



## **A “mensagem” do filme: Censura e narrativa cinematográfica durante a ditadura militar no Brasil**

Carlos Adelino Loiola Rosa<sup>1</sup>

### **Resumo**

A atuação da censura cinematográfica durante a Ditadura Militar no Brasil foi marcada por contradições, como o caso da liberação de filmes críticos ao regime. Por meio da análise dos critérios da censura e dos processos censórios de “Os inconfidentes” (1972), o artigo aponta algumas possíveis explicações. Dentre os fatores, apresenta-se um conjunto de normas adotado pela censura brasileira que pode ser considerado inadequado para avaliar a narrativa cinematográfica, do qual se destaca o critério “mensagem”.

**Palavras-chave:** Censura, Cinema, Linguagem, Os inconfidentes, Narrativa.

## **El “mensaje” de la película: censura y narrativa cinematográfica durante la dictadura militar en Brasil**

### **Resumen**

La actuación de la censura cinematográfica durante la Dictadura Militar en Brasil estuvo marcada por contradicciones, como el estreno de películas críticas con el régimen. A través del análisis de los criterios de censura y los procesos de censura de “Os inconfidentes” (1972), el artículo señala algunas posibles explicaciones. Entre los factores, presentamos un conjunto de estándares adoptados por la censura brasileña que pueden ser considerados inadecuados para evaluar la narrativa cinematográfica, de los cuales se destaca el criterio del “mensaje”.

**Palabras-clave:** Censura, Cine, Idioma, Os inconfidentes, Narrativa.

## **The film’s “message”: Censorship and cinematographic narrative during the military dictatorship in Brazil**

### **Abstract**

The workings of film censorship during the Military Dictatorship in Brazil was marked by contradictions, as was the case with the release of films that opposed the regime. Through the analysis of the criteria of censorship and the censorship processes of Os inconfidentes (1972), the article points out some possible explanations. Among the factors, there is a set of norms

<sup>1</sup> Mestre em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul, com bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL (2020). É pesquisador com experiências como roteirista e diretor. E-mail: carlosadelino.rosa@gmail.com

that can be considered inadequate to evaluate the cinematographic narrative, from which the “message” criterion stands out.

**Key words:** Censorship, Cinema, Language, Os inconfidentes, Narrative.

## Introdução

O trabalho da censura durante a Ditadura Militar no Brasil é muito atrelado à ideia de uma suposta ignorância dos censores. Essa impressão está relacionada aos casos de filmes primeiramente liberados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>2</sup>, mas posteriormente vistos pelo público como críticos aos regime. Devido a isso, tomamos como problema norteador a questão das contradições da censura, algo já abordado em outras pesquisas. Trabalhos que mostraram como fatores culturais, legislação, política, economia e outros elementos contextuais do período estavam relacionados com esses desentendimentos. Nesse sentido, Beatriz Kushnir (2012, p. 45-56) observou que os censores não tinham tanta autonomia e que muitas dessas contradições advinham das necessidades de atender às condicionantes políticas do momento. Complementar a essa proposição, Ortiz Ramos (1983, p. 97-98) apontou como muitas das contradições estavam relacionadas a tensões ideológicas dentro do próprio governo. Sem ignorar considerações historiográficas e sociológicas, este artigo busca, através da crítica e de teorias do cinema, outras perspectivas com o objetivo de analisar como os censores avaliavam a narrativa cinematográfica. Através dessa abordagem, emerge a hipótese de que essas contradições estavam relacionadas a critérios muito limitados de avaliar a narrativa cinematográfica, entre eles “a mensagem”.

Após o Ato Institucional nº 5, instaurado no dia 13 de novembro de 1968, o Brasil viveu o ápice da repressão militar e da retórica anticomunista da Guerra Fria. Essa retórica foi um dos sustentáculos para a perseguição aos direitos políticos e instauração de um feroz controle à imprensa, outros meios de comunicação e às artes, incluindo o cinema. O recrudescimento da repressão, que incluiu maior restrição à liberdade de expressão, foi funcional para preservar a imagem do regime e esconder a perseguição, prisão e tortura de dissidentes políticos, especialmente aqueles que optaram pela luta armada.

Para a ditadura, a questão da censura cinematográfica estava muito atrelada ao modo como também eram censurados outros meios de comunicação, como a imprensa, dado que o cinema era visto pela censura também como um meio de influenciar a opinião pública, sendo

<sup>2</sup> Subordinado ao Ministério da Justiça, foi o principal órgão estatal responsável pela censura durante a Ditadura Militar.

dados pouco valor ao caráter artístico dos filmes. É por isso que os pareceres dos censores privilegiavam o caráter narrativo do cinema. O filme não era visto como algo feito para emocionar, entreter, divertir ou provocar reflexões, mas como uma ferramenta feita para comunicar valores morais ou políticos. Cabia à censura avaliar se esses valores eram positivos ou negativos, de acordo com os parâmetros do regime.

Um dos fatores que complicaram o ideal dos censores foi a existência de filmes que não aceitavam nem o *status quo* vigente, nem a dicotomia proposta pela censura. Filmes como *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade: uma revisão desmistificadora da Inconfidência Mineira, visto pela crítica da época como uma obra que propunha também uma atualidade.

As análises do filme, dos pareceres e do desenvolvimento das polêmicas tocam em elementos importantes da lógica interna da censura e trazem dados ideológicos complementares, relacionados à origem das suas contradições. A implicação disso é que a liberação do filme *Os inconfidentes* foi beneficiada pela miopia da ideologia do próprio regime.

### **Questões metodológicas**

Um dos problemas metodológicos fundamentais deste tipo de trabalho é conciliar as questões contextuais com os problemas referentes aos pareceres da censura e à narrativa cinematográfica. O trabalho historiográfico é um ponto de partida para conhecer como os fenômenos culturais, econômicos e políticos afetam o desenvolvimento do cinema (Cf. BERNARDET, 2009). É também uma forma de compreender o próprio funcionamento interno da censura, isto porque os pareceres censórios apresentam insuficiência nos documentos e contradições que não podem ser compreendidas apenas através do hermetismo do arquivo oficial. Por isso, os jornais, revistas e documentos oficiais não foram vistos como algo tangente, mas como complementares aos pareceres. Não foram raras as vezes que o processo de censura continuou através do debate público, nos gabinetes das autoridades e no sigilo dos serviços de inteligência.

