

Cartas para um ladrão de livros: um ladrido para quem corta o relato

Cartas para um ladrão de livros: barking at those who cut the speech

*Ivan Paganotti*²

2 Docente do Mestrado Profissional em Jornalismo do Fiam-Faam. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, com estágio doutoral na Universidade do Minho, com bolsa Capes. E-mail: ivan.paganotti@fiamfaam.br.

Resumo

O artigo analisa a polêmica ao redor do documentário *Cartas para um ladrão de livros*. Ao expor o furto de obras raras de acervos públicos brasileiros, seus produtores sofreram ameaças de processos judiciais, o que levou à autocensura do filme. O trabalho avalia essa irônica contradição entre o retrato de um personagem perseguido pela justiça por roubar documentos públicos e vendê-los para colecionadores privados, e a ameaça judicial contra o documentário que denuncia a privatização da memória coletiva. Para isso, será analisada também a repercussão dessa denúncia automutilada: poucos meses após seu lançamento, o filme atraiu a atenção de repórteres da imprensa, que acabaram revelando nomes antes censurados de compradores das obras.

Palavras-chave

Cinema, documentário, bibliotecas, censura.

Abstract

This article analyzes the controversy surrounding the documentary *Cartas para um ladrão de livros*. By exposing the theft of rare works of Brazilian public collections, the film's producers suffered threats of lawsuits, which led to self-censorship. This paper assesses the ironic contradiction between portraying a character pursued by justice due to removing public documents and selling them to private collectors and the consequent legal threat against a documentary that reports the privatization of collective memory. The repercussion of this self-muffled report is also evaluated: few months after its release, the film attracted the attention of reporters of the press, who ended up revealing names of part of the buyers of the stolen public works.

Keywords

Cinema, documentary, libraries, censorship.

Introdução

Este texto não é uma carta, apesar de apresentar um destinatário implícito. As missivas já foram usadas explicitamente como recurso narrativo no filme *Cartas para um ladrão de livros*, em que um dos diretores, o jornalista Carlos Juliano Barros, intercala a leitura de suas mensagens com entrevistas que contam a história de Laéssio Rodrigues de Oliveira, que durante anos roubou obras raras de bibliotecas, arquivos e acervos públicos para vendê-las para colecionadores. Não por originalidade, mas por precisão, este texto segue outra estrutura, a de um latido.

A quem acusa os filmes de causarem efeitos nefastos e contaminarem com violência seu público, Stuart Hall (2003, p. 70) lembrava que “o cão, no filme, pode latir, mas não consegue morder”. Não se pretende sugerir o paralelo algo clichê de que a crítica fílmica também seja um cão que ladra, mas não morde. Busca-se, ao invés, seguir o contraditório papel de “cão de guarda”, que Beatriz Kushnir (2004) apontou no seu estudo sobre jornalistas e a ditadura militar brasileira: muito do suposto discurso crítico adotado recentemente por veículos e por profissionais da imprensa seria uma exceção, uma construção posterior e uma racionalização de um processo muito mais complexo, que envolveu também – e com muito mais frequência – colaboração, cooptação, concordância e eco do *status quo* defendido pelo regime militar vigente. Da mesma forma como muitos pediram a intervenção militar antes de 1964, muitos continuaram a defendê-la depois, instaurando em redações mecanismos de perseguição de dissidentes e espaço para difusão de valores dos agentes no poder. Poucos podiam discordar, e o ladrido de suas críticas eram muitas vezes seguidos de uma mordida punitiva dada pelos militares ou pelas chefias das redações que temiam maiores consequências.

Assim como as críticas que são tão possíveis quanto simbólicas, este texto late. É um alerta de que as mordidas podem deixar o campo metafórico que fere os ouvidos e se aproximar de um abocanhamento literal. Mas, como o telegrama que os documentaristas recebem (e exibem) durante *Cartas para um ladrão de livros*, com uma ameaça velada para impedir a identificação de um colecionador que teria adquirido as obras furtadas por Laéssio, este texto ainda é

só letras em um papel (neste caso nem isso, só *bits* em um arquivo): não é uma condenação punitiva, mas sim um julgamento parcial, apontando para o risco de complicações. E, como em um latido, é não só uma ameaça, mas também uma resposta a outra ameaça.

Este breve ensaio procura analisar a polêmica repercussão do documentário *Cartas para um ladrão de livros* e o paradoxal efeito de silenciamento sobre personagens omitidos da trama, mas que acabaram sendo parcialmente expostos pelo interesse da imprensa após a exibição do filme. Para isso, adota uma análise que foca o interesse social que eclode justamente da obra que se pretende suprimir (GOMES; PAGANOTTI, 2012), um processo pelo qual as tarjas negras da censura parecem atrair os olhares curiosos pelo proibido². Será avaliada a forma como o documentário sugere um paralelo entre a exposição do furto de obras raras de acervos públicos brasileiros e as ameaças de processos judiciais sofridas pelos seus produtores, o que levou à autocensura do filme. Dessa forma, esta pesquisa avalia a irônica contradição entre o retrato de um personagem perseguido pela justiça por roubar documentos públicos e vendê-los para colecionadores privados, e a ameaça judicial contra um documentário que torna pública a privatização da memória coletiva.

