



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

DÁRIO SOUSA NASCIMENTO NETO

**“PRECISAMOS TOMAR CUIDADO PARA QUE O PODER NÃO CAIA
NAS MÃOS DE MILITARES”:** Sesquicentenário, Tiradentes e Censura
(1972)

MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DE CURSO
APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE
HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE
SERGIPE COMO REQUISITO PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE LICENCIATURA
EM HISTÓRIA.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Célia Costa Cardoso

**SÃO CRISTÓVÃO
2023**

“Precisamos tomar cuidado para que o poder não caia nas mãos de militares”: Sesquicentenário, Tiradentes e Censura (1972)

Dário Sousa Nascimento Neto[†]

RESUMO: A pesquisa se desenvolveu tendo como norte o estudo sobre as festividades do Sesquicentenário que marcaram o ano de 1972, durante o governo Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). O evento que contou com um amplo calendário de celebrações, embalou o país numa onda de ufanismo e rememoração de fatos importantes na História do Brasil, o que nos permite indagar acerca das zonas de consenso e dissenso em torno do regime militar naquele início da década de 1970. Partindo deste recorte, analisamos especificamente como se deu o processo de submissão do filme *Os Inconfidentes*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e lançado naquele ano, tendo em vista a existência de falas de franco caráter político e de ataque aos militares, a pesquisa discute as estratégias utilizadas pelos artistas de esquerda que buscavam se comunicar com o público após a edição do Ato Institucional N° 5 (AI-5).

PALAVRAS-CHAVES: Sesquicentenário. Cinema. Tiradentes. Censura

ABSTRACT: This research was developed aiming the study of the Sesquicentennial festivities that marked the year 1972, during Emílio Garrastazu Médici's government (1969-1974). The event had a wide calendar of celebrations that rocked the country in a wave of nationalistic boasting and remembrance of important facts in the history of Brazil, which allows us to inquire about the zones of consensus and dissent to inquire about the zones of consensus and dissent around the military regime in the early 1970s. From this point of view, we specifically analyze how the submission process of the movie “*Os Inconfidentes*” directed by Joaquim Pedro de Andrade and released that year took place, keeping in mind the existence of speeches with clear political nature and attack towards the military, the research discuss the strategies utilized by the left-wing artists who sought to communicate with the public after the institutional Act n° 5 (AI-5) edition.

KEYWORDS: Sesquicentennial. Cinema. Tiradentes. Censorship.

[†] Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Sergipe (PROHIS), em 2021 e Graduando em História – Licenciatura plena pela UFS. E-mail: snn.dario@gmail.com. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Célia Costa Cardoso. E-mail: celcard14@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como escopo analisar as circunstâncias em torno da passagem do filme *Os Inconfidentes*, lançado em 1972 e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP). A escolha desse objeto específico se dá pela ampla possibilidade de discussão acerca de temas importantes para o estudo do período da ditadura civil-militar, sobretudo a importância da produção e utilização da História, dita oficial, pelo governo Médici, no ano de celebração dos 150 anos da Independência do Brasil.

Em primeiro lugar, pode se destacar como campo de atenção do presente artigo, a observação das zonas de consenso e dissenso produzidos a partir das festividades do Sesquicentenário, que marcaram o ano de 1972. Um período, no mínimo, paradoxal, em que se confundiam os efeitos perversos da atuação dos porões da ditadura com as alvissareiras promessas de um futuro próspero na esteira do “milagre econômico”. Um segundo ponto de atenção do artigo está em questionar a apropriação de determinados personagens históricos dentro do discurso de construção de nacionalidade e como essa apropriação foi remanejada por artistas que buscavam algum espaço de liberdade de expressão no período subsequente à edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968.

Por fim, a pesquisa tem como lastro a utilização de vasto conjunto de fontes históricas, dentre elas pareceres do Departamento de Censura e Diversões Públicas, matérias jornalísticas, atos normativos, além do próprio filme *Os Inconfidentes*, com o intuito de compreender melhor as motivações que levaram o filme de Joaquim Pedro de Andrade ter sido tão bem recebido pela Censura, num período, marcado no senso comum, de aguda repressão do regime militar.

1. Sesquicentenário a festa cívica do encontro do governo com o povo

Em seu primeiro pronunciamento oficial naquele ano de 1972, o Presidente Emílio Garrastazu Médici, o terceiro presidente militar desde o golpe de 1964, celebrava o momento de prosperidade em que o país havia embarcado nos últimos anos: “nestes oito anos de Revolução o Brasil emergiu da longa infância e da tumultuária adolescência para o estágio de nação adulta e séria, que sabe para onde vai e sabe o que pretende²”.

² Folha de São Paulo. “Médici: País saiu da infância”. 01.jan.1972, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4255&keyword=o%2Cpais%2Cpais&anchor=4626099&origem=busca&originURL=&pd=dab1a2fba91a5cd405f13bf6d61832bb>>. Acesso em 02/04/2020.

Os índices de crescimento do Produto Interno Bruto brasileiro ultrapassavam a marca dos dois dígitos naquele alvorecer da década de 1970 (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 454), o que confirmava o entusiasmo do presidente na maturidade do país. Após sucessivas crises econômicas vivenciadas na década de 1950 e 1960 com o aumento da inflação e a perda real do valor do salário mínimo, os índices alcançados pela economia brasileira demonstravam um futuro de prosperidade. O Brasil estava, finalmente, entrando nos eixos.

Entretanto, nem só a matemática justificava o “milagre econômico” do governo Médici. De um lado, o uso sistemático dos mecanismos de repressão como a perseguição, a espionagem e a polícia política que desarticularam qualquer voz crítica ao governo auxiliou a tapar as bocas do dissenso. Sob outro viés, a articulação de uma propaganda política fundada em exaltar sentimentos patrióticos na população, muito bem apropriados, por exemplo na conquista do Tricampeonato da Copa do Mundo, no México em 1970, com slogans como: “*Ninguém Segura esse país*” ou “*Pra Frente Brasil*” (D’ÁVILA, 2018, p. 34). Bem como a maior capacitação e ampliação dos mecanismos de Censura que agora não se restringiam somente às produções culturais e artísticas, mas também se infiltraram na atividade jornalística, impedindo que fossem ecoadas vozes discordantes (CARDOSO, 2017, p. 13; KUSHNIR, 2012, p. 43). Tal cenário auxiliava, sobremaneira, o governo Médici em construir esse clima de euforia e otimismo que era desenhado naquele início de década.

Neste contexto ditatorial que marcava o início da década de 1970, é necessário destacar o ponto de inflexão que a prática repressiva adquiriu a partir da edição do AI-5, no Governo Costa e Silva. Com o AI-5, a ditadura obteve um novo fôlego autoritário, que atuou firmemente no propósito de sufocar as vozes discordantes. Sublinhar o AI-5 como um momento de agravamento dos mecanismos de repressão utilizados pelos governos militares no período de 1964-1968 não significa, automaticamente, esquecer que as práticas típicas que consagraram o regime militar em todo o seu período de extensão até 1985, não já tivessem sido ensaiadas, e até mesmo executadas desde o início do golpe civil-militar. Segundo Carlos Fico (2004, p. 34), o AI-5 longe de ser um momento de ruptura, seria, na verdade, um “amadurecimento” de um processo repressivo iniciado ainda em 1964.