Quanto ao acesso a esses dados, lamentamos que essa pesquisa foi feita em um contexto de pandemia. Deparamos-nos com a contingência de acessar apenas os arquivos que estavam disponíveis remotamente em páginas de órgãos públicos e privados. De todo modo, a pesquisa não deixou de ser exaustiva, foram consultadas digitalmente centenas de páginas de periódicos e de arquivos oficiais do período. Os principais arquivos que foram analisados

durante a pesquisa foi o fundo do Serviço Nacional de Informações (SNI), disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN)<sup>3</sup>; o acervo da revista *Filme Cultura*, criada pelo INC, e que hoje está disponível no repositório Tainacan<sup>4</sup>; os acervos do jornal alternativo *Opinião*<sup>5</sup> e da revista *Manchete*<sup>6</sup>, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira; o acervo do *Jornal do Brasil*, disponível no *News Google*<sup>7</sup>; e o acervo de jornais como *O Estado de S. Paulo*<sup>8</sup>, *Folha de S. Paulo*<sup>9</sup> e *O Globo*<sup>10</sup>, disponibilizados pelos sites dos grupos que controlam os periódicos.

Já o acesso aos pareceres da censura foi feito através de solicitação por e-mail à Equipe de Acesso e Difusão Documental, da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no DF<sup>11</sup>, equipe que disponibilizou uma planilha com os processos dos filmes que constam para consulta. A partir dos códigos de referência descritos na planilha, foram feitos os encaminhamentos dos processos filmicos junto à equipe.

Livros escritos pelos próprios censores também foram utilizados como referência, como a obra *Censura Federal* (1971), de Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson de Queiróz Garcia, livro que traz o conjunto das principais leis e normas censórias acompanhadas pelos comentários dos autores. Há também o livro *Censura & Liberdade de Expressão* (1974), do censor Coriolano Fagundes, que além de trazer um apanhado geral sobre o funcionamento da censura, opera como uma espécie de manual da DCDP. Esse último livro, apesar de ser uma publicação posterior ao lançamento das obras elencadas no *corpus* filmico, não deixa de ser uma leitura interessante para conhecer o modo como a censura pensava e agia.

A respeito do objetivo principal, que é compreender as contradições dos pareceres censórios, procuramos convergir os dados contextuais com uma análise comparativa entre os pareceres e a análise filmica. Foram destacadas as principais diferenças entre a análise filmica (amparada pela crítica cinematográfica da época e depoimentos do próprio cineasta) com a interpretação dos censores a respeito do filme. A pesquisa também recorreu a teses posteriores

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://sian.an.gov.br>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=123307&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>11</sup> [consultasdf@an.gov.br](mailto:consultasdf@an.gov.br).

a respeito do cinema do período, como as “alegorias do subdesenvolvimento” (Cf. XAVIER, 2013) e a crítica a respeito das “imagens do povo” no cinema brasileiro (Cf. BERNARDET, 2003). Além disso, as considerações de Bernardet (2009, p. 97) a respeito da influência das políticas estatais no cinema também instigaram algumas reflexões.

Evidentemente, foi fundamental a consulta a pesquisas relacionadas à censura cinematográfica, desde trabalhos mais específicos a respeito da censura de *Os Inconfidentes* (REIS JÚNIOR, 2015) à pesquisas mais abrangentes sobre a censura cinematográfica durante a ditadura militar (SIMÕES, 1998; SOUZA PINTO, 2001). Adicionalmente, conhecer a questão da censura à crítica cinematográfica em periódicos da época (ADAMATTI, 2019) contribuiu para filtrar e ter cautela com as informações obtidas através de jornais e revistas, pois por também estarem sob censura, havia muito a ser considerado no silêncio desses textos.

Embasado por essa metodologia, este trabalho esboça alguns conceitos e fundamentos a respeito de algumas das polêmicas que envolveram a censura da época. Também esperamos, com este artigo, instigar outras investigações sobre o período, pois o lapso dos documentos oficiais apenas provam que a nossa história precisa ser continuamente reanalisada e reescrita.

### **A poesia crítica de Joaquim Pedro de Andrade**

*Os Inconfidentes* é baseado nos *Autos da devassa*, documentos oficiais da Coroa portuguesa que apuraram as atividades dos conspiradores da Inconfidência Mineira. Além de poemas de Cecília Meireles, conta principalmente com a poesia dos inconfidentes Claudio Manoel da Costa, Tomas Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. O recurso da poesia que acompanha o filme inteiro e a montagem não linear de Eduardo Scorel o torna não apenas um registro pouco convencional sobre a história do país, mas traz à tona outras dimensões dos personagens principais: suas paixões, ambições, medos e desejos. Lançado no mesmo ano em que se comemorou o sesquicentenário da Independência do Brasil, a película trai as expectativas do Ministro da Educação da época, Jarbas Passarinho, que propôs aos cineastas brasileiros a realização de filmes enaltecendo os heróis nacionais.<sup>12</sup>

O filme abre com os três poetas sofrendo as consequências do desmonte da conspiração: as mortes na prisão de Manoel da Costa e Alvarenga e a humilhação de Gonzaga ao partir para o degredo. Na sequência, a montagem retoma os eventos que culminaram na prisão deles. Os três poetas são apresentados no auge esperançoso da revolta. É no particular

<sup>12</sup> PASSARINHO, Jarbas. “A hora e a vez dos filmes históricos”. Entrevista concedida à revista *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 18, jan/fev de 1971, p. 1.

que o diretor centra suas primeiras ações, a paixão de Gonzaga por Marília, a relação de Manoel da Costa com sua escrava e os sonhos de grandeza de Alvarenga Peixoto.

É apenas após esse breve vislumbre no campo pessoal que, em uma cena na casa de Manoel da Costa, eles começam a tratar de fato da conspiração, tomando a si próprios como os principais intelectuais do movimento. Essa cena é o gancho para a introdução de Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes (José Wilker), tomado por Gonzaga como um “fanático”. No filme, o alferes destoa da polidez e erudição dos outros conspiradores e é quem possui o menor *status* social. É também a quem são relegadas as principais e mais perigosas atividades, como estar na linha de frente do motim da tropa.

Os inconfidentes são presos logo no início do segundo ato, após a traição de Joaquim Silvério dos Reis (Wilson Grey). A história fica mais confusa após a prisão. As mentiras dos acusados durante os interrogatórios se misturam com *flashbacks* do que realmente teria acontecido. A falta de detalhes e as contradições tornam muitas coisas questionáveis, afinal é um filme baseado principalmente em relatos de prisioneiros e poemas. Mas fica claro a sugestão de que os principais conspiradores abandonaram seus ideais para salvar a própria pele, enquanto se comprometeram em criar o consenso de incriminar Tiradentes como o principal responsável pela trama.

