

Quadro 6: Cena 3 – *Abrigo nuclear* (duração: 35 segundos)

Planos	O que se vê	O que se ouve
1 – PD	Imagens de reportagens sobre cientistas alertando para o perigo das usinas nucleares.	Cerca de dois mil cientistas do mundo inteiro reuniram-se para avaliar a nova situação imposta com a alternativa nuclear. Constatados os graves problemas acarretados por esse tipo de energia, foi emitido um comunicado de alerta, condenando seu uso. Ao mesmo tempo, centenas de relatórios e trabalhos científicos foram divulgados e imediatamente esquecidos. Milhares de pesquisas escritas em todas as línguas demonstravam fartamente que a humanidade caminhava para uma situação irreversível de ionização total do planeta.

Fonte: elaborado pelos autores (2023).



Fotograma 4: Lat conhece o passado [37 minutos e 38 segundos – 38 minutos e 13 segundos] (Pires, 1981).

Para a concretização da primeira etapa do Projeto Alfa, se fazia necessário divulgar os dados a que Lat teve acesso para todos do abrigo, de modo que a população como um todo pudesse

compreender o que levou a humanidade chegar ao ponto de ter que viver em um abrigo nuclear. Isso ocorre no fim da trama, quando o grupo liderado por Lix consegue projetar estas informações em uma espécie de televisão. A cena começa em 1 hora, 10 minutos e 24 segundos e termina em 1 hora, 13 minutos e 37 segundos. Inicialmente o vídeo realiza uma descrição do surgimento da espécie humana. O excerto abaixo se inicia em 1 hora 11 minutos e 15 segundos. quando o narrador passa a abordar os impactos da ação humana sobre o meio ambiente:

A busca desvairada e cega do progresso material precipitou a formação de uma sociedade de consumo, cujo apetite devorava florestas inteiras. Queimavam diariamente grande quantidade de combustível fóssil, lançando na atmosfera toneladas de partículas poluentes. Estava rompido o equilíbrio ecológico. O suposto progresso que oferecia vantagens descartáveis, exigia em troca o próprio ar que respiravam. Mais tarde, a situação se agravou de maneira irremediável com o advento da era atômica, início da grande catástrofe nuclear.

A lembrança desse genocídio seria logo apagada pela proposta pelo uso dos átomos para a paz. Acenavam com novas fontes de energia barata e abundante: as usinas nucleares. Em poucos anos, milhares de reatores de potência foram construídos para produção de energia elétrica. Quando em operação, esses reatores produziam uma variedade de detritos radioativos que sob diversas formas eram liberados no meio ambiente. Uma vez contaminado com radioatividade, o ser humano contrai a curto prazo diversos tipos de câncer e leucemia e a longo prazo, uma desastrosa mutação genética artificial. Para ocultar essa realidade, a poderosa indústria nuclear moveu campanhas, encomendou relatórios científicos para minimizar os graves problemas gerados pela nova e lucrativa tecnologia. A produção de material radioativo em escala industrial, causou a extinção total das espécies... Assim, foi com o chamado uso pacífico da energia nuclear que o ser humano contaminou e destruiu seu próprio ambiente (Pires, 1981).

Um aspecto interessante desta cena consiste no fato de que na obra de Pires, o Projeto Alfa dependia inteiramente da aceitação da população do abrigo. Aos cientistas, coube o papel de dialogar com eles. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma comparação entre esse processo de validação da ciência pela população e as descontinuidades de políticas de ciência e tecnologia do período militar com o distanciamento entre os centros de pesquisa em relação à sociedade como um todo. A falta de apoio popular enfraquece a possibilidade de uma política de Estado para a área de C&T, de modo que talvez seja necessário maior investimento de democratização das ciências, bem como de divulgação científica para que, paulatinamente, se desenvolva a massa crítica necessária para que superemos o mito de Sísifo (Schwartzman, 2015).

Da ciência imparcial para ciência engajada.