Nove dias após o golpe de 1964 era editado o primeiro Ato Institucional³, subscrito pelos três chefes das Forças Armadas: Arthur da Costa e Silva (Exército), Francisco de Assis

³ BRASIL. Ato Institucional nº 1, publicado em 9.abr.1964. Disponível em: <

Correia de Melo (Aeronáutica) e Augusto Hamann Rademaker Grunewald (Marinha). O Ato Institucional nº 1 já demonstrava claramente a posição de autênticos “revolucionários”, autointitulados pelos militares naquele novo contexto político. Em seu preâmbulo, os militares ao atacarem o Poder Legislativo delimitaram uma linha divisória entre quem mandaria nos rumos do país dali por diante e quem tinha o dever, pra dizer o mínimo, de contribuir com o novo estado de coisas: *“Fica, assim, bem claro que a revolução não procura legitimar-se através do Congresso. Este é que recebe deste Ato Institucional, resultante do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções, a sua legitimação.”*. A pretexto do golpe, foram extirpados dos cargos públicos todos que demonstraram relações de proximidade com o presidente deposto João Goulart, demissões, aposentadorias compulsórias, afastamentos, toda uma série de ações que visavam limpar o Estado da bolchevização, supostamente, orquestrada por Jango (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 61). Prisões não pouparam sequer governadores de estados, como foi o caso de Pernambuco e Sergipe, com as detenções na Ilha de Fernando de Noronha dos políticos Miguel Arraes e Seixas Dória. O que dizer, por exemplo, do drama vivido pelo dirigente comunista Gregório Bezerra, amarrado, seminu, na traseira de um jipe e puxado pelos bairros de Recife, antes de ser espancado por um oficial do Exército, em praça pública (GASPARI, p. 132, p. 2002). Após o Ato Institucional nº 1, seguiram-se os demais Atos. Neles se avançou no projeto de enxugamento do Legislativo e do Judiciário e o inchaço do Executivo, foram extintos os partidos políticos, eleições foram suspensas, a imposição ao bipartidarismo restrito às siglas ARENA e MDB, entre outras limitações democráticas.

Pautados pela Doutrina de Segurança Nacional, os militares empreenderam uma verdadeira perseguição ao “inimigo interno” e para alcançar este objetivo não se inibiram em utilizar as ferramentas de poder para impô-las sobre a sociedade, ao passo em que se intitularam os verdadeiros representantes dos interesses da nação (COMBLIN, 1978, p. 28). Nesta esteira vieram os demais Atos Institucionais. Em outubro de 1965, já sob o governo Castello Branco, foi editado o AI-2⁴. Em seu preâmbulo o “Comando Supremo da Revolução e o Governo Federal” informava que a “revolução de 1964” se diferia de qualquer outro levante armado contra a ordem constitucional, pois não se alicerçava no interesse e na vontade de um grupo específico, mas sim, na vontade e no interesse da própria nação. O seu sucessor foi editado poucos meses depois, em fevereiro de 1966, pelo Presidente Castello

⁴ BRASIL. Ato institucional nº 2, publicado em 27.out.1965. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm>. Acesso em 28.04.2023.

Branco. Com o Ato Institucional nº 3⁵, a eleição direta para os cargos de governador e vice-governador era substituída pela forma indireta com votação de suas respectivas Assembleias Legislativas. Extirpada a oposição política constitucional nos momentos seguintes ao golpe civil-militar de 1964, a opção pela eleição indireta visava garantir a manutenção dos interesses dos donos do poder. Para a classe política restante que havia sobrevivido a “limpeza” do pós-golpe restava se encaixar nas duas novas siglas MDB (Movimento Democrático Brasileiro, o partido da oposição consentida) e o ARENA (Aliança Renovadora Nacional, o partido adeso ao regime).

O ano de 1968 foi marcado por fortes agitações. Naquele ano, houve greves de operários em Contagem e Osasco (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 451); a Passeata dos 100 mil em resposta a morte do estudante secundarista Edson Luís, no restaurante Calabouço; a prisão de mais de 900 estudantes durante o congresso clandestino organizado pela UNE em Ibiúna, interior de São Paulo; os ataques terroristas conduzidos pela luta armada a bancos, bancas de revista e quartéis militares passaram a ser cada vez mais frequentes; no campo da cultura, artistas de teatro do Rio de Janeiro e São Paulo se mobilizaram em passeatas contra a Censura. Por fim, no espectro político, o discurso inflamado do deputado federal Márcio Moreira Alves contra os militares, por ocasião das comemorações de 7 de Setembro, serviu como justificativa para o processo de “amadurecimento” do regime com a edição do AI-5.

Dentre o conjunto de alvos que a nova “Operação Limpeza” (BORGES, p. 39, 2003) autorizou com a edição do AI-5, os grupos de esquerda que tomaram posição na luta armada foram um foco privilegiado da ação repressora do Estado. Os grupos de guerrilha, seja no campo ou nas cidades, foram severamente sufocados nas prisões e nas salas de torturas, com uma rapidez atordoante. De modo que, em 1972, já estava cristalizada no imaginário coletivo da nação as imagens produzidas pela propaganda oficial do governo Médici, em que “ex-terroristas” se declararam arrependidos de seus atos durante inserções nas propagandas dos canais de televisão.

Neste sentido, o diretor de cinema Joaquim Pedro de Andrade, responsável pela direção de *Os Inconfidentes* (1972), narrou em entrevista concedida à publicação *Filme e Cultura*⁶ como aquelas imagens produzidas pela propaganda oficial do governo Médici influenciaram na construção de seu filme sobre Tiradentes. Impressionado diante daqueles

⁵ BRASIL. Ato institucional nº 3, publicado em 05.fev.1966. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-03-66.htm>. Acesso em 28.04.2023.

⁶ Filme Cultura, nº 43, jan-abr.1984, “O livro e o filme: os problemas da adaptação literária - Joaquim Carlos Mario Oswald Pedro de Andrade”, autor: Geraldo Carneiro, pp. 43-47. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.43.pdf#page=43>>. Acesso em: 05/03/2020.

depoimentos em que segundo sua descrição os ex-guerrilheiros, não pareciam ser pessoas, mas sim zumbis, quebrados pela tortura política do governo Médici.

Na época de *Os Inconfidentes*, eu estava muito impressionado com aquelas pessoas - pareciam zumbis - que apareciam na televisão para renegar seus ideais. A tortura tinha quebrado a moral desses caras. O tema do filme era esse desbunde diante da ameaça de morte e a luta para prolongar a mísera vida - que seria mísera, os conspiradores do século XVIII eram burgueses, e a conspiração, à semelhança da opção pela luta armada, era semelhante a um sonho.