Após se humilharem, os dirigentes da conspiração conseguem sua salvação quando a pena é reduzida para o degredo perpétuo. Nesse sentido, o alferes é o único que cresce no filme, na medida que assume suas responsabilidades no movimento. O sujeito que no início do filme é temerário e arrogante, se torna mais humilde e sereno, ao ponto de beijar os pés do seu carrasco, único momento no filme em que é dado algum respeito a uma pessoa negra. Assume assim o *status* de mártir, ainda que um mártir muito mais contraditório do que a história convencionou narrar.

Outra das peculiaridades que mais marcam o filme é a relação irônica entre imagem e som. Cenas trágicas, como o enforcamento de Tiradentes, são costuradas com o colorido e alegria da música Aquarela do Brasil, de Ary Barroso, na performance de Tom Jobim. Combinação que cria um contraste entre a irreverência da música e a violência do enforcamento do herói.

Já o elitismo dos conspiradores é tratado quase em tom de escárnio. Em algumas passagens, enquanto os inconfidentes falam de liberdade, o enquadramento os constrange com as imagens dos seus escravos, como na cena em que Gonzaga vai à casa de Manuel da Costa e o acorda, enquanto estava deitado com sua escrava. Apesar do diálogo se passar entre os dois homens e ela estar sempre em silêncio, a composição a coloca em evidência, primeiro ao

passar nua na frente da câmera e depois ao se colocar entre os dois para se vestir. Na sequência, a mesma escrava, com colares de ouro e peitos nus, aparece em meio aos conspiradores, mas para servi-los café, como uma provocação persistente e silenciosa.

No filme, os escravos e servos quando não são ignorados, são considerados pelos inconfidentes apenas como ignorantes que não percebem a exploração da Coroa portuguesa. Um desses exemplos é a cena na casa de Alvarenga, em que a esposa, Bárbara (Tetê Medina), humilha um subordinado quando vê ele bater na mão da filha por errar no piano. Bárbara explicita os sonhos de realeza que a família almeja após a sonhada independência do Brasil, exigindo que ele deve tratar sua filha como “um escravo trata uma princesa, a princesa do Brasil [...]” e depois de exaltar a nobreza da sua família, o manda embora e exige que pense sobre o “perigo de ser ignorante”.

Em outro momento, na primeira cena em que Tiradentes aparece no filme, ele ofende alguns carregadores que passavam numa rua com animais de carga, afirmando que “os filhos dessa terra são tão estúpidos que eles próprios carregam o peso do que lhes roubam”. Assim, o tratamento que o filme dá à relação entre esses heróis nacionais e a população pobre é muito diferente da abordagem do outro grande filme histórico daquele ano, *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra. Enquanto que no filme de Joaquim Pedro o povo está quase sempre triste ou indiferente, no filme de Coimbra a população aparece alegre, festiva ou até mesmo em defesa do herói, D. Pedro I.

Assim, os detalhes apresentados no filme sobre a conspiração revelam que os inconfidentes seriam os responsáveis por liderar o levante, enquanto o povo naturalmente viria a reboque – se nós nos levantássemos o povo nos seguiria – argumenta Padre Toledo em uma discussão. Apesar disso, as palavras heróicas culminam na maioria das vezes em atos de covardia e falsidade, como na reunião em que o Padre menciona que os portugueses planejavam matar Gonzaga por ser o cabeça do levante. Ao ouvir isso, Gonzaga começa a sentir cólicas e vai se deitar, cena que chega a ser cômica.

Esses recursos apresentam uma tendência do filme a não glorificar os inconfidentes, ao tempo em que a obra tenta ser fiel aos arquivos oficiais. Também o lirismo e as ilusões dos inconfidentes, aliados à narrativa de sua prisão, contribuem para uma obra multifacetada. Ao tempo em que o filme é trágico, é também cômico, ao tempo em que é realista, é também fantasioso. Enquanto sabemos detalhes importantes do processo que culminou no enforcamento de Tiradentes, pouco sabemos sobre o nível de organização real por trás da retórica dos conspiradores. Assim, o filme acaba por apresentar um terreno fértil para a imaginação.

Em relação à atualidade do filme, percebida por parte da crítica da época<sup>13</sup>, é difícil ser considerada apenas como uma coincidência entre os dois períodos históricos: o fracasso da Inconfidência Mineira e do projeto nacional popular do pré-64. Há também questões de forma que dão mais pistas para essa interpretação. Por exemplo, no momento do interrogatório do Padre Toledo, o clérigo se volta e fala para a câmera, num claro rompimento da quarta parede, ou seja, falando para o público do cinema. Também as imagens contemporâneas sobre as comemorações cívicas no dia da Inconfidência Mineira estabelecem um horizonte histórico maior para a trágica derrota dos inconfidentes. Na verdade, vê-los como heróis quase que só é possível a partir desse horizonte, tendo em vista que à parte o sacrifício de Tiradentes em assumir a culpa, o resto do filme é abundante em retórica, mas carente de ações heróicas. Tudo se passa através de diálogos, mas nenhuma ação prática é vista por parte dos conspiradores.

Tendo em vista o currículo de Joaquim Pedro e sua participação no Cinema Novo, já havia até certa expectativa que em seu filme houvesse uma crítica indireta ao regime. No caso, o resultado vai além da expectativa, pois a obra estabelece também uma reflexão crítica sobre as lideranças de esquerda e os intelectuais da época. Em ambos, seja no período histórico que é narrado o filme ou na época que ele foi lançado, a verdadeira independência do Brasil estava muito mais próxima de ser uma fantasia dos intelectuais. As expectativas de livrar o Brasil do jugo de Portugal ou da órbita dos Estados Unidos (no caso do pré-64) são frustradas tanto pela repressão das autoridades quanto pelas ilusões dos revolucionários.

Visto desse modo, *Os Inconfidentes* é um filme anacrônico, pois vai além de narrar a história da prisão e condenação dos inconfidentes, revelando mais que um evento distante na história. Opera uma sutil atualidade, sem ignorar a responsabilidade com o período histórico abordado e a abertura para interpretações e reflexões do público sobre a realidade nacional. Isso torna a obra mais rica e ao mesmo tempo mais complexa, especialmente para a censura, a quem o cinema estava relacionado muito mais à *Lei de Segurança Nacional* do que à fruição.