A representação das ciências e dos cientistas na obra de Pires pode ser compreendida pela comparação dos personagens Ima, interpretada por Bárbara Bittner, e da já citada Lix. A primeira atua como braço da comandante Avo, interpretada por Conceição Senna (1937-). O Fotograma 5 ilustra o momento em que a comandante Avo, filmada em angulação *contre-plongée* (de baixo para cima), ordena a Ima que utilize um equipamento para verificar se Lat está mentindo sobre suas atividades na superfície. Essa angulação revela o jogo de poder estabelecida em cena. A ciência, representada pela personagem Ima, atua de forma subserviente, estando submetida aos desejos do Estado ditatorial.



Fotograma 5: Comandante é filmada com angulação *contre-plongée*, ou seja, de baixo para cima [13 min e 23s] (Pires, 1981).

No fim da trama, após a efetivação da primeira fase do Projeto Alfa e de tomarem o controle do abrigo, Lix profere um discurso otimista em relação ao futuro, salientando que, uma vez que os reatores nucleares estiverem desativados e forem substituídos por fontes energéticas alternativas como, por exemplo, usinas solares e eólicas, não serão mais produzidos lixos nucleares, de maneira que um dia será possível que a humanidade volte a ocupar a superfície terrestre e finaliza dizendo de forma repetida que o objetivo deles deve ser a vida. Enquanto discursa, Lix solta seu cabelo de modo que no fim aparece na tela com seus cabelos inteiramente livres, conforme é ilustrado no Fotograma 6. A cena se inicia em 1 hora, 20 minutos e 8 segundos e termina em 1 hora 21 minutos e 22 segundos.



Fotograma 6: Liz solta o cabelo durante seu discurso.
[1 hora, 20 minutos e 8 segundos – 1 hora, 21 minutos e 22 segundos] (Pires, 1981).

O cabelo de Liz nessa cena pode ser interpretado como a representação da libertação das ciências das políticas autoritárias do Estado. Nesse sentido, esse personagem pode ser interpretado como uma metáfora para a defesa de uma ciência crítica, que atua em defesa da liberdade, que não se omite e que se opõe ao Estado quando assim for necessário. A comparação entre os personagens Ima e Lix, nos permite inferir que Pires defende a substituição de uma ciência neutra por uma que atue politicamente, o que reflete o comportamento da comunidade científica que compunha a SBPC, conforme supramencionado (Fonseca, 2012).

Considerações finais

Lançados em períodos diferentes, os filmes *Brasil ano 2000* (Lima Junior, 1969) e *Abrigo nuclear* (Pires, 1981) representam o movimento experienciado pela história das ciências brasileiras no período que consiste na mudança gradual e lenta de posicionamento frente ao contexto político caótico inaugurado com golpe de 1964 (Fonseca, 2012).

No filme de Walter Lima Junior, a ciência é representada como parte fundamental do projeto desenvolvimentista militar, atuando, portanto, como braço do Estado, ou se recolhendo e não se fazendo presente na superfície. Já na obra de Roberto Pires, encontramos a transição da ciência aliada ao projeto militar para uma ciência engajada.

As obras analisadas denotam como filmes com temáticas distópicas ilustraram, cada uma de acordo com as características próprias de seu período, um discurso crítico frente a adoção de um desenvolvimentismo estritamente científico, desconsiderando o equilíbrio da natureza, bem como os problemas de cunho social. Outro ponto em comum às duas produções se refere à metáfora da memória no sentido de atrelá-la à ideia de identidade nacional, elemento necessário para proposição de um projeto conectado com a realidade local que promova o bem comum. Além disso, o fato de ambas as produções se conectarem com aspectos inerentes ao período em que foram produzidas e repercutirem elementos que compunham o imaginário social da época reforça a tese de que fontes fílmicas, se bem exploradas, podem contribuir com debates historiográficos relacionados ao campo científico e tecnológico.