Assim, neste momento se configurou um conjunto de fatores que tornava o Brasil um país de paradoxos. De um lado, o otimismo e o ufanismo alavancados pela prosperidade econômica trazida pelo “milagre brasileiro” que forjou uma espécie de ilha de tranquilidade (HOLANDA, 2004, p. 100). Com o investimento maciço de capitais estrangeiros foi possível a construção de obras grandiosas, como a Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói, que sinalizavam o “progresso” que havia finalmente alcançado o país. Desde a conquista da Copa do Mundo de 1970 no México, o clima de patriotismo foi utilizado fortemente pela propaganda do governo Médici. Portanto, o uso da efeméride de comemoração dos 150 anos da Independência do Brasil pelos militares não foi algo surpreendente, mas digamos, um desdobramento lógico, de uma publicização artificial de um sentimento de nacionalidade e união, durante o período de maior repressão da ditadura.

2. O lugar de Tiradentes nas comemorações do Imperador

“*Recorte a Bandeira Brasileira - é um presente de 7 de setembro*”⁷, com esses dizeres, o jornal *Folha de São Paulo* convidava os leitores a destacarem a metade da primeira folha do jornal e se juntarem a grande festa cívica preparada pelo governo Médici: o Sesquicentenário, as comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil.

O leitor que folheou a referida edição do jornal pôde visualizar um amplo conjunto de campanhas publicitárias que faziam questão de associar as marcas ao grande evento nacional. A *Xerox*, por exemplo, brindava os leitores com uma cópia do Hino da Independência que poderia ser útil nas paradas marciais que correram o país naquele dia. Além da miríade de bandeiras nacionais que foram associadas aos mais diversos segmentos empresariais e

⁷ Folha de São Paulo. “Recorte a Bandeira Brasileira - é um presente de 7 de setembro”, p. 1. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364390&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=4171e8111467e61261fdca036c3559a5>>. Acesso em 04/04/2023.

associações civis, as inserções publicitárias focalizaram, sobretudo, suas homenagens ao grande protagonista da efeméride: D. Pedro I.

O calendário festivo do Sesquicentenário teve seu início em 21 de abril, dia de Tiradentes. Não só o inconfidente mineiro foi celebrado naqueles seis meses, mas todo um repertório de eventos históricos de repercussão regional como a Farroupilha, a Batalha de Guararapes, o 2 de Julho na Bahia, entre outros. (CORDEIRO, 2012, p. 88) Através de um malabarismo histórico, a intenção da propaganda política coordenada pela CEC (Comissão Executiva Central), responsável pelo Sesquicentenário, era atrelar todos esses eventos a um símbolo comum: a luta pela independência. Os restos mortais do imperador D. Pedro I foram trazidos de Portugal e fizeram um *tour* por todas as capitais nacionais, naquele ano de 1972. O seu destino final era a cidade de São Paulo, onde os despojos imperiais seriam guardados no recém-inaugurado Museu do Ipiranga, nas festividades do 7 de Setembro. Incentivada pela propaganda oficial do governo, a figura de D. Pedro I foi exaltada nas ruas, na televisão, nos concursos culturais, configurando um grande fenômeno nacionalista em torno do “*Herói da Independência*”.

Nas telas de cinema, o evento histórico do 7 de Setembro foi representado na superprodução *Independência ou Morte*, de direção de Carlos Coimbra e produção de Oswaldo Massaini. O filme que era estrelado por Tarcísio Meira e Glória Menezes, o casal sensação da TV, foi a produção nacional mais cara até então realizada. O investimento deu resultado, tanto por suas qualidades fílmicas, mas sobretudo pelo grande entusiasmo patriótico que varreu o país naquele ano. A utilização da data festiva como estratégia de marketing para alavancar a venda de ingressos para o filme tornou *Independência ou Morte* um retumbante sucesso comercial, sendo uma das principais bilheterias nacionais daquele ano. Entretanto, o entusiasmo com que o próprio presidente Médici recebeu o filme e a utilização dos dizeres do presidente militar em seu material de divulgação oficial⁸ atrelou para sempre ao filme a imagem de ser ali não só a representação oficial do evento histórico de 1822, mas também o de 1972.

Acabo de ver o filme *Independência ou morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou. Está de parabéns toda a equipe, diretor, atores, produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história. Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam, comovem e informam as nossas plateias. Adequado na interpretação, cuidadoso na técnica, sério na linguagem, digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro

⁸ Estado de São Paulo. “Telegrama”, publicado em 03.set.1972, p. 42. Disponível em:<<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720903-29886-nac-0042-999-42-not>>. Acesso 22.05.2023.

Independência ou Morte responde à nossa confiança no cinema nacional. Emílio Médici, Presidente da República. (TELEGRAMA, 1972)

Se por um lado, a data era uma oportunidade de exaltar um evento histórico fundamental para a História do Brasil, o rompimento dos nossos laços coloniais com Portugal, aliando na festividade um caráter pedagógico da História que muito interessava aos militares. Por outro lado, transformar as comemorações dos 150 anos da Independência em um grandioso evento abria espaço para o regime se auto congratular pelo expressivo crescimento econômico vislumbrado naqueles primeiros anos da década de 1970. Não por acaso, um dos fatos que foi amplamente noticiado naquele 7 de setembro de 1972 era a inauguração do metrô de São Paulo⁹. Exemplo claro da modernização vivida no país, a abertura do metrô foi celebrada pelo Presidente Médici que dentre a extensa lista de atividades programadas para a data compareceu à inauguração.

Neste sentido, o mesmo jornal *Folha de São Paulo*, um ano antes, no editorial intitulado “*União governo-povo*”¹⁰, da edição de comemoração do 7 de Setembro de 1971, destacava a situação brasileira da seguinte forma “(...) Mais do que um passado glorioso, movia os brasileiros ao entusiasmo um presente promissor, que antecipa um futuro no qual se pode decididamente acreditar.”. De tal modo, a associação entre os anos de 1822 e 1972 não advinha somente da cronologia da efeméride, mas surgia num momento pertinente para que o governo Médici se apropriasse da data em benefício próprio.

A utilização da História como forma de legitimação de governos e artifício de construção de uma unidade nacional teve ampla repercussão no processo de consolidação dos Estados Nacionais desde o século XIX. Eventos como as paradas cívico-militares em torno do 7 de Setembro são um ponto de vista privilegiado para se entender a articulação desse binômio História e Nação. É a partir de festividades como o 7 de Setembro, o 15 de Novembro, ou até mesmo através de símbolos nacionais como o Hino, a Bandeira e os heróis nacionais, em que se forja no imaginário coletivo nacional uma comunidade em comum (CARVALHO, 2008, p. 10). Ainda que esta construção tenha muito de artificial na forma como ela constrói um discurso coeso, que busca unificar, retirar as incoerências, apagar da

⁹ Folha de São Paulo. “Médici acionou a sirene e o metrô andou pela primeira vez”, publicado em 07.set.1972, p. 12. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364455&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=8c639bec0fe34abfdb4a01bb449b2f17>>. Acesso em 28.abr.2023.

¹⁰ Folha de São Paulo, “União governo-povo” publicado em 08.set.1971. p. 4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4140&keyword=sesquicentenario&anchor=4363622&origem=busca&originURL=&pd=04a73c78f3737f0e696f68c101affdf>>. Acesso em 05/05/2020.