<sup>13</sup> O crítico de cinema Rubem Biáfora, de maneira sucinta (talvez por medo da censura), defendeu que o filme visava “uma paráfrase, uma espécie de atualidade”. Esse trecho consta no artigo “Alida, revelação de Imperial e uma visão dos Inconfidentes”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 93, n. 20.778, 30 abr. 1972, p. 18. De modo similar, a escritora Zulmira Ribeiro Tavares, alude também à forma como o Tiradentes de Joaquim Pedro é “permeado pelo tempo histórico em geral”. Artigo intitulado “Os Inconfidentes”. *Suplemento Literário*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano XVI, n. 791, 24 set. 1972, p. 6.



## Os conspiradores na censura<sup>14</sup>

### *Pedido de certificado especial “livre p/ exportação”, 25 de fevereiro de 1972*

Essa primeira passagem de *Os Inconfidentes* na censura foi marcada por uma excepcionalidade em relação a outros filmes enviados ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). A solicitação, feita pelo próprio cineasta, foi de um certificado de “Livre para exportação” que deveria ser expedido com “urgência”. Dado que o filme foi uma coprodução com a Itália, a película deveria seguir ao país o quanto antes para fazer a sonorização na Rádio Televisão Italiana (RAI). Um detalhe: para tanto, o filme precisou ser enviado para a censura sem a faixa sonora, sendo que o diretor pediu que a avaliação fosse produzida “mediante copião em montagem definitiva e do roteiro dialogado do mesmo”.

Ao analisar o filme, ressaltamos a importância da relação imagem/som, o modo como a trilha sonora e os diálogos criam passagens irônicas a depender da relação com a imagem, momentos que inclusive sugerem um viés provocativo e crítico. Ocorre que certamente uma primeira análise baseada em um filme não sonorizado e na leitura do roteiro, não favorece uma apreciação adequada do filme. Por sorte, parece ser um fator que facilitou a liberação na censura naquele momento.

### *Sebastião Minas Brasil Coelho, 25 de fevereiro de 1972*

No seu primeiro parecer, o censor Sebastião Minas Brasil Coelho chama o filme pelo título equivocadamente de “Inconfidência Mineira” e sobre o conteúdo da película faz apenas uma breve menção sobre o seu caráter histórico. Sem seguir com uma apreciação sobre detalhes da obra, apenas opina pela liberação especial, tendo em vista a solicitação do diretor para exibição na RAI. Mas devido a ausência de trilha sonora, informou que caberia um novo exame para “nova e decisiva censura”.

### *Tabajara Fabiano Santana Ramos, 28 de fevereiro de 1972*

O parecer de Tabajara Ramos é mais detalhado, inicia descartando a possibilidade do filme infringir o “parágrafo 2º do artigo 37 do Decreto-Lei nº 20.493” e o “inciso III, artigo IIº

<sup>14</sup> *Os Inconfidentes*: Processo da DCDP (Fonte: Equipe de Acesso e Difusão Documental - COREG, da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no DF).

da Lei nº 5.536”, determinações que proíbem, por exemplo, “vistas desprimorosas do Brasil” ou o prejuízo à “cordialidade das relações com outros povos”. São infrações relacionadas a preocupações com a imagem do país no exterior e que impossibilitariam o certificado de “LIVRE P/ EXPORTAÇÃO”. Depois de descartar esses fatores que poderiam ser considerados problemáticos, o censor enaltece o valor histórico e cívico do filme:

[...] ainda que retratando a aspereza de uma época (luta de nossos patrícios do passado contra o domínio português), não encerra nenhuma mensagem que vilipendie os naturais da terra de Camões, mas sim transmite, sem nenhum “chauvinismo” e sectarismo, o “modus vivendi” de então, onde não falta o amor à Pátria (civismo) e o lirismo de Gonzaga, fechando o filme com o romper de “uma música forte de exaltação cívica, que acompanha cenas modernas de atualidades tomadas no dia 21 de abril (1971) em Ouro Preto mostrando cerimônias oficiais em que Tiradentes é venerado como herói nacional”.

Ao tratar do filme como o retrato da “aspereza de uma época”, o censor se refere apenas ao valor histórico da película e ignora o sentido de atualidade, a não ser através do caráter ufanista das cenas contemporâneas. Também é curioso que o censor dá um parecer positivo a respeito da trilha sonora baseado apenas na descrição do roteiro, desconhecendo o modo como ocorre efetivamente a relação entre imagem e som. Como vimos na análise filmica, a trilha sonora não atua para valorizar as tomadas de exaltação cívica. Na verdade, música e imagens operam uma ironia.

Desse modo, parece que ao recorrer a uma produção histórica, sendo fiel ao “modus vivendi” da época, Joaquim Pedro conseguiu facilitar a aceitação do filme na censura, dado que a distância histórica dificulta a interpretação do filme como uma crítica à ditadura. Além disso, a ausência da trilha sonora e o roteiro impreciso induziram o censor a uma interpretação que ignora alguns detalhes do filme sonorizado, o que levou o técnico a considerar a obra mais cívica do que realmente é. Se a música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, é patriótica, ela também é uma música otimista e alegre. Essa música começa já na cena de Tiradentes sendo enforcado, o que definitivamente contrasta com essa tragédia histórica. Além disso, a sequência final não é de apenas “cenas modernas de atualidades”, mas há também a inserção de tomadas de uma carcaça sendo golpeada, seguida pela imagem de uma caveira que encerra o filme. Enfim, realizando uma costura de imagens e sons que constroem tanto o ufanismo das imagens de atualidades quanto o tom esperançoso da música de Barroso.

Nesse primeiro parecer, se o censor defendeu excessivamente os valores cívicos da obra, a forma como a película foi apresentada à censura parece ter contribuído a uma leitura que apenas corroborou o nacionalismo acrítico do próprio censor. Orientado por esse viés, o

parecer finaliza com a afirmação de que o filme poderá ser liberado para exportação, mas que devido as cenas violentas e a ausência de trilha sonora deverá ser “submetido à Censura posterior”.

*Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, 29 de fevereiro de 1972*

No parecer sucinto de Coriolano, o censor ressalta o “interesse cultural” da obra por ser “portadora de informações históricas, as quais referem-se sobretudo à fase de julgamento dos ‘Inconfidentes Mineiros’”. Valorização assinalada também pelo técnico de censura Tabajara Ramos, que defendeu o “interesse cultural” do filme. Seguindo a mesma linha, Coriolano simplesmente acompanha a orientação dos colegas, ao defender a liberação especial do filme “para efeito de exportação” e sujeitando a liberação definitiva somente após o envio da película sonorizada. Assim, os três censores propuseram unanimemente a liberação do filme para exportação.

É preciso ter em vista que o clima político do período pode ter tido impacto nessas decisões. Tamanha impressão de que o filme trazia uma proposta enaltecida talvez tenha relação com as expectativas relacionados às festividades do sesquicentenário da Independência, comemorado naquele mesmo ano. Também pode indicar que os censores tinham simpatia com a proposta que foi expressa pelo Ministro Jarbas Passarinho, que defendia a produção de filmes históricos sobre heróis nacionais como forma de valorizar o sesquicentenário. O próprio Coriolano já afirmou em um seminário que a censura assumia “a feição que lhe empresta o sopro dos ventos políticos”<sup>15</sup>. Porém, nesse caso, eles estavam na contramão, pois apresentaram uma leitura demasiadamente otimista quanto ao tratamento que o filme deu aos heróis nacionais.

*Certificado Especial, 29 de fevereiro de 1972*

Emitido com a chancela “LIVRE P/ EXPORTAÇÃO”.

*Requisição de censura do filme sonorizado, 10 de abril de 1972*

Os técnicos de censura que analisaram a película no primeiro momento e liberaram

<sup>15</sup> Pronunciamento na II etapa do Seminário Nacional sobre censuras de diversões públicas, 11 abr. 1981. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. (In. CARNEIRO, 2013).

com o Certificado Especial de “LIVRE P/ EXPORTAÇÃO” foram os mesmos que emitiram os pareceres referentes à segunda etapa de avaliação. Essa data de entrada (10 de abril) é importante, pois o encaminhamento da película sonorizada com expectativa de liberação final ocorreu onze dias antes do feriado da Inconfidência Mineira, festejado no dia 21 de abril. Portanto, é provável a intenção do diretor em aproveitar a propaganda espontânea das comemorações para valorizar o lançamento da película.

*Tabajara Ramos, 12 de abril de 1972*

Apesar do censor manter uma interpretação do filme muito semelhante a do seu parecer anterior, agora questiona a fidelidade histórica devido ao fato de que a penalização dos inconfidentes não foi proclamada pela Rainha de Portugal, mas na verdade pelo Tribunal de Alçada de Ouro Preto. Não vê, portanto, nada além de um registro histórico, ainda que com imprecisões.

Dando continuidade ao parecer, o censor propôs reduzir a classificação etária para 10 anos, ao invés da censura 18 anos proposta anteriormente. A justificativa para essa nova classificação é de que uma cena de sexo presente no roteiro não foi incluída no corte final, o que permitiu propor uma redução na restrição. Apesar disso, segundo o censor, as cenas de violência exigiram ao menos que fosse determinada a proibição para menores de 10 anos.

Assim, sobre o conteúdo do filme, Tabajara se preocupa mais com a fidelidade histórica e com as cenas de sexo e violência. Por fim, o censor concluiu pela liberação ressaltando o “conceituamento de tratar-se de uma produção enaltecida de nossos valores históricos”. Constatamos aqui que a nova revisão não alterou a percepção pelo censor de que o filme de Joaquim Pedro é uma obra de celebração ufanista.

*Sebastião Minas Brasil e Coriolano Fagundes, 12 de abril de 1972*

Nessa nova etapa, o parecer de Minas Brasil, simplesmente endossado por Coriolano<sup>16</sup>, é o que traz uma avaliação mais detalhada. É também mais deslumbrado quanto ao ufanismo do filme do que o parecer do colega, Tabajara Ramos. Com o objetivo de defender a classificação livre da obra, o censor considera que as cenas de violência foram atenuadas devido ao valor patriótico do filme:

Do ponto de vista plástico, o filme apresenta algumas cenas que em outras

<sup>16</sup> É possível que seja escrito por ambos, dado que o texto é escrito na terceira pessoa do plural.

situações poderiam ser consideradas na fixação da classificação etária. Todavia em vista de tratar-se de uma obra que enfoca a história do proto mártir de nossa independência, creio que as cenas acima mencionadas seriam até necessárias, principalmente para inculcar no adolescente e na juventude de modo geral, o sacrifício de um punhado de homens, capazes de tudo pela nossa liberdade, não hesitando nem mesmo em sacrificar o seu bem mais precioso, que é a vida, exemplo dignificante a serem seguidos por todos. Assim como nos filmes que enfocam a vida de Cristo, onde este é sacrificado e martirizado, inclusive crucificado, são liberados sem nenhuma restrição etária, ao nosso ver a presente obra não se trate de cunho religioso, trata porém dos heróis de nossa história, responsáveis pela nossa liberdade e soberania e que a nosso ver, data vênha, merece um tratamento semelhante. Em vista do exposto, somos de opinião que a película poderá ser liberada para qualquer público sem nenhuma restrição.

Difícil imaginar que Joaquim Pedro fez o filme para inculcar na adolescência valores ufanistas, o que parece é que ele fez um filme ambíguo o suficiente para não ser incomodado pelos censores. Surpreende, no entanto, o fato dos técnicos sugerirem valores patrióticos maiores do que a própria proposta do diretor. No entanto, nessa nova análise, agora com sonorização, chamou a atenção dos censores uma frase em que coube uma nota de alerta para o Chefe do SCDP:

Obs.: Alertamos a Chefia do SCDP para a cena onde o Padre Toledo cochicha ao ouvido de Alvarenga Peixoto: “Precisamos tomar cuidado para que o poder não caia nas mãos de militares”, a qual poderá implicar em interpretação equívoca por parte de espectador menos esclarecido.<sup>17</sup>

Na verdade, o padre diz no filme o seguinte: “É o que temos de evitar no futuro, que tudo fique nas mãos de um só homem, principalmente de um militar”. Independentemente da transcrição imprecisa, o que chamou atenção do técnico foi a possibilidade de uma interpretação ofensiva ao regime militar. O alerta é endossado pelo Art. 41, alínea “h” do Decreto-Lei nº 20.493, que proíbe “induzir ao desprestígio das forças armadas”. De todo modo, a mensagem não teve consequências mais graves. Como aponta a análise de Antônio Reis Júnior (2015, p. 10) sobre o mesmo processo de censura, a ambiguidade do filme foi um fator que possibilitou driblar os censores pelo fato:

[...] de o diálogo estar exclusivamente situado no contexto histórico de 1789 o que o descolaria de motivações político-ideológicas associadas à esquerda e, especialmente a luta armada em 1972.