Além disso, será analisada a repercussão dessa denúncia automutilada: poucos meses após seu lançamento, o filme atraiu a atenção de repórteres da grande imprensa, que acabaram revelando alguns compradores das obras furtadas. Por fim, o trabalho avalia a ambiguidade ética da justificativa de Laéssio para seus furtos como uma tentativa indireta de preservação da memória coletiva, ao roubar obras de instituições inseguras e com manutenção precária e lhes dar

2 Já é possível adiantar desculpas por imprecisões: talvez alguns detalhes falhem ou faltem nesta análise, que não pretende dissecar o filme como um todo, mas sim os ecos e silêncios ao seu redor. O documentário foi exibido na Mostra de Cinema de São Paulo, no final de outubro de 2017, e não foi possível saciar o duplo desejo de vê-lo novamente e escrever logo sobre ele. Não se pode ignorar que nossa memória muitas vezes é lembrada por sua famigerada escassez. Uma primeira versão deste texto foi esboçada antes que os produtores do filme disponibilizassem uma cópia do documentário em 2018 – o que demanda um agradecimento pela disposição da equipe em se expor à crítica e em colaborar com ela. Seria pretencioso apontar o dedo para falhas ou ausências que, na verdade, podem estar lá onde aponto inexistirem: pode ser não uma falta do filme, mas da impressão inicial que marcou a primeira versão desta crítica e difícil de dirimir em suas revisões posteriores. Isso é um problema particularmente nesse tipo de análise, que justamente foca no que foi esquecido, ignorado ou ocultado. Mas se algo foi esquecido neste texto, pode-se repetir aqui a sagaz estratégia do filme de deixar claro que algo sempre escapa no corte final: por vezes o que se omite é por si só bastante revelador, e podemos iluminar muito ao deixar transparente a opacidade do que foge ao campo de visão – ou da escuta.

destino supostamente mais zeloso nos acervos privados dos que se apropriam delas ilegalmente. Após o incêndio do Museu Nacional, um ainda encarcerado Laéssio vangloriava-se de ter removido obras que teriam sido consumidas na destruição do acervo, mas que por sua ação estariam preservadas em acervos particulares. Entretanto, essa foi uma vitória de Pirro, pois as obras sobreviventes estariam inacessíveis ao público e em locais ignorados, da mesma forma que os rendimentos de seus furtos encontravam-se indisponíveis enquanto ele se encontrava preso.

Monumento, arquivo ou cripta

Nossa relação com a história (tanto a macronarrativa dos historiadores quanto os microrrelatos de jornalistas, romancistas ou cineastas) pode ser metaforizada de três formas. Ela pode ser apresentada como um *monumento*, preservada como um *arquivo* (registrado em segundo plano) ou permanecer lacrada em uma *cripta* ignorada. Pode-se tratar de celebração pública, registro em segundo plano ou enterrada para o esquecimento. No primeiro caso, o mito está à vista de todos, ainda que muitas vezes possa ser ignorado ou apreendido de modo incompleto ou incorreto. No segundo, o saber encontra-se distante da coletividade, mas ainda está acessível para os interessados e especialistas em uma linguagem sistematizada que pode, por um lado, esmiuçar os detalhes, mas, por outro, espantar os não iniciados. Por fim, encontra-se o que se perdeu, os registros sem preservação e deteriorados, os arquivos confidenciais ou particulares, a história oral não registrada e esquecida nos asilos.

A forma como registramos nossa história é reveladora de como esperamos construir nosso futuro. O relato do documentário *Cartas para um ladrão de livros* também. Temos um inegável monumento a Laéssio e aos que lutaram contra ele na preservação dos arquivos públicos. Procuradores, bibliotecários, restauradores, arquivistas, colecionadores, aficionados pela cultura: todos os que surgem na tela são heróis, ainda que alguns, como Macunaíma, tragam traços complexos de anti-heróis, angariando nossa simpatia, ainda que ajam com incorreção. Isso ocorre quando o personagem principal conta que fingiu ser um pesquisador para

roubar arquivos e bibliotecas públicas, removendo obras e páginas com registros importantes de nossa formação nacional, ou quando conta como vendia esses retalhos de nossa memória para colecionadores privados. Todas as histórias reveladas nos surpreendem, mas o espectador pode partilhar um sentimento paternalista ante o malandro Laéssio e, com jeitinho, perdoar seus crimes como simples travessuras.