História o que não encaixa dentro do discurso oficial orquestrado pelos condutores do Estado (ANDERSON, 2008, 278). Assim, eventuais mazelas sociais, conflitos raciais ou problemas estruturais que têm origem num passado remoto, são escamoteados enquanto se busca consolidar a ideia de uma comunidade de cultura histórica (SMITH, 1997, p. 101), que une em um só diapasão os sentimentos e vontades de um povo.

A Independência do Brasil traduzida e simplificada na figura de um personagem histórico como Dom Pedro I mediante uma abordagem histórica positivista e tradicional tendeu a sublimar as eventuais contradições que marcaram nosso processo de emancipação, um modelo, aliás, único nas Américas quando se compara o cenário republicano adotado pelos nossos vizinhos latinoamericanos. Eric Hobsbawm (1997, p. 9) ao tratar do tema, destaca que tais cerimônias como o 7 de Setembro brasileiro partem de uma “tradição inventada” buscando consolidar nas mentes um conjunto de valores e de normas de comportamento que repetidas sucessivas vezes implicam numa continuidade entre presente e passado. Neste esforço de construir um tecido comum, de valores semelhantes, foram empreendidas algumas associações que simplificaram a História do Brasil e ignoraram incompatibilidades insolúveis, como foi o caso da associação empreendida entre Tiradentes e D. Pedro I, por ocasião das festividades do Sesquicentenário.

A decisão de que o feriado de 21 de abril (dia de Tiradentes) desse início às comemorações do Sesquicentenário não era um fato aleatório. Neste panteão cívico de heróis construídos, Tiradentes possuía um papel de destaque. O historiador José Murilo de Carvalho (2008, p. 55) analisou o esforço dos militares em encontrar um herói que unificasse a nação e representasse a República a partir do golpe que derrubou o Império em 1899. Ausente os elementos de participação popular ou a presença de figuras carismáticas que atraíssem em torno de si os valores republicanos, foi se encontrar em Tiradentes um significativo representante dos anseios de liberdade. Personagem nacionalmente obscuro durante boa parte do Império, Tiradentes foi reabilitado segundo Carvalho (Ibidem, p. 67-68) pela conjugação de dois fatores, o primeiro de caráter geográfico, oriundo de um dos estados mais ricos e populosos do país, numa região central e de aporte de muitos recursos financeiros como Minas Gerais, e o segundo fator decorria da sua própria trajetória de mártir, sendo o único condenado à morte, havia ali uma relação implícita entre o sofrimento do Inconfidente com o martírio religioso de Cristo. Não por acaso, no decorrer do século XX se popularizaram em quadros como o de Pedro Américo ou o de Décio Villares¹¹ as correspondências físicas entre

¹¹ As obras citadas são *Tiradentes Esquartejado* (1893) de Pedro Américo e *Tiradentes* (1928) de Décio Villares.

Jesus Cristo e Tiradentes. Num país de forte tradição cristã, a malfadada revolução empreendida por Tiradentes e o terrível fim obtido pelo Inconfidente cristalizaram no imaginário coletivo um significativo poder de atração ao redor de sua figura.

Polissêmica, a luta de Tiradentes e seu grupo pela liberdade deu azo a apropriação tanto por parte da esquerda quanto da direita. Em 1965, por exemplo, estreou *Arena Conta Tiradentes*, produção dirigida por Augusto Boal. No programa de apresentação da peça, o diretor no texto intitulado “Tiradentes: questões preliminares¹²” traduziu qual a intenção da montagem “Esta é uma das questões preliminares que *Tiradentes* propõe: pretende-se do fato sucedido extrair um esquema analógico de situações semelhantes¹³.”. Ou seja, a proposta da peça era a partir da história de Tiradentes se obter um “esquema” que pudesse ser utilizado para aquele público de 1965 às voltas com uma nova forma de dominação política. Outro exemplo de apropriação da esquerda durante a década de 1960 foi na nomenclatura do Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), que em 1971 já havia se desarticulado sob a forte ação repressora surgida pós AI-5. Por parte da direita, a apropriação de Tiradentes sempre foi bastante sistemática. A própria fixação da imagem do herói se tornou questão de Estado¹⁴. A figura de Tiradentes barbudo, de cabelos longos, muito semelhante as representações de Jesus Cristo, foram alvo de intenso debate entre os historiadores. Em 1966 o presidente Castello Branco em uma canetada decretou que a partir daquela data as homenagens ao mártir da independência deveriam seguir o modelo do Tiradentes com barba.

Em relação ao Sesquicentenário, fora o protagonismo incontestado de Dom Pedro I nas comemorações, Tiradentes também despontava como um dos heróis mais lembrados pela festividade. Foi necessário um malabarismo histórico para se atrelar às duas figuras num ideal comum (Ibidem, p. 59). Tiradentes condenado à forca e ao esquartejamento por traçar planos de revolução contra a Metrópole pela consorte Maria I; Dom Pedro I, “pai da Independência”, e bisneto da responsável pela morte do “protomártir da República”. Analisando a edição publicada pela Folha de São Paulo, em setembro de 1972, foram encontradas duas campanhas publicitárias que realizavam esta associação entre ambos os personagens históricos. A primeira delas intitulada “Do silêncio de Joaquim José ao grito de Pedro¹⁵”, veiculada pelo

¹² O material citado se encontra disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/337780>>. Acesso em 22.mai.2023.

¹³ Programa da peça *Arena conta Tiradentes*, 1965, S/P. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/337780>>. Acesso em 04.abr.2023.

¹⁴ Folha de São Paulo. A controvérsia das barbas, publicado em 21.abr.1970, p. 4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3635&anchor=4431410&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=e0af726d0e58ba12536564a9bba170af>>. Acesso em 01.mai.2023.

¹⁵ Folha de São Paulo. Campanha publicitária Banco Novo Rio: “Do silêncio de Joaquim José ao grito de Pedro”, publicado em 07.set.1971, p. 6. Disponível em:

Banco Novo Rio. Nesta campanha publicitária os leitores viam sobrepostas os dois símbolos referentes aos heróis nacionais, a forca de Tiradentes e a espada de Dom Pedro I, a forma como ambos os dois ícones se sobrepunham trazia uma ideia de continuidade, como se a espada do Imperador cortasse a corda responsável pela morte do Inconfidente. A campanha publicitária se encerrava com os seguintes dizeres: “No encerramento das comemorações do Sesquicentenário da Independência, iniciadas em 21 de abril, escute o silêncio de Joaquim José. E o Grito de Pedro.”. A segunda campanha publicitária veiculada pelo jornal Folha de São Paulo¹⁶, em 7 de setembro de 1972, era de autoria do Banco de Crédito Real de Minas Gerais, nela observamos a bandeira do estado de Minas Gerais hasteada e sobre ela os dizeres: “Independência, a ideia que nasceu em Minas e aconteceu nas margens do Ipiranga”.