Talvez, por isso, bastou um aviso para a chefia (uma forma de passar a responsabilidade), dado que na interpretação dos técnicos o filme era uma obra patriótica.

<sup>17</sup> Esse alerta também é endossado por Coriolano em seu parecer.

Assim, devido à unanimidade dos pareceres, o filme foi aprovado por Rogério Nunes, Chefe do SCDP. No entanto, não foi concedida a censura livre proposta por Minas Brasil, sendo determinada a censura 10 anos, sem cortes.

*Certificado de censura, 19 de abril de 1972*

É estranha a demora para emissão do certificado de censura definitivo, dado que no caso do certificado de “LIVRE P/ EXPORTAÇÃO” o documento foi lançado no mesmo dia da conclusão dos pareceres. Mas quanto ao certificado definitivo de censura (datado de 19 de abril de 1972), o documento só foi emitido sete dias depois da conclusão das avaliações (entregues no dia 12 de abril de 1972). Outro problema para o filme, é que o trailer só foi liberado no dia 26 de abril. Isso quer dizer que se o diretor tinha intenção de lançar a película a tempo dos festejos do dia 21 de abril, a demora na censura impossibilitou essa pretensão. Assim, o filme só viria a ser lançado no dia 1º de maio<sup>18</sup>, dez dias depois do feriado. Desse modo, a produção não conseguiu se aproveitar tão bem do clima dos festejos. Nesse sentido, o filme *Independência ou morte* foi mais feliz, dado que o lançamento nos cinemas ocorreu a tempo das comemorações do 7 de setembro<sup>19</sup> daquele mesmo ano.

Esse lapso na liberação do filme não é o único dado estranho sobre o processo de *Os Inconfidentes*. Em resposta aos questionamentos do SNI<sup>20</sup> sobre a possível existência de “conotações subliminares” na película, o órgão de censura informou que inclusive convidou um professor de história indicado pelo MEC que elogiou a fidelidade da obra aos fatos históricos. É possível que a demora na efetivação do certificado tenha relação com o tempo necessário para esse professor dar o seu parecer sobre o filme. Assim, esse prazo estaria relacionado à necessidade de sanar dúvidas dos censores quanto ao conteúdo histórico da obra.

O relatório do SNI também indica que os documentos referentes ao processo de liberação de *Os Inconfidentes* não estão completos, pois o parecer do professor de história não foi incluído no processo da DCDP. Enfim, apesar do filme ter tido uma passagem

<sup>18</sup> “Os Inconfidentes”. *Cinemateca Brasileira*, São Paulo. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000103&format=detailed.pft>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

<sup>19</sup> “Independência ou morte”. *Cinemateca Brasileira*, São Paulo. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023411&format=detailed.pft>>. Acesso em: 20 set. 2022.

<sup>20</sup> SNI - Protocolo n° 11984, 12 de junho de 1972. Disponível em: <<https://sian.an.gov.br>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

relativamente tranquila, tendo em vista o seu teor crítico, essas informações do SNI apontam que a liberação do certificado não foi tão simples como indica o processo oficial.

### **Os inconfidentes e censores sobre sigilo**

Uma demonstração adicional do rigor dos militares foi que os próprios censores já foram considerados suspeitos. Consta em um documento do SNI, datado de 18 de dezembro de 1968, poucos dias depois de decretado o AI-5, um caso de suspeita de corrupção do censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes<sup>21</sup>.

Ele é acusado de favorecer “João Neri, advogado do SINDICATO DOS EXIBIDORES CINEMATOGRAFICOS”. A suspeita é de que Coriolano fornecia uma “série de ‘facilidades’ dentro da Censura para exibidores de São Paulo”. O documento também cita outras relações, como ser “intimamente ligado aos dirigentes da empresa cinematográfica ‘DIFILME’”<sup>22</sup>, a principal distribuidora do Cinema Novo. O relatório também afirma que na época em que Romero Lago foi diretor da DCDP, o francês Jacques Valancin “soltava ‘gordas propinas’ dentro da Censura, para liberação de filmes”. No entanto, esse documento não detalha fontes, nem apresenta provas. Outro ponto é que fora esse relatório sucinto, não foram encontrados mais documentos a respeito do desenvolvimento da investigação sobre essas suspeitas de corrupção. O que é possível tirar de imediato, dada as limitações desse relatório, é que os próprios censores eram vigiados de perto.

Nesse jogo complexo entre censores, Estado e interesses de cineastas é difícil saber o que é paranóia e o que é verdade. Mas assim como Joaquim Pedro não tomou os *Autos da Devassa* como uma verdade absoluta, mas como um apanhado de diferentes narrativas, também esses documentos não podem ser tomados *a priori* como detentores da verdade, pois neles também estão entranhadas ficções. Os documentos do SNI nos mostram, ao menos, que o cerceamento das liberdades seguia com rigor até onde os tentáculos da ditadura poderiam alcançar. Reforçam, ainda, os limites muito estreitos pelos quais os diretores se equilibravam.

### ***Censura e paternalismo***

O alerta de Minas Brasil sobre o risco de “interpretação equívoca por parte de

<sup>21</sup> SNI - Informe nº 420. 18 de dezembro de 1968. Disponível em: <<https://sian.an.gov.br>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

<sup>22</sup> O nome correto é Difilm.

espectador menos esclarecido” é um exemplo da prática recorrente de paternalismo por parte dos censores. Esse comportamento é mais agudo em relação às classes populares, de modo que quase equipara o tratamento que a censura dá à população mais pobre ao tratamento que dá ao público menor de idade. Consta em um trecho do livro *Censura & Liberdade de Expressão* (1974), do censor Coriolano Fagundes, uma elucidação sobre como os censores buscavam “proteger” o público:

- a) Teatros e congêneres – o censor pode ser mais condescendente com espetáculos de palco em geral, porque não é um público qualquer o que lhes tem acesso. O elevado preço do ingresso, nesse setor, já é fator de seleção de plateia;
- b) O cinema – neste campo o censor já pode ser um pouco menos liberal ao julgar, porque o cinema é a diversão popular por excelência;
- c) Televisão – os programas de televisão são os que devem ser julgados mais rigorosamente, especialmente tendo em vista que a programação das emissoras não deixa praticamente margem alguma de escolha para o espectador, além da dificuldade que se tem de evitar sejam os espetáculos de mensagens prejudiciais mostrados para jovens (1974, p. 145).