É difícil não simpatizar com quem rouba, mas justifica seus furtos dizendo que o poder público não preserva ou protege nosso patrimônio, e aponta que muitas das obras roubadas podem ser cuidadas pelos seus novos donos – ainda que não possamos saber por quais olhos esses livros poderão ser lidos agora. Se é que serão lidos, visto que, no documentário, Laéssio insinua que a elite que compra seus livros roubados não os lê e que só ostenta suas capas, lombadas e ilustrações.

Em um de seus episódios mais interessantes, o filme opta por deixar nas sombras um personagem importante para a trama: um dos principais clientes de Laéssio. Responsável por encomendas e pela compra de parte considerável de seus roubos, ele é somente insinuado. Ele havia sido mencionado por Laéssio no processo em sigilo, mas não foi investigado pelos procuradores responsáveis pelo caso. E, quando Laéssio menciona seu nome na frente da câmera dos documentaristas, seu nome é omitido com instrumento que explicita o corte: uma tarja negra impede a leitura dos lábios com som suprimido (Figura 1).



Figura 1: Captura de frame em 1h19min40seg – tarja preta e supressão de áudio autocensuram depoimento em que Laéssio identifica comprador das obras roubadas

Fonte: *Cartas para um ladrão de livros* (2017).

Esse indivíduo inominado é indiretamente mencionado mais uma vez em telegrama que intimida a equipe responsável pelo documentário, ameaçada de um processo caso o nome ou a imagem desse ilustre desconhecido sejam revelados. Em narração em *off* em 1h20min de filme, Carlos Juliano Barros, um dos diretores do documentário, lê uma de suas cartas para Laéssio:

Fizemos contato com algumas pessoas que compraram livros das suas mãos, mas ninguém topou gravar entrevistas para o filme. Um deles foi ainda mais reativo, ameaçou nos processar caso o nome dele fosse citado. E depois de longas e difíceis discussões, decidimos não encarar uma briga judicial que poderia nos custar muito caro. Agora compreendo, da maneira mais frustrante, porque você hesitou tanto em revelar nomes. (CARTAS..., 2017)

O filme acompanha a leitura da carta do documentarista com outra missiva: imagens de um telegrama endereçado aos produtores do filme documentam a notificação desse famigerado anônimo que “não autoriza a citação ou divulgação de seu nome, imagem ou elementos que o permitam identificar” (CARTAS..., 2017) (Figura 2):

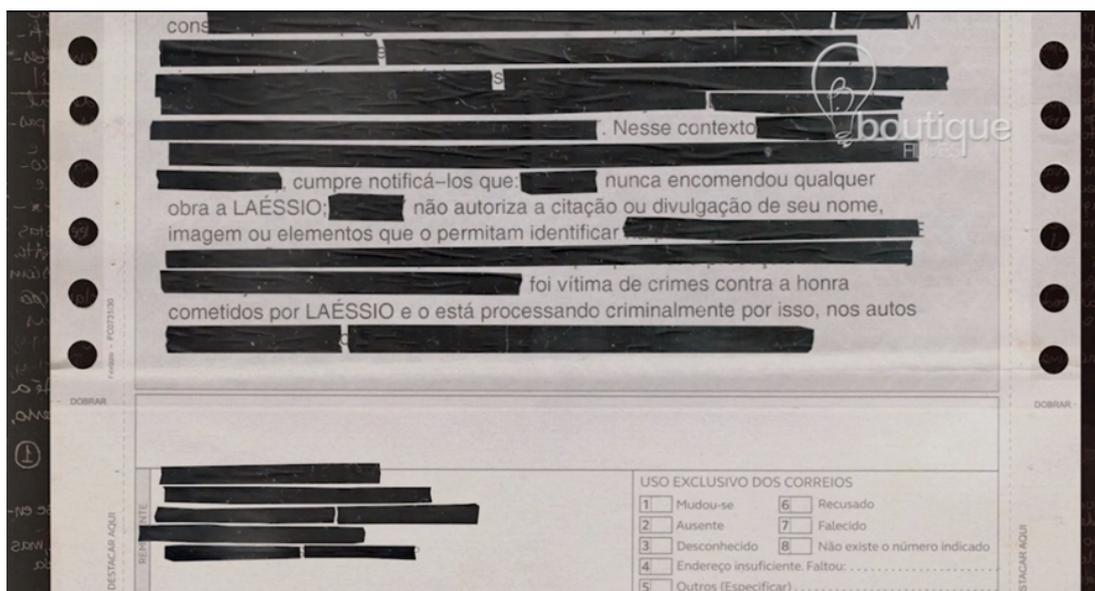


Figura 2: Captura de frame em 1h21min50seg – tarjas pretas removem identificações de ameaças de processos judiciais contra produtores do documentário

Fonte: *Cartas para um ladrão de livros* (2017).

Assim, essa faceta da história de Laéssio parece ser arquivada, como outros detalhes apenas subentendidos: na trama documental, as idas e vindas de seu processo são confusas e suas prisões nem sempre estão contextualizadas ou explicitadas. O público, alheio a esses meandros, acaba sem saber quem guarda hoje o que as bibliotecas perderam ou sob qual guarida encontra-se o ladrão.