Destarte podemos observar claramente que ao lado de Dom Pedro I, Tiradentes despontou dentro do calendário festivo conduzido pela Comissão Executiva Central (CEC) responsável pela organização do Sesquicentenário, como uma figura de destaque e parte central na luta pela Independência que era comemorada naquele ano. De tal modo, no campo cinematográfico, a História foi contemplada em 1972 sob dois pontos de vista. De um lado o sucesso comercial de *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, que restou para a posteridade como o filme oficial do Sesquicentenário, ainda que não tenha havido qualquer financiamento público para a sua realização. Por outro, *Os Inconfidentes*, um filme hermético, de difícil assimilação, com falas que ao disporem sobre o drama vivido pelos inconfidentes no século XVIII dialogava estreitamente com a realidade daqueles que não faziam parte do consenso estabelecido em torno da ditadura naquele início da década de 1970, o que obviamente lhe dava um forte teor político de crítica ao regime. Contudo, apesar da construção de ambos ser tão divorciada em suas narrativas históricas, os dois filmes conseguiram passar tranquilamente pela avaliação dos censores do DCDP. Por que?

3. Memento Mori¹⁷: Subversão e alegoria

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364419&origem=busca&originURL=&maxTou ch=0&pd=8bddfa5456d21b857e0db0c9495bc83a>>. Acesso em 01.mai.2023.

¹⁶ Folha de São Paulo. Campanha publicitária Banco de Crédito Real de Minas Gerais: “Independência, a ideia que nasceu em Minas e aconteceu nas margens do Ipiranga”, publicado em 07.set.1971, p. 17. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364419&origem=busca&originURL=&maxTou ch=0&pd=8bddfa5456d21b857e0db0c9495bc83a>>. Acesso em 01.mai.2023.

¹⁷ A expressão em latim “Memento Mori” pode ser traduzida como “Lembre-se da morte” e surge em uma das pinturas trazidas nos créditos do filme *Os Inconfidentes*.

A primeira passagem do filme *Os Inconfidentes* pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) ocorreu em 25 de fevereiro de 1972¹⁸. Nesta ocasião, Joaquim Pedro de Andrade, o diretor do filme, solicitava ao órgão que fosse concedido o certificado de “Livre para Exportação”. A solicitação se dava porque o filme era uma parceria com a Rádio Televisão Italiana (RAI). A produção seria exibida pelo canal de televisão em uma série denominada “*A América Latina vista por seus realizadores*”¹⁹.

Neste documento, Joaquim Pedro de Andrade informou ao Chefe do Departamento de Censura, que por razões de “urgência” era necessário o envio da cópia do filme para a Itália, a fim de que fosse realizada a sua versão italiana, “antes que sejam tiradas, aqui no Brasil, as cópias da versão brasileira destinadas à exibição no país, razão em que se apoia esta solicitação”. O pedido de concessão de “Livre para Exportação” era um procedimento padrão, que qualquer diretor que desejava exibir seus filmes internacionalmente precisava se submeter²⁰. Independente, se a exibição fosse no circuito interno ou externo, qualquer filme deveria ser submetido ao escrutínio dos censores. Entretanto, a solicitação poderia nos indicar mais do que um procedimento “padrão” nesta relação estabelecida entre artistas e a Censura.

O requerimento de envio das cópias à Itália antes de que fossem finalizadas as cópias da versão final que seria exibida nos cinemas brasileiros, se justificava no temor do canal de televisão italiano de sofrer um prejuízo. Tendo investido dinheiro na realização do filme, a RAI corria o risco de que o público italiano sequer pudesse ter acesso aos seus originais. Situação que comprometeria a própria alcunha da série televisiva em que o filme seria exibido, na medida em que a obra fosse submetida ao órgão de Censura do governo brasileiro, poderia ser alvo de cortes, supressões, proibição, interdição, dentre outras penalidades impostas às obras culturais no país durante a ditadura civil-militar.

Em seu parágrafo final, Joaquim Pedro de Andrade encerrou a solicitação afirmando estar “confiante na aquiescência de VS., que permitirá à Televisão Italiana cumprir os prazos de sua programação e dará ao cinema brasileiro uma importante abertura para a conquista do mercado estrangeiro.”. O trecho transcrito, em que pese sua aparente singeleza burocrática, pode nos auxiliar a compreender o quão complexas poderiam ser as interações entre artistas e a Censura.

¹⁸AN. Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Solicitação de concessão de certificado de “Livre para Exportação”, datado de 25 de fevereiro de 1972.

¹⁹Jornal do Brasil. “Italianos elogiam filme brasileiro”, p. 10. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19720828&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em 21.abr.2023.

²⁰ Em relação ao circuito de exibição nacional, bastava o certificado de “Boa Qualidade”.

Por um lado, percebe-se que o diretor fez questão de ressaltar as relações do filme com um importante canal de televisão italiano. Tal estratégia discursiva provavelmente se dava numa tentativa de alertar aos censores de que se por acaso o filme fosse interditado, proibido ou cortado, este seria um fato de repercussão não só na imprensa brasileira, mas também na italiana. Apesar de ser de conhecimento público e notório a existência de censura às obras artísticas, não era do interesse dos governos militares que os eventuais procedimentos censórios fossem divulgados na grande imprensa internacional, em alguns casos, a proibição ou a realização de cortes, surtia o resultado oposto ao desejado, gerando maior atenção e interesse do público pelas obras. No contexto interno do órgão, a própria DCDP passou por consideráveis problemas. Em 1968, por exemplo, o órgão foi engolido em uma grande polêmica, o motivo: tornou-se de conhecimento geral que o Chefe do Departamento, o ilustre Senhor Romero Lago²¹, era na verdade Hermelino Ramirez Godoy, fugitivo da polícia, condenado a 20 anos de prisão, por ser mandante de dois crimes de assassinato em 1944²². O caso, obviamente, contou com grande cobertura dos jornais pelo país²³. No campo das relações entre o Estado brasileiro e a cultura, é necessário sublinhar que o regime militar não inaugurou o procedimento censório. A Censura foi uma decorrência lógica do longo histórico autoritário de nosso país, estando presente em todos os períodos da História do Brasil (Colônia, Império e República).

De qualquer modo, dificilmente os filmes recebiam algum tipo de negativa do DCDP quando eram submetidos ao mercado externo. Os problemas geralmente começavam a surgir quando o filme era lançado no circuito nacional. De acordo com Leonor Souza Pinto (2005, p. 5), os militares aproveitaram da boa carreira internacional que os filmes brasileiros vinham adquirindo na década de 1960, para passar a imagem ao mundo de tranquilidade institucional. Muitos dos filmes premiados eram de autoria de artistas de esquerda, engajados politicamente contra o governo. Era o caso de Glauber Rocha que concorreu à categoria principal do Festival de Cannes com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), levando o prêmio com o último. Neste cenário, permitir que filmes produzidos por diretores críticos ao regime militar fossem

²¹Correio da Manhã. “Caráter”, publicado em 30.mar.1968, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_23000.pdf>. Acesso em 21.abr.2023.

²² Correio da Manhã. “Aventureiro Chefe da Censura cuida de suas fazendas”, publicado em 07.abr.1968, p. 14. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_23007.pdf>. Acesso em 21.abr.2023.

²³Num período pré AI-5, momento em que os censores se instalaram nas próprias redações dos jornais, passando a exercer um controle mais incisivo no trabalho dos jornalistas (CARDOSO, Célia Costa. Movimento: um jornal alternativo (1975-1981). São Cristóvão: Editora UFS, 2017; KUSHNIR, Beatriz. Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 1ª ed, São Paulo: Boitempo, 2012.).

exibidos em festivais internacionais revelava, sob a ótica dos militares, que apesar do Brasil viver sob uma ditadura, aquela era de uma espécie rara, mais branda.