Esse trecho sintetiza a concepção da censura a respeito das classes populares, algo que notamos em muitos dos pareceres. Coriolano, com base na legislação da época<sup>23</sup>, defende que a censura deveria ser mais rigorosa a depender da popularidade do veículo, estando o cinema num meio termo entre o Teatro e a Televisão.

Assim, como o discurso do restante do governo, ele coloca nas costas da população a responsabilidade pela repressão, pois o autoritarismo seria uma necessidade imposta pela desordem do país. Através dessa retórica paternalista, a ditadura tentava defender as restrições à liberdade de expressão com a justificativa de que protegia a população.

### ***“A mensagem” do filme***

O livro *Censura & Liberdade de Expressão* (1974), de Coriolano Fagundes, também traz detalhes importantes sobre como os censores eram orientados a atuar. Foi escrito como uma obra de “consulta obrigatória” para: “Advogados”, “Jornalistas”, “Exibidores, Produtores e Distribuidores Cinematográficos”, “Profissionais de Televisão, Rádio e TV”, “Homens da Censura” e muitos outros profissionais, conforme a chamada no verso do livro. A obra traz um apanhado das principais leis e normativas, breve história da censura, um resumo da atividade em outros países, além de detalhar o funcionamento da censura no cinema, televisão, rádio, teatro e espetáculos circenses. O livro também opera como um manual para os censores, contendo tópicos com orientações específicas para os técnicos de censura. O tom de manual é acentuado pela abundância do verbo “dever” no imperativo: “cada obra *deve* ser

<sup>23</sup> Decreto-Lei n. 898, 28 set. 1969. Art. 3º, Parágrafo 2º.



julgada não apenas pelas imagens e cenas singulares...”, “os programas de televisão são os que *devem* ser julgados mais rigorosamente...”, “...o censor *deve* atentar”, “o censor *deve* levar em conta”, “o censor *deve* deter-se...” etc. (*ib.*, p. 143-145, grifos nossos). Segundo Coriolano, da lista de instruções para o exame de conteúdo, os dois primeiros fatores que os censores precisam atentar são:

#### I - A MENSAGEM

É a idéia comunicada pela obra em seu conjunto. Reflete a maneira pessoal, subjetiva, de o autor encarar determinado aspecto do universo, físico ou psicológico. Para transmiti-la, o artista criador utiliza-se de linguagem explícita e simbólica, necessitando, para tanto, possuir perfeito domínio das técnicas próprias do meio de comunicação empregado, sem o que não logra os próprios objetivos. Muito comum é o realizador querer dizer uma coisa e a mensagem de sua obra significar outra, completamente diversa.

#### II - A IMPRESSÃO FINAL

É o resultado do balanço dos aspectos positivos e negativos, consequência dos conflitos entre o bem e o mal encontrados no desenvolver do tema. O autor joga com os diversos constituintes da trama, propondo, quase sempre, uma solução ou desfecho (*ib.*, p. 143).

A mensagem e a impressão final eram formas de avaliação recorrentes na Divisão de Censura. É possível observar, por exemplo, nas *Normas para classificação de espetáculos para menores* (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971. p. 209-210), os mesmos critérios expostos apenas com algumas pequenas diferenças. Mais importante ainda, é o fato dos censores aplicarem esses conceitos na prática, dado que eles aparecem de forma consistente na estrutura dos pareceres.

Também observamos que, de modo geral, esses critérios eram importantes para definir se um filme seria ou não liberado, pois a mensagem e a impressão final estavam relacionadas ao aspecto legal do filme. Vale lembrar, aqui, do acima mencionado segundo parecer de Minas Brasil sobre *Os Inconfidentes*, que nos ajuda a entender essa dinâmica, pois durante o desenvolvimento do exame a questão da mensagem do filme aparece como fator atenuante para a censura classificativa. Para Minas Brasil, a violência do filme em casos normais poderia ser um fator que exigiria maior restrição etária. No entanto, o censor argumenta que o filme apresenta questões paliativas, dado que “o sacrifício de um punhado de homens, capazes de tudo para a nossa liberdade” é um “exemplo dignificante”. A interpretação de Minas Brasil é de que o filme apresenta uma mensagem final, uma lição, algo que pode ser entendido como a “moral da história”. Assim, no parecer de Minas Brasil, os dois critérios que aparecem no livro de Coriolano, “a mensagem” e “impressão final”, estão condensados numa conclusão moral sobre o filme. No fundo, os dois critérios operam juntos, como “a

mensagem da história” ou “a moral da história”. Talvez isso ajude a explicar a razão do equívoco do censor em relação ao filme de Joaquim Pedro, pois ele aplica um conceito aristotélico para a apreciação de um filme com linguagem ousada para a época.

O parecer de Minas Brasil não está isolado. Do mesmo modo, Tabajara Fabiano concluiu que o filme é “uma produção enaltecadora de nossos valores históricos”. Conforme as ideias reproduzidas no livro *Censura & Liberdade de Expressão*, os pareceres de Tabajara Fabiano, Minas Brasil e do próprio Coriolano, apresentam a conclusão dos censores quanto ao “resultado do balanço dos aspectos positivos e negativos, consequência dos conflitos entre o bem e o mal”. Simplesmente, o filme de Joaquim Pedro é enquadrado em termos de uma dicotomia, pendendo o filme para o lado do “bem”, dado o seu suposto caráter “cívico”. Ao recorrer a um critério de análise com pouco espaço para nuances, os censores viram no filme uma mensagem que encerra um exemplo, uma lição, uma moral.