Mas, entre o monumento e o arquivo, o filme aponta de forma criptográfica para uma resposta ao mistério imposto pela ameaça judicial. Sem saber especificamente qual era o rico e poderoso que bancava os roubos de Laéssio, a suspeita paira sobre todos os que poderiam ter assim agido – e, se não foram os reais financiadores, podem muito bem ter sido clientes de qualquer outro sebo, leilão ou gatuno insinuado pelo documentário. Sutilmente, o filme convida o público a adentrar a cripta da nossa elite obscurantista, que lucra tanto ao nos alhear do que deveria ser de todos.

Surge, então, um paralelo bastante claro entre a narração dos documentaristas e a ação de seu personagem principal. Laéssio remove páginas dos livros nas bibliotecas. Pode-se questionar se ele apenas segue encomenda dos clientes ou se furtaria por si só. Quem, afinal, é responsável pelo desfalque dos arquivos?

No processo, o nome do cliente é mantido em sigilo. Capturado o incômodo peixe pequeno, a investigação policial não é continuada pelos investigadores que parecem se aproximar com maior cautela dos grandes tubarões. Quando menciona o nome do cliente em entrevista, o som é ocultado. Mas quem retira a informação da sua boca?

Pode-se acusar a equipe do documentário de ceder à ameaça de processo do cliente inominado. Seria um caso de autocensura, definida por Skjerdal (2010, p. 99, tradução nossa) “como a retenção de material jornalístico devido à sensação de pressão externa [...] não só limitações causadas por interferência governamental, mas também as provocadas por outros atores e condições”³. Mattos (2005, p. 22) destaca “um novo tipo de censura” em resposta à pressão exercida por indivíduos que não desejam ser incomodados pela crítica pública, silenciando relatos por

3 No original: “define self-censorship as the withholding of journalistic material due to felt external pressure [...] not only limitations caused by government interference, but also those provoked by other actors and conditions”.

meio de ameaças de processos onerosos e eventuais condenações debilitantes, um fardo particularmente intimidador quando opõe veículos pequenos (como a pequena produtora Boutique Filmes, responsável pelo documentário) contra interesses que dispõem de generosos recursos e interlocução privilegiada com o poder judiciário e financeiro.

Mas qual seria a alternativa? Editar um filme completo que não poderia ser exibido? Ou que levaria à falência ou à cadeia seus produtores? Nesse caso, também, quem é o agente do silêncio?

A resposta para essas questões pode ser encontrada pela análise da estratégia adotada para encenar a censura, sem desprezá-la. Certamente, os documentaristas podiam remover toda a cena em que Laéssio menciona seu cliente, ao invés de explicitar o corte de imagem e som que encobre o nome proibido. Podiam não mencionar a ameaça judicial, ao invés de só remover sua autoria. Qual a diferença entre essas estratégias? Ao revelar o incômodo silenciamento, insinua-se a dificuldade de contar uma história em que um dos lados resiste em trazer à tona. Mas ignorar essa resistência seria compactuar com ela. Os documentaristas apresentam motivações éticas e legais ponderadas para não revelar o nome: somente com o testemunho de Laéssio e sem investigação ou provas poderia ser leviano apresentar tal acusação, que certamente feriria uma reputação consolidada. Caso a ameaça do processo se concretizasse, os produtores poderiam amargar uma pena por calúnia, injúria e difamação, com consequências criminais e pesadas multas e indenizações que poderiam calcinar futuras produções ou as carreiras dos documentaristas. Dessa forma, o filme pode ceder a essa mordida hipotética, mas responde com um persistente latido sugestivo – o que nos leva ao segundo paralelo entre os documentaristas e seu personagem.

Laéssio se apresenta como um bom ladrão, que tira pedaços de obras em arquivos públicos para denunciar o descaso com nossa memória. Ao vender o fruto de seu furto para clientes privados, reforça a concentração de recursos simbólicos e privatiza nossa memória nacional. Ao mesmo tempo, força os agentes públicos a fortalecerem a vigilância e a preservação das bibliotecas em resposta à sua

ameaça (BALLOUSSIER, 2018). Assim, o personagem se apresenta ambigualmente como um privatista que age pelo interesse público.