Um outro ponto que deve ser destacado a respeito do documento analisado é o vocabulário utilizado pelo diretor, que demonstra cordialidade no trato com o Chefe da Censura. Joaquim Pedro de Andrade tinha razões para ser cauteloso com o órgão, seus últimos dois longas-metragens, *O Padre e a Moça*, de 1966, e *Macunaíma*, de 1969, tiveram passagens conturbadas no Departamento de Censura e Diversões Públicas. O primeiro, adaptação cinematográfica de um poema de Carlos Drummond de Andrade, retratava o relacionamento entre um padre e uma jovem em meio a um cenário rural. Diante da repercussão negativa de importantes segmentos conservadores de apoio ao regime militar, como a Igreja Católica, o filme, que havia sido liberado em fevereiro de 1966 com impropriedade para menores de 18 anos, sofreu um revés, com a imposição de reexame do filme na Censura. Através da Portaria de nº 051/66, publicada em 6 de junho de 1966, o Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas, o Senhor Romero Lago, informava que:

(...) Considerando as inúmeras queixas surgidas a este Serviço dirigidas por autoridades, tanto civis como eclesiásticas, contra aludida película, inclusive do Secretário do Trabalho do Governo do Estado de Minas Gerais e de Sua Excelência o Reverendíssimo Cardeal de São Paulo:
Resolve avocar, para efeito de recensura, o filme nacional *O padre e a moça*, o qual, deverá ser submetido a novo exame no SCDP. (SIMÕES, 1999, p. 82)

Como resultado da “recensura”, foram exigidos três cortes no filme. Em resposta, Joaquim Pedro de Andrade solicitou que ao invés de serem realizados os cortes, fosse elevada a classificação etária, de 18 para 21 anos, tendo em vista que os cortes sugeridos prejudicariam em excesso a compreensão do filme. A sugestão do diretor foi acatada e o filme retornou às salas de exibição com sua nova classificação indicativa (Ibid, p. 83). A bem da verdade, *O Padre e a Moça* não agradou sequer setores da esquerda politizada. O diretor cinemanovista Cacá Diegues, em sua autobiografia, ao descrever o cenário de deterioração entre os diretores do Cinema Novo e o grupo do Centro Popular de Cultura (CPC) por divergências acerca das posições ideológicas, em que a cultura deveria se engajar naquele período pós 1964, descreveu uma discussão com Vianinha, líder do CPC, que quase chegou às vias de fato, por caçoar do filme fazendo “trejeitos” e “falsetes” (DIEGUES, 2014, p. 119).

Enquanto que em *O Padre e a Moça*, a relação amorosa entre um sacerdote e uma mulher gerou grande repercussão negativa em setores relacionados à Igreja Católica que quase custou ao diretor o corte de três cenas. Em *Macunaíma*, adaptação cinematográfica da

obra do escritor modernista Mário de Andrade, o censor Aloysio Muhlethaler de Souza (SIMÕES, 1999, p. 131-132) indicou, em Parecer veiculado em 30 de julho de 1969, ao menos doze cortes ao filme. Em sua maioria, os cortes eram relacionados às cenas de nudez e também, a uma curiosa supressão da frase “muita saúva e pouca saúde”. Tais cortes nos revelam as duas vertentes principais da atividade censória: a moral e os bons costumes e, o caráter político, que barrava eventuais críticas às condições do país. Dois pontos do máximo interesse dos censores. Bem, após as eventuais intervenções do diretor de cinema aos órgãos de Censura, os doze cortes acabaram sendo reduzidos a quatro²⁴.

Além do conturbado processo vivido por Joaquim Pedro de Andrade, por ocasião da passagem de seus dois filmes anteriores no Departamento de Censura e Diversões Públicas, recaía sobre o diretor o seu passado recente, de crítico do regime militar. Durante a década de 1960 foram duas prisões. A primeira delas ocorreu em 1965, no episódio conhecido como os “Oito do Glória²⁵”, quando um grupo formado por jornalistas e artistas (dentre alguns dos nomes que compunham o grupo estavam Glauber Rocha, Antônio Callado, Mário Carneiro, Carlos Heitor Cony e Márcio Moreira Alves) que se dirigia ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, onde ocorria a II Conferência Extraordinária Interamericana da OEA. No momento em que o Presidente Castello Branco saía de seu carro, o grupo empunhou bandeiras com os dizeres “*Bienvenidos a nuestra dictadura*”, “Abaixo a ditadura” e “Viva a liberdade” (SCHWARCZ, Lília; STARLING, Heloísa, 2018, p. 464-465). Um outro fato ocorreu em 1966, quando Joaquim Pedro de Andrade subscreveu o “Manifesto dos Intelectuais”, importante documento, em que os “intelectuais” reclamavam do “terrorismo cultural” conduzido pelo governo militar contra a liberdade de expressão (NAPOLITANO, 2011, p. 55). No ano de 1969, a denúncia de encontros realizados em sua casa, o levaram mais uma vez a um curto período na prisão (BENTES, 1996, p. 82).

Realizada a solicitação de concessão de certificado de “Livre para Exportação” por Joaquim Pedro de Andrade, a título de “urgência”, o DCDP rapidamente (três dias depois da solicitação) deu seu primeiro parecer. O censor Tabajara Fabiano Santana Ramos²⁶, em sua fundamentação, se limitou a realizar ponderações sobre o roteiro do filme, ao mesmo passo,

²⁴ Diferente da morna recepção de *O Padre e a Moça, Macunaíma* se tornou um grande sucesso de bilheteria naquele ano.

²⁵ Apesar de terem ficado conhecidos como “Os Oito do Glória”, o grupo era formado por nove integrantes. Eram eles: Glauber Rocha, Antônio Callado, Mário Carneiro, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves, Joaquim Pedro de Andrade, Jayme de Azevedo Rodrigues, Flávio Rangel e Thiago de Mello.

²⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Parecer S/N, datado de 28 de fevereiro de 1972.

em que exaltava as qualidades do personagem histórico retratado na tela, Tiradentes. Não havendo nenhuma impropriedade, julgou procedente o pedido do diretor de *Os Inconfidentes*.

Um ponto de atenção que se extrai da análise do documento histórico é a indicação dada pelo censor de que o filme “não encerra nenhuma mensagem que vilipendie os naturais da terra de Camões”. A menção à inexistência de eventuais mensagens que fossem negativas nas relações do Brasil com outros países no parecer, não era aleatória. Tanto a alínea “e”, do art. 41, do Decreto-Lei 20.493²⁷, publicado em 1946, quanto o inciso III, do art. 2º, da Lei 5.536²⁸, publicada durante o Governo Costa e Silva, em 1968, que eram dois dispositivos legais basilares da condução do DCDP, destacavam que deveria ser negada a autorização de exibição de obra artística que “puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos”. No dia seguinte, o censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes seguiu o entendimento de Tabajara Fabiano Santana Ramos, dando ao filme o certificado de “Livre para Exportação”.