Referências bibliográficas

- ADUSP, Associação dos docentes da Universidade de São Paulo. *O controle ideológico na USP (1964-1978)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- AZEVEDO, F. (org.). *As ciências no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1995. 2 v.
- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BASSALO, J.M.F.; FREIRE JUNIOR, O. Wheeler, Tiomno e a física brasileira. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 25, n. 4, p. 426-437, 2003.
- BASSALO, J.M.F.; FREIRE JUNIOR, O. John Archibald Wheeler e a física brasileira. *Física na Escola*, v. 9, n. 1, p. 44-47, 2008.
- BERNADET, J.C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CLEMENTE, J.E.F. *Ciência e política durante a ditadura militar: o caso da comunidade brasileira de físicos (1964-1979)*. Salvador: Saggá, 2020.
- DAMINELLO, L.A. Brasil, ano 2000. *Zanzalá: Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, v. 6, n. 1, p. 7-12, 2020.
- DANTES, M.A.M.; FIGUEIRÔA, S.; LOPES, M.M. Sciences in Brazil: an overview from 1870-1920. In: KRAUSE, D.; VIDEIRA, A.A.P. (eds.). *Brazilian studies in philosophy and history of science: an account of recent works*. Dordrecht: Springer, 2011. p. 95-105.

Resistência e acomodação científica no cinema brasileiro durante a ditadura militar (1964-1985): o caso dos filmes *Brasil ano 2000* (1969) e *Abrigo nuclear* (1981)

- DIAS, R.O. Cinema e história cultural. In: MARTINS, W.S.; SANGLARD, G. (orgs.). *História cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- DOMINGOS NETO, M. (org.). *O militar e a ciência no Brasil*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.
- FERRI, M.G.; MOTOYAMA, S. (coord.). *História das ciências no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979-1980. 3 v.
- FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FLÁVIO, L.M. Da conquista do espaço às portas do paraíso: a ficção científica entre utopias e distopias. *Revista Cantareira*, v. 1, n. 23. p. 59-70, 2015.
- FONSECA, M.A. *Constituição de valores de "ciência e cultura" no Brasil (1948-1988)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- FREIRE JUNIOR, O. Sobre a relação entre regimes políticos e desenvolvimento científico: apontamentos para um estudo sobre a história da C&T durante o regime militar brasileiro. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v.4, n. 3, p.1-11, 2007.
- FREIRE JUNIOR, O. History of science and technology in 20th-century Brazil. In: PALACIOS, G. et al. (org.). *Oxford research encyclopedia of Latin American history*. New York: Oxford University Press, 2020. p. 1-27.
- FREIRE JUNIOR, O.; SILVA, I. Diplomacia e ciência no contexto da Segunda Guerra Mundial: a viagem de Arthur Compton ao Brasil em 1941. *Revista Brasileira de História*. v. 34, n. 67, 2014. p. 181-201.
- FREIRE JUNIOR, O.; SILVA, I. Scientific exchanges between the United States and Brazil in the twentieth century: Cultural diplomacy and transnational movements. In: KRIGE, J. (org.). *How knowledge moves: Writing the transnational history of science and technology*. Chicago: Chicago University Press, 2019. v. 1, p. 281-307.
- GORGULHO, G. *Massa crítica: Unicamp e a origem do polo de tecnologia de Campinas*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2019.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KROPF, S.P.; HOWELL, J.D. War, medicine, and cultural diplomacy in the Americas: Frank Wilson and Brazilian cardiology. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, v. 72, n. 4, p. 422-447, 2017.
- KUCINSKI, B. K: relato de uma busca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LOPES, M.M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. 2.ed. São Paulo: Hucitec; Editora UnB, 2009.
- MARINHO, M.G.S.M.C. *Norte-americanos no Brasil: uma história da Fundação Rockefeller na Universidade de São Paulo (1934-1952)*. Campinas: Autores Associados; Fapesp, 2001.
- MARTINS, W. Disputa em cena: os embates entre a censura e a Embrafilme. In: FICO, C.; GARCIA, M. (org.) *Censura no Brasil republicano (1937-1988): governo, teatro e cinema*. Salvador: Saggá, 2021. p. 119-148.
- MEDEIROS, V.S.; MATEUS, A.M.L. Literatura distópica, ontem e hoje: um percurso na história e na ficção. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: dossiê n. 22*, p. 109-120, 2019.
- MELLO, R.M. "A mentira do ângulo mais verdadeiro": a crise da intelectualidade artística brasileira representada no filme "Brasil ano 2000" (1968), de Walter Lima Junior. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- MOTOYAMA, S. (org.). *Prelúdio para uma história: ciência e tecnologia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.
- MOTTA, R.P.S. A ditadura nas universidades: repressão, modernização e acomodação. *Ciência e Cultura*, v. 66, n. 4, p. 21-26, 2014a.
- MOTTA, R.P.S. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b.
- NAPOLITANO, M. *A história depois do papel*. São Paulo: Contexto, 2002.