Da mesma forma, o filme remove partes de documentos: a autoria da ameaça judicial e o nome do cliente na fala de Laéssio. Pode ser precaução jornalística pela impossibilidade de verificar a informação vinda de fonte única, evitando afetar negativamente uma reputação possivelmente inocente. Mas, ao remover a identificação individual, a sombra da dúvida passa a pairar sobre os acervos da elite nacional. Ao visitar um museu e encontrar, nas placas de identificação, um nome ilustre como proprietário particular que cede gentilmente a obra ao público, não é possível conter a dúvida; afinal, pode ser mais uma obra furtada nas sombras e adquirida secretamente, mas que volta ao público acompanhada com ostentação por um sobrenome centenário. Fica a impressão de que, nas listas de patronos orgulhosos da arte nacional, pode-se encontrar ao menos um nome que procurou ser suprimido dessa investigação sobre o roubo de obras raras. Talvez seja essa a mensagem que encontramos, ao refletir sobre o que o documentário omite: pode ser o nome de um dos barões da elite que se apropria de nossa história para a composição de seu acervo. A tarja negra e o som suprimido iluminam e ecoam práticas de nosso tradicional patrimonialismo, em que as fronteiras entre o público e o privado são mantidas de forma precariamente difusas para a “utilização de patrimônio público para se atingirem interesses privados” (LIMA, 2011, p. 142).

Não surpreende, dessa forma, que Laéssio tampouco encontre o reconhecimento que imagina merecer: seus antigos clientes o ignoram e ameaçam; os arquivistas que aceitam as melhorias nos acervos para dificultar seus furtos resistem a agradecê-lo por escancarar os problemas que demandaram resolução. Talvez a contribuição mais profunda do documentário seja justamente questionar a filantropia e a contribuição da elite, responsável pela apropriação (de forma metafórica e literal) de nossa cultura e história. Em ambos os casos, a situação problemática é o reconhecimento: ao final do filme, devemos refletir sobre como foram compostos os acervos artísticos que nossa elite exhibe para mostrar seu refinamento (BOURDIEU, 2017), mas que nem sempre podem revelar as táticas bárbaras de sua construção.

Assim, essas obras raras podem ser tomadas metaforicamente como uma representação dos recursos nacionais explorados e acumulados em poucas mãos. A história não só é contada pelos conquistadores, mas também é por eles colecionada e exposta em seus corredores privativos. O filme adiciona a esse espólio o incômodo constrangimento de ser reconhecido não como um colecionador de fina arte, mas como um ladrão de obras públicas – removendo a distinção entre esses dois polos e mostrando o quanto se atraem.

Autocensura: opaca ou transparente?

Não é surpresa que uma das entrevistas mais críticas ao papel do ladrão de livros surge da voz da então diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Beatriz Kushnir. No filme, Kushnir também imagina a motivação dos compradores de Laéssio, fruindo de obras escondidas em porões e temerosos de apresentar suas conquistas para olhos que identificassem no butim obras furtadas e procuradas. Talvez os realizadores do documentário, ao terem contato com Kushnir, tenham ignorado seus trabalhos acadêmicos. Suas reflexões como pesquisadora podem trazer luz para o incômodo dessas histórias que resistem a ser desenterradas.

Em seu já clássico estudo sobre a relação (mais conivente do que resistente) entre imprensa e ditadura militar, no livro *Cães de guarda: jornalistas do AI-5 à Constituição de 1988*, Kushnir analisa alguns casos representativos da forma como os jornalistas internalizaram os limites e tabus esperados pelos censores, atuando de forma a minimizar exposições, com discrição e cuidado para tratar de temas sensíveis:

Mas percebe-se claramente que, com a aceitação da autocensura, do autocontrole, do padrão de qualidade, da abdicação das atitudes quixotescas, que tanto remetem à imagem do jornalismo, a grande imprensa perdeu muito. Perdeu o sentido da realidade, como resume Kucinski. (KUSHNIR, 2004, p. 51)

A ponte entre Kushnir e Kucinski, indicada no final do trecho acima, se dá no livro *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*, organizado pela

historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro e para o qual ambos contribuíram com capítulos. No capítulo “Pelo buraco da fechadura: o acesso à informação e às fontes (os arquivos do Dops – RJ e SP)”, Kushnir (2002a, p. 557) trata da problemática análise de um corpo documental como o sistematizado pelos Departamentos de Ordem Política e Social da Guanabara e de São Paulo, que envolve meandros para acessar informações públicas e dificuldades para lidar com os registros de um órgão da repressão que institui arbitrariamente o que é impróprio e que, portanto, deve ser alvo de vigilância, denúncia, registro e apagamento. Retomando reflexão de Henry Rousso, Kushnir (2002a, p. 578) lembra que os arquivos podem ser vistos como “sintomas de uma falta” e que é papel do historiador tentar dar inteligibilidade para essa lacuna, reduzindo a estranheza que o nosso presente poderia encontrar ao lidar com o passado ausente. Nesse mesmo sentido, também o documentário *Cartas para um ladrão de livros* procura completar essas lacunas: não só a vida de Laéssio e as páginas dos tomos que desfalcou, mas também as falhas em seu relato e, em particular, a dificuldade em revelar o detalhe que escapa sobre a identidade do comprador.