Assegurada a exibição do filme no circuito internacional, *Os Inconfidentes* retornou ao escrutínio dos censores em 12 de abril de 1972, no momento de sua liberação para o mercado nacional. O parecer do censor Tabajara Fabiano de Santana Ramos²⁹ renovava as exaltações às qualidades do filme, segundo ele tratava-se ali de “uma produção enaltecadora de nossos valores históricos”, avaliação, aliás, replicada na maioria dos pareceres que analisaram o filme. Tabajara em sua fundamentação defende que o filme é uma “teatralização”, impressão que pode ser resultado da própria afetação em que os diálogos são ditos pelos atores, se afastando de uma abordagem naturalista, normalmente associada ao veículo cinematográfico. Neste sentido, é importante destacar que ainda na abertura do filme durante a sequência de créditos, há a indicação de que o roteiro é da autoria de Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel, e que este foi elaborado tendo como base o processo dos Autos da Devassa e a poesia elaborada pelos poetas árcades que compunham o grupo dos Inconfidentes como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto,

²⁷BRASIL. Decreto-Lei 20.493, publicado em 24.jan.1946. Disponível em: <[²⁸BRASIL. Lei 5.536, publicada em 21.nov.1968. Disponível em: <\[²⁹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Parecer S/N, datado de 12 de abril de 1972.\]\(https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15536.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%205.536%2C%20DE%2021%20DE%20NOVEMBRO%20DE%201968.&text=Disp%C3%B5e%20s%C3%B4bre%20a%20censura%20de,Censura%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias.>. Acesso em 21.04.2023.</p></div><div data-bbox=\)](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D20493.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2020.493%2C%20DE%2024%20DE%20JANEIRO%20DE%201946.&text=Aprova%20o%20Regulamento%20do%20Servi%C3%A7o,Departamento%20Federal%20de%20Seguran%C3%A7a%20P%C3%ABlica..>. Acesso em 21.04.2023.</p></div><div data-bbox=)

além deles foi utilizada a obra *Romanceiro da Inconfidência*, de autoria de Cecília Meireles. Esse caráter lírico dado aos diálogos do filme, tornam algumas falas excessivamente empostadas, os atores declamam o texto, sozinhos em tela, fitando o espectador, o que denuncia a compreensão de Tabajara do filme ser uma “teatralização”. A teatralização é denunciada na construção cênica, na forma como os personagens se “apertam” na tela, como se a câmera fosse um palco, mas também simbolizando o ambiente claustrofóbico de clausura em que o filme se desenrola. Outro aspecto relacionado a esse caráter “teatral” do filme pode ser encontrado na influência brechtiana³⁰ da “quebra da quarta parede”, momento em que os personagens rompem completamente com o naturalismo e se dirigem diretamente ao espectador. Em uma dessas intervenções, a personagem do Padre Toledo (Nelson Dantas), ao ser interrogado na prisão sobre seu envolvimento com o movimento revolucionário, responde o seguinte: “Ninguém faz o mal simplesmente por querer agir mal. Esses povos que se rebelaram sabendo que faziam o mal deviam ter alguma razão pra isso, como por exemplo, se libertar de alguma opressão, o que evidentemente não é o caso do Brasil, não?”. No trecho final da fala, no momento em que a pergunta é lançada, o padre olha diretamente para a câmera, questionando o próprio público.

Conforme afirma Marc Ferro (1992, p. 15) o que torna o filme um material “operatório” para o historiador, é que a matéria da qual trata um filme não só se relaciona a quem o produz, mas também a sociedade que o recebe. Daí o caráter de “testemunho” (Ibid, p. 85), da qual o filme se constitui. Afinal, do mesmo modo em que em fins do século XVIII a região de Minas Gerais sofria as pressões da Coroa portuguesa, o Brasil em 1972 viveu os *anos de chumbo* do governo Médici. Portanto, a utilização da “quebra da quarta parede” não pode ser interpretada por nós, historiadores que se detém na relação entre Cinema e História, como um simples artifício estilístico. Lembramos que Joaquim Pedro de Andrade, em sua carreira, já havia enfrentado problemas ao lançar seus filmes anteriores. Assim, diante da existência de um intermediador no contato entre artista e público, que era a Censura, a “quebra da quarta parede”, nestas circunstâncias históricas, denota uma clara tentativa do diretor em burlar este intermédio da Censura. Nas poucas vezes em que o recurso é utilizado no filme, ela tem o mesmo efeito descrito na fala do Padre Toledo: alertar o espectador, chamar-lhe a atenção tanto para a estranheza da ruptura do pacto no qual o ator jamais deve

³⁰ Para mais informações sobre a técnica da “quebra da quarta parede” ler Estudos sobre Teatro de Bertolt Brecht, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2232654/mod_resource/content/2/ESTUDOS%20SOBRE%20TEATRO%2C%20DE%20BERTOLT%20BRECHT.pdf>. Acesso em 23.abr.2023.

olhar para o público, quanto para o conteúdo da mensagem divulgada através das falas dos personagens.

Retornando ao parecer analisado, o censor toma liberdade para questionar algumas impropriedades históricas retratadas no filme. Segundo ele, os realizadores se equivocaram na cena em que a própria rainha Maria I se apresenta na prisão para anunciar as sentenças dos acusados: “Registre-se, também, que quem proferiu e deu ciência aos Inconfidentes da sentença para os mesmos foi o Tribunal de Alçada de Ouro Preto e não a Rainha de Portugal, que aparece, no filme, proclamando as penas a que foram condenados os insurretos.”. Longe de perceber que a opção narrativa adotada pelo diretor do filme buscava enfatizar que a condenação sofrida por Tiradentes e os demais inconfidentes, era um desmembramento natural de uma determinação centralizada na Coroa portuguesa, o censor equivocadamente infere tratar-se de um erro histórico. Como dito, *Os Inconfidentes* trata-se de um filme pautado em ampla documentação histórica, portanto não parece lógico supor que a construção da referida cena, tenha advindo de uma impropriedade histórica, e sim como efeito estilístico de ênfase da mensagem pretendida: os carrascos cumprem a pena, mas as ordens partem de seus superiores.

Finalizando a sua conclusão, Tabajara Fabiano de Santana Ramos indicou que a existência de cenas de “suicídio; o esquartejamento do protomártir de nossa Independência; o agrilhoamento de seres humanos; a sordidez do ambiente de prisões”, faziam com que o filme recebesse a classificação etária de 10 anos, sem qualquer indicação de corte, ou qualquer menção às “*subversivas*” falas da personagem Padre Toledo.

O censor Sebastião Minas Brasil Coelho³¹, em parecer veiculado também no dia 12 de abril de 1972, acompanhou os elogios ao filme por escolher retratar um período importante da História brasileira:

Do ponto de vista plástico, a fita apresenta algumas cenas que em outras 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 necessária, principalmente para incutir no adolescente e na juventude de modo geral, o sacrifício de um punhado de homens, capazes de tudo para a nossa liberdade, não hesitando nem mesmo em sacrificar o seu bem mais precioso, que é a vida, exemplo dignificante a serem seguido por todos. Assim como nos filmes que enfoca 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 ao nosso ver, data vênia, merece um tratamento semelhante.

³¹ AN. Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Parecer S/N, datado de 12 de abril de 1972.