- OLIVEIRA, B.J. Cinema e imaginário científico. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13, supl., p. 133-150, 2006.
- RAMOS, F.P.; MIRANDA, L.F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- SALMERON, R. *A universidade interrompida*: Brasília, 1964-1965. Brasília: Editora da UnB, 2012.
- SANYOS, D.G.E. *Massa de Manguinhos: a ciência brasileira e o regime militar (1964-1970)*. São Paulo: Hucitec, 2020.
- SCHWARTZMAN, S. *Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- SILVA, R.S.; MOURA, B.A. O filme “Guerra dos mundos” (1953) e as percepções sobre a ciência e o trabalho científico na Guerra Fria. *Alexandria: Revista de Educação em Ciência e Tecnologia*, v. 14, n. 1, p. 43-62, 2021.
- SILVA, R.S.; MOURA, B.A. Resistência e acomodação no filme “Abrigo nuclear” (Pires, 1982): história das ciências no cinema. In: Simpósio do Programa de Pós-graduação em Ensino e História das Ciências e da Matemática da Universidade Federal do ABC, 4., 2022, Santo André. *Anais [...]*. São Paulo, UFABC, 2022. p.1-7.
- VALIM, A.B. História e cinema. In: CARDOSO, C.F.; VAINFAS, R. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2013.
- VIDEIRA, A.A.P. *História do Observatório Nacional: a persistente construção de uma identidade científica*. Rio de Janeiro: Observatório Nacional, 2007.
- VIDEIRA, A.A.P.; VIEIRA, C.L. *Reflexões sobre historiografia e história da física no Brasil*. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

Filmografia

- ABRIGO nuclear. Direção: Roberto de Castro Pires. Produção: Iglu Filmes. Salvador. 1981. Arquivo digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k26fcL1Dx4E&t=4259s>.
- BAHIA sci-fi. Direção: Petrus Pires. Produção: Iglu Filmes. Salvador. 2015. Arquivo digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ria3OA5e1BE>.
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Iglu Filmes. Salvador. 1962. DVD.
- BRASIL ano 2000. Direção: Walter Lima Junior. Produção: 2000 Film e Mapa Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro. 1969. Formato digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vvHcWjHy4cQ>.
- CÉSIO 137, o pesadelo de Goiânia. Direção: Roberto de Castro Pires. Produção: Iglu Filmes. 1990. Arquivo digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H_MlihfZLA&t=1812s.
- COMME les doigts de la main. Direção: Éric Rochant. Produção: Play It Again. Paris. 1985.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes. Rio de Janeiro. 1964. 1 DVD.
- MICHEL Paty e o Brasil. Direção: Vitor Freire. São Paulo. 2003. Arquivo digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=70P5mHigQVY&t=1164s&ab_channel=ScientiaeStudia.

Recebido em julho de 2023

Aceito em setembro de 2023