No mesmo livro, Kushnir (2002b, p. 593) entrevista Oliveiros Ferreira, diretor do jornal *O Estado de S. Paulo*, que conta alguns dos paradoxos da censura durante o governo militar, destacando a paradoxal proibição de publicar o discurso do senador Jarbas Passarinho (Arena/PA), líder do governo no Senado, em que ele aparentemente afirmava não haver censura no Brasil. Essa situação pode ser vista como uma censura de segunda ordem e mais perniciosa do que a que aparece no documentário, justamente por não poder ser revelada. Ela proíbe sua própria menção, removendo-se ao mesmo tempo que oculta seu alvo. Nesse sentido, o documentário atual pode, ao menos, apontar para seu público a tarja preta na boca de seu personagem e esperar que a audiência ligue os pontos e perceba o quanto a história se prejudica (ou se adensa, como já insinuamos) pelo constrangimento da ameaça legal.

Sem a consolação de poder ao menos indicar essa ameaça, a tarefa de desvelar as lacunas da história seria muito mais complicada. Na mesma entrevista

a Kushnir (2002b, p. 601), Ferreiros indica que a opinião pública era incapaz de perceber a censura, pois esta não podia ser sequer mencionada; mesmo quando os editores passam a utilizar recursos para causar estranhamento, como a publicação na capa de pedidos para mais flores na cidade, grande parte dos leitores não entende o sinal de que esses textos estranhos ocupavam o espaço de algo que não poderia ser publicado devido à censura que pretendia ocultar a si própria.

Na mesma obra, o jornalista e pesquisador Bernardo Kucinski (2002) aprofunda esse problema em seu capítulo "A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar". A "primeira vítima" de seu título seria o próprio jornalista que, impedido de contar suas histórias, encontra-se involuntariamente convocado para o *front* do controle de informações. A autocensura

é um ato consciente e, com o objetivo, também consciente, de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo suprimi-la. Trata-se de uma modalidade de fraude intelectual, uma mentira ativa, oriunda não de uma reação instintiva, mas da intenção calculada de enganar. São decisões tomadas na esfera do superego do jornalista. Nesse sentido é uma das mais danosas formas de controle da informação porque implica o engajamento do jornalista na proposta repressiva, fazendo dele sua primeira vítima. Enquanto a censura exógena do Estado impede o exercício da liberdade, sem necessariamente afetar a dignidade do jornalista – sua personalidade de homem livre –, a autocensura vai minando a integridade do ser, porque ele aceita a restrição a sua liberdade e se torna ao mesmo tempo agente e objeto da repressão. (KUCINSKI, 2002, p. 538)

Em tempos de paz, de democracias liberais e de Estado de Direito, Kucinski (2002, p. 540) destaca que a autocensura se instaura pelo receio de "processos indenizatórios na justiça", em casos "analisados em procedimento formal, com a participação de advogados que não têm o objetivo de iludir o leitor e sim o de criar condições seguras para maximizar a divulgação da verdade" – como insinuado em *Cartas para um ladrão de livros*. Ainda assim, Kucinski destaca que a tradição autoritária de nossa cultura pode adicionar um elemento complicador ao remover os rastros desse tipo particularmente pernicioso de controle do sigilo:

Ao suprimir a própria informação de que a informação está sendo suprimida, a autocensura torna-se, para o opressor, a melhor forma de controlar a informação. E também a mais compatível com o regime militar brasileiro, que nunca quis assumir-se como ditadura e manteve até o fim uma retórica democrática [...]. Justamente por não deixar sinais, pois sua característica é a ausência de cicatrizes, o lugar da autocensura na história da repressão ao pensamento à informação durante o regime militar acabou soterrado pelos episódios mais espetaculares de censura exógena. Pelos anúncios jocosos do Jornal da Tarde ocupando o espaço de matéria censurada, pelas tarjas negras do Opinião, pelo fechamento de jornais e prisões de jornalistas. Daí a inexistência do tema autocensura como objeto da historiografia da repressão militar. A autocensura, por definição, não tem e nunca terá uma história à altura de sua verdadeira importância no processo de controle da informação durante a ditadura militar, pois seus principais registros são os que ficaram na memória dos que se autocensuraram. Mas estes, mesmos se fossem resgatados, sofreriam nova autocensura, dessa vez gerada no inconsciente, para o qual a memória seletiva empurrou os episódios mais constrangedores. (KUCINSKI, 2002, p. 541)

Cartas para um ladrão de livro deixa incomodamente claro o corte imposto. Nesse sentido, seria um caso de autocensura não se calar sobre o constrangimento? Ou sua explicitação transforma a tentativa de silenciamento em denúncia velada? Se o documentário pode falhar na precisão por não poder dar nome aos bois, ao mesmo tempo esse recurso não fortaleceria sua crítica, ao insinuar que toda uma boiada pode incorrer no mesmo crime? Como já sugerido, Laéssio era um grande ladrão, mas não era o único; tampouco o seria o seu ilustre e desconhecido cliente.