O caso de *Os Inconfidentes* não era o único, os pareceres de outros filmes também demonstram esse viés de interpretação. No processo de *São Bernardo*, por exemplo, o parecer da censora Gláucia Soares expressa a conclusão de que o filme apresentava “a idéia de uma época (1930) em, que, no interior do Brasil, o patrão era o dono absoluto”. Assim, a censora extraiu do filme uma interpretação de qual seria a mensagem principal de *São Bernardo*, condicionando essa mensagem necessariamente à época de 1930. Também consta no processo de *São Bernardo*, um parecer redigido por Carlos Alberto Braz de Souza e Marly M. Cavalcanti de Albuquerque, onde na ficha censória o campo “MENSAGEM” é descrito como “Positiva, de cunho sociológico”. Já no parecer de Gláucia Soares e Reginaldo Oscar de Castro para o filme *Toda nudez será castigada*, os censores afirmam “que o filme nada tem de construtivo, nem oferece mensagem que justifique as cenas mais contundentes”. Há outros casos mais sucintos, como nos pareceres de Vilma Nascimento e Luiz Aucelio para *Toda nudez*. Nesse caso, o tópico “MENSAGEM” é preenchido simplesmente como “NEGATIVA”, ou seja, o filme pendeu para o lado do “mal”.

É preciso considerar que o conceito “mensagem” não é uma invenção dos censores. É, na verdade, um recurso aplicado também por muitos cineastas. Um exemplo clássico da mesma época, é o final de *Independência ou morte*, no qual José Bonifácio (Dionísio Azevedo), a respeito dos defeitos do imperador brasileiro, faz a seguinte consideração: “[...] o fiel da balança penderá para Dom Pedro I. Ele nos garantiu a consolidação deste vasto Império e impediu a volta do Brasil à condição de colônia de Portugal”. Curiosamente, Coriolano quase que parafraseia o político quando afirma que a “IMPRESSÃO FINAL é o resultado do balanço dos aspectos positivos e negativos” (grifo nosso). Tomando esse viés, a

conclusão manifesta por José Bonifácio, justamente no final de *Independência ou morte* (positiva), sugere também a intenção do autor do filme em expressar “a mensagem do filme” (história de um herói nacional que consolidou o território brasileiro e concretizou a independência do Brasil), garantindo assim que não fiquem dúvidas a respeito do caráter do herói. Desse modo, “a mensagem” é um modelo que a censura traz acriticamente da narrativa clássica, da mitologia e das histórias infantis como critério de avaliação a ser aplicado em qualquer tipo de filme.

É preciso considerar também que os censores não faziam uma análise do filme. Na estrutura da maioria dos pareceres, consta basicamente a síntese ou o tema da obra, “a mensagem” do filme, uma apreciação legal e a decisão final. Na maioria das vezes, são textos com menos de uma página ou até mesmo com apenas um parágrafo. Isso não quer dizer que os censores eram despreparados, mas a carência de detalhes nos pareceres sugerem os limites práticos da sua atividade. Cabe questionar também o quanto o conteúdo ideológico do regime militar dificultava a compreensão do conteúdo exposto pelo outro lado do espectro político.

Mas mesmo em casos como de *Os Inconfidentes*, quando os censores não viam motivo de interdição do filme como um todo, eles poderiam sugerir cortes a frases, palavras ou símbolos isolados. No processo de muitos filmes é possível notar a preocupação nos pareceres com o possível enaltecimento a signos políticos inimigos ou o constrangimento a signos relacionados a amigos do regime, por exemplo: a menção ao nome de “Che Guevara”, em *Jardim de Guerra*, de Neville de Almeida, ou a aparição do emblema da “Aliança para o Progresso”, em *Macunaíma*, trechos que sofreram exigência de corte em pareceres da censura. É por isso que, no caso do filme *Os Inconfidentes*, os censores consideraram importante mandar um aviso para a chefia referente à frase do Padre Toledo, pois havia ali uma menção direta em “linguagem explícita e simbólica” à classe dos militares.

Assim, ao tempo que os censores buscavam ler no filme de Joaquim Pedro uma mensagem em “linguagem explícita e simbólica”, as ironias e analogias passavam batido. Quando tentavam encontrar “uma mensagem” (sempre no singular), o caráter subjetivo da obra de arte era desconsiderado. E em tempos em que Roland Barthes já falava na “morte do autor” e Umberto Eco em “obra aberta”, era simplista demais conceber a intenção do artista e a percepção do público da obra apenas em termos de “uma mensagem” no sentido clássico. Mesmo o Cinema Novo, que chegou a assumir um caráter conscientizador, não aceitava esse tipo de ideia, pelo contrário, os cinemanovistas desenvolveram narrativas ricas de sentido, na forma de alegorias e metáforas. Além disso, as limitações impostas pela própria censura exigiram que diretores como Joaquim Pedro tratassem dos temas que lhe interessavam de

forma indireta.

Por fim, é possível considerar que os pareceres não são apenas uma leitura equivocada do filme, pois mesmo em seus equívocos são importantes para trazer novas dimensões sobre a relação entre cinema e Estado. Além disso, a análise aponta uma série de fatores que podem ter influenciado a liberação dos certificados, como: uma primeira análise do filme sem a faixa sonora, a temática do filme, período histórico em que é ambientado, a proximidade do feriado da Inconfidência Mineira e a ambiguidade da narrativa. Através da análise dos pareceres, também é possível perceber alguns critérios de análise e referências ideológicas importantes para os censores, tais como: a mensagem, a impressão final, a *Lei de Segurança Nacional* e o Decreto-Lei nº 20.493.

## Referências

ADAMATTI, Margarida Maria. **Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo *Opinião***. 1. ed. São Paulo. Alameda, 2019;

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa. Calouste Gulbenkian, 2008;

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003;

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

CARNEIRO, Ana Marília. **Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2013;

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & liberdade de expressão: censura à imprensa e o caso Watergate**. São Paulo. Editau, 1975;

GASPARI, Elio; HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000;

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. 1.ed. rev. São Paulo. Boitempo, 2012;

\_\_\_\_\_. **Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes**. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, v. 7, p. 311-334, 2013.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1983;

REIS JÚNIOR, Antônio. **Ambiguidade e alegoria na interpretação cinematográfica da história: o processo de censura do filme Os Inconfidentes de Joaquim Pedro de Andrade.** Disponível em: <[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434393412\\_ARQUIVO\\_textocompletoanpuh2015reisjunior.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434393412_ARQUIVO_textocompletoanpuh2015reisjunior.pdf)>. Acesso em: 28 de março de 2022;

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente Alencar; GARCIA, Wilson de Queiróz Garcia. **Censura Federal.** Brasília. C. R. Editôra Ltda, 1971;

RODRIGUES, Nelson. **Toda nudez será castigada: obsessão em três atos: tragédia carioca.** 3 ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2012;

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: A censura cinematográfica no Brasil.** São Paulo. Editora SENAC São Paulo, 1998;

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.