Ismail Xavier, no clássico *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2008), apresenta o par do subtítulo de forma contraintuitiva. O discurso do cinema sugere transparência não ao revelar suas engrenagens, mas, pelo contrário, ao sugerir que a imagem seria uma janela direta à realidade da história que é contada. Por isso, a opacidade seria encontrada justamente nos filmes que mostram os mecanismos e bastidores de sua realização. Nesse sentido, mostrar os constrangimentos externos que condicionaram a produção do documentário pode ser visto do ponto de vista ético como uma medida de transparência de seus produtores, mas, do ponto de vista cinematográfico, pode ser classificada como uma revelação da opacidade desse discurso. E essa classificação

não envolve de forma alguma uma crítica negativa. Pelo contrário, mostra o quão opaco é o processo de contar uma história e, com isso, revela também outras histórias – a dos que pretendem revelá-la e a dos que pretendem calá-la.

A tarja preta na boca de Laéssio é um caso evidente de opacidade, levando o burburinho dos bastidores da edição para o centro da cena. Esse traço de censura visível ajuda a ecoar o silenciamento para talvez ajudar a criar espaços mais férteis, onde a denúncia que se pretendia podar pode finalmente florescer. A opção pelo silêncio acabou, no entanto, saindo pela culatra: a censura do documentário atraiu a atenção pública. Após o documentário, a *Folha de S. Paulo* publicou cartas de Laéssio revelando que gravuras do álbum *Souvenirs de Pernambuco* – impressas pelo alemão Emil Bauch em 1852 e roubadas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 2004 – seriam as mesmas exibidas pelo acervo do Itaú Cultural, em São Paulo (FINOTTI, 2018a). Essa delação germinou uma série de reportagens identificando os envolvidos na problemática aparição, em coleções particulares, de obras subtraídas de arquivo público; com a pressão da investigação jornalística, parte das obras suspeitas foram periciadas e devolvidas para o arquivo carioca em poucos meses (FINOTTI, 2018b).

No final de 2018, quando este artigo era concluído, Laéssio encontrava-se novamente em liberdade após a quinta passagem pela prisão. Em entrevista ao repórter Ivan Finotti (2018c), autor das reportagens sobre as gravuras de Bauch no Itaú Cultural, Laéssio parece ainda reforçar as romantizadas justificativas sobre seus furtos passados: “Do Museu Nacional, que pegou fogo há três meses, ele diz ter furtado 3 mil gravuras, algumas revistas e 28 livros. ‘Salvei essas peças, não é mesmo? Ou hoje seriam cinzas’, diverte-se o homem de 45 anos” (FINOTTI, 2018c). Na sua visão, a história que furtou ainda viria a redimi-lo.

Considerações finais: o público privado nos arquivos desfalcados

Rui Barbosa (ou um de seus sucessores, dependendo da fonte e interpretação historiográfica) também desfalcou arquivos supostamente por um bem maior, apagando registros públicos sobre escravidão para improvisar uma página em branco, impedindo com isso os pedidos de indenização pleiteados pelos antigos

proprietários de escravos, mas colateralmente incinerando um passado que ainda desperta disputas (LACOMBE; SILVA; BARBOSA, 1998). Parte desses registros ainda persistem em cartórios privados – porém, são de difícil acesso coletivo e por parte de pesquisadores (FERRAZ, 2015). O público continua privado de sua memória, e interesses particulares ainda decidem o que pode ou não chegar à luz.

Usando uma metáfora bastante frutífera, Kushnir (2004, p. 213) aponta um alinhamento entre “raízes” (origens históricas de estruturas de silenciamento), “troncos” (mecanismos de opressão e ameaça) e “folhas” (elemento mais evidente da burocracia censória, mas também as páginas de jornais, livros ou roteiros que acabam podados pela interdição) na repressiva cultura brasileira durante a ditadura militar. Analogamente, Paganotti (2015) avaliou casos de censura judicial em conflitos envolvendo a liberdade de expressão após a redemocratização, isto é, em um período em que o judiciário parecia conseguir finalmente virar a página dos períodos sombrios anteriores, quando o Estado ainda assumia o papel de definir quais manifestações seriam adequadas ou não para o público. Considerando os casos em que a liberdade de expressão era cerceada mesmo após o fim da censura oficial e de sua vedação constitucional, torna-se evidente uma insistente necessidade dos juristas diferenciarem teoricamente os casos específicos de proibição da antiga prática de censura prévia e sistêmica. Essa incômoda contradição entre uma censura que era efetuada enquanto se negava pode ser sintetizada como uma censura ou uma “censura do público privado”:

Em um cenário histórico de persistente preponderância da proteção aos interesses privados, fora do escrutínio público – em que a própria redemocratização foi garantida pela negociação com elites tradicionais, oferecendo concessões públicas de rádio e televisão (o que fortaleceria a simbiose de interesses políticos e midiáticos contrários ao controle social da comunicação) –, a resistência à regulação pública pela força política da grande mídia inviabilizou seu debate no legislativo ou no executivo (reféns do referendo público), deixando o apelo ao judiciário como único canal para determinar quais proibições podem ser legitimadas (ao mesmo tempo em que se nega retoricamente a censura), tolhendo o espaço de debate coletivo sobre escolhas políticas complexas em simplificados dilemas legais restritos a poucos envolvidos. (PAGANOTTI, 2015, p. 10)

Na irresoluta transição do autoritarismo para a democracia, ainda persiste a dificuldade de compreendermos nossa história recente, visto que parte dos arquivos desse período são controlados pelas forças armadas e estão inacessíveis ou já foram destruídos. Mais uma vez, o acesso à nossa história é bloqueado por interesses particulares, e não podemos concluir nossa transição democrática enquanto não conseguirmos lidar com esse incômodo passado (TELES; SAFATLE, 2010). E, infelizmente, em uma democracia incompleta, seguimos disfarçando as nossas censuras. Por isso, é louvável a coragem de apontar para onde se pretende silenciar, mostrando as páginas que faltam – e insinuando uma presença incômoda e opaca dos que podem ter se apropriado de nosso passado e que pretendem permanecer nas sombras.

Laéssio pode ter ajudado a melhorar a segurança e a preservação de nossos arquivos e bibliotecas, ou até mesmo, de forma inadvertida, salvado obras que seriam consumidas no incêndio do Museu Nacional – Robin Hood ao contrário, roubando dos empobrecidos e deteriorados acervos públicos para vender aos ricos colecionadores privados. Era esperado que o documentário sobre um personagem tão galvanizador pudesse servir como centelha para reiniciar as investigações sobre quem se beneficiou com seus furtos e esconde covardemente as obras e seu nome do olhar vigilante do público.

Alguns itens já foram identificados e devolvidos aos arquivos; da mesma forma, nomes de colecionadores suspeitos de apropriação indevida da memória coletiva começam a serem trazidos à luz. Na ambiguidade moral própria de Laéssio, cabe questionar se as supressões (das obras surrupiadas dos museus e da identificação dos suspeitos) foram necessárias para essas novas descobertas (da proteção de nossos acervos e da investigação dos beneficiados por esses crimes), como sintomas necessariamente incômodos para motivar a superação de um trauma recalçado.

Referências

BALLOUSSIER, A. V. Ladrão do Museu Nacional achava 'de bom grado' tirar obras do estado. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 set. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2EgmyYg>. Acesso em: 25 set. 2019.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

CARTAS para um ladrão de livros. Direção Caio Cavechini e Carlos Juliano Barros. Produção: Gustavo Mello. São Paulo: Boutique Filmes. 1 vídeo (96 min), son., color.

FINOTTI, I. Ladrão diz que obras hoje no Itaú Cultural são da Biblioteca Nacional. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2018a. Disponível em: <https://bit.ly/2mOeOXt>. Acesso em: 25 set. 2019.

FINOTTI, I. Itaú Cultural devolve mais quatro obras que haviam sido roubadas da Biblioteca Nacional. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2018b. Disponível em: <https://bit.ly/2nevSpS>. Acesso em: 25 set. 2019.

FINOTTI, I. 'Entrei na faculdade só para roubar melhor', diz ladrão da Biblioteca Nacional. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2018c. Disponível em: <https://bit.ly/2lcfAxh>. Acesso em: 25 set. 2019.

FERRAZ, L. Cartórios de São Paulo guardam registros da escravidão. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 maio 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2mLQkhS>. Acesso em: 25 set. 2019.

GOMES, M. R.; PAGANOTTI, I. Censura além da classificação: a recepção brasileira de A serbian film. *Significação*, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 278-301, 2012.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

KUCINSKI, B. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. *In: CARNEIRO, M. L. T. (org.). Minorias silenciadas: histórias da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2002. p. 533-551.

KUSHINIR, B. Pelo buraco da fechadura: o acesso à informação e às fontes (os arquivos do Dops – RJ e SP). *In: CARNEIRO, M. L. T. (org.). Minorias silenciadas: histórias da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2002a. p. 553-583.

KUSHINIR, B. Entrevista com Oliveiros Ferreira. *In: CARNEIRO, M. L. T. (org.). Minorias silenciadas: histórias da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2002b. p. 587-603.

KUSHINIR, B. *Cães de guarda: jornalistas do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LACOMBE, A. J.; SILVA, E.; BARBOSA, F. de A. *Rui Barbosa e a queima dos arquivos*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1988.

LIMA, V. A. *Regulação das comunicações: história, poder e direitos*. São Paulo: Paulus, 2011.

MATTOS, S. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

PAGANOTTI, I. *Ecos do silêncio: liberdade de expressão e reflexos da censura no Brasil pós-abertura democrática*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências da

Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SKJERDAL, T. S. Justifying self-censorship: a perspective from Ethiopia. *Westminster Papers in Communication and Culture*, Westminster, v. 7, n. 2, p. 98-121, 2010.

TELES, E.; SAFATLE, V. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

submetido em: 19 jan. 2019 | aprovado em: 12 mar. 2019