O trecho descrito acima demonstra que para o censor, apesar da existência de cenas que poderiam ser levadas em consideração na classificação etária, havia no filme um exemplo a ser seguido pela juventude brasileira. A trajetória de Tiradentes retratada pelo filme, que ao entregar sua própria vida em prol da luta pela liberdade e independência de Minas Gerais do jugo português, possuía um caráter pedagógico de civismo e patriotismo, muito caro aos militares, e, ponto central na compreensão da finalidade da qual o cinema brasileiro deveria se imbuir durante a década de 1970.

Em janeiro de 1971, no artigo publicado pela revista Filme Cultura, intitulado “A Hora e a Vez dos Filmes Históricos³²”, o Ministro da Educação, Jarbas Passarinho disse à publicação quais deveriam ser os próximos passos para o cinema nacional e o especial enfoque que deveria ser dado à História. Segundo Jarbas Passarinho, cabia ao cinema levar às telas de cinema brasileiro, “as vidas de homens como Borba Gato, Anhanguera, Paes Leme e outros bandeirantes paulistas, o cinema brasileiro contribuiria de maneira decisiva para que nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país”. Além dos bandeirantes, o ministro da Educação descreve outros personagens da História como Duque de Caxias, Marechal Rondon, Oswaldo Cruz e Santos Dumont, tal grupo de personagens históricos nos auxilia a compreender qual era a concepção de História pregada pelos militares. Uma História tradicional, monumentalizada, voltada para os feitos de grandes homens, que serviria aos militares como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal (HOBSBAWM, 1997, p. 22). Como descrito anteriormente, Tiradentes cumpria muito bem tais requisitos, era uma figura cristalizada no imaginário coletivo como um personagem histórico que lutou pela independência, pagando com a própria vida.

Entretanto, não deixa de ser curioso, a observação do censor de que o exemplo de Tiradentes seria importante para incutir na juventude e adolescência sentimentos nobres de total entrega pela pátria, até mesmo da vida, quando observamos as condutas repressivas pelas quais foram submetidas a juventude brasileira que insatisfeita com os rumos políticos pelos quais o país foi tomado a partir de 1964 optou pela resistência política ao regime militar (GORENDER, 1987, p. 70; RIDENTI, 2003, p. 152). Por fim, o parecer do censor Sebastião Minas Brasil Coelho se encerrou com uma observação:

³² Filme Cultura. A hora e a vez dos filmes históricos, p. 3, publicado em jan.1971. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-18/>>. Acesso em 23.abr.2023.

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 equivocada por parte de espectador menos esclarecido”.

A observação destacava uma das falas do personagem Padre Toledo, seu teor dialogava com as discussões empreendidas pelos Inconfidentes às voltas com a cobrança da Derrama em fins do século XVIII. Contudo, era também nítido que sendo o filme lançado em um país governado por um ditador a fala poderia ter em seu conteúdo um outro emissário, que não fosse somente a representação histórica a que o filme se permitia.

Neste sentido, é necessário destacar que o AI-5 barrou uma liberdade de expressão consentida pelo governo em que era possível estabelecer um diálogo cinematográfico entre artista e público em que se flertava com a crítica da realidade em que o país vivia desde o golpe civil-militar de 1964³³. Com o AI-5, foi necessário aos realizadores e artistas de modo geral, buscar outras formas de se comunicar com o público. Neste novo cenário, o uso de metáforas e alegorias borrava a interpretação da censura e abria um campo, mínimo, de espaço em que os artistas traduziam suas impressões de mundo. Uma vez que representantes do governo Médici como o Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, indicavam o filme histórico como um desejo do que o cinema brasileiro deveria abordar em suas narrativas, a opção de Joaquim Pedro de Andrade por contar a história de Tiradentes, um personagem protagonista dentro deste panteão cívico nacional, tornava a atuação da Censura um tanto quanto nebulosa. Censurar o filme, seria também censurar a própria História, visto que o seu material de produção contou não com a imaginação de seus realizadores, mas com um vasto conjunto de documentos históricos recolhidos nos Autos da Devassa, além de uma consolidada literatura que remontava aos clássicos nacionais. “*Vestir a carapuça*” de que a fala era dirigida não aos militares da Rainha, mas sim aos seus pares em 1970 era cair na armadilha em que o próprio governo Médici havia se colocado. Joaquim Pedro de Andrade em entrevista à Revista *Filme e Cultura* destacou essa intenção ao informar que “Na impossibilidade de fazer um documentário sobre a situação política daquela época, eu me utilizei dos *Autos da Devassa*. A censura não poderia cortar a letra da História.³⁴”.

³³ Filmes como *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha dialogam direta ou indiretamente sobre os eventos que varreram o país a partir do golpe e apesar da ação da Censura, acabaram sendo exibidos e reconhecidos por esse teor crítico que retratavam.

³⁴ Filme *Cultura*, nº 43, jan-abr.1984, “O livro e o filme: os problemas da adaptação literária - Joaquim Carlos Mario Oswald Pedro de Andrade”, pp. 43-47. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.43.pdf#page=43>>. Acesso em: 05/03/2020.

Apesar da fala do Padre Toledo ter chamado a atenção dos censores, o filme foi liberado com classificação etária livre para maiores de 10 anos. Seu lançamento coincidiu com o calendário cívico iniciado em 21 de abril, com as festividades do Sesquicentenário. O seu teor subversivo foi ignorado na onda ufanista que varreu o país. Ademais, não só seu conteúdo político foi ignorado, como também eventuais passagens que poderiam ser interpretadas dentro do recorte da moral e dos bons costumes sequer foram mencionadas. Se em *Macunaíma* (1969) as cenas de nudez presentes no filme foram objeto de cortes e supressões, em *Os Inconfidentes* nem a nudez da escrava durante a cena em que Tomás Antônio Gonzaga acorda seu amigo “Doroteu” Cláudio Manuel da Costa, tampouco a cena da banheira em que os personagens do Visconde de Barbacena e Silvério dos Reis tomam banho nus em uma banheira, numa sugestão homoerótica, foram mencionadas pelos censores.

O argumento de que a conjuntura histórica em torno do Sesquicentenário é a resposta para a tranquila passagem de *Os Inconfidentes* pela Censura pode ser confirmada com a sua exibição na televisão brasileira, ainda no ano de 1972. A exibição de um filme na televisão não era um desdobramento lógico de sua liberação para os cinemas. Por ser um veículo de comunicação de maior repercussão em termos de público, a TV passou a ser cada vez mais visada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, como um espaço de maior atenção e filtro do que era exibido. O filme *A Guerra dos Pelados*, lançado em 1971 e dirigido por Sylvio Back, por exemplo, somente teve sua autorização de exibição para a TV concedida após 11 anos de sua liberação para o cinema³⁵.

A última passagem de *Os Inconfidentes* pelo DCDP ocorreu poucos meses após seu lançamento comercial³⁶, em 2 de junho de 1972. Na ocasião, Joaquim Pedro de Andrade solicitou a liberação para exibição do filme na televisão. O pedido suscitou uma nova rodada de avaliações dos censores, sendo elaborado um Relatório Confidencial³⁷ pedido pelo Serviço Nacional de Informação (SNI) em 10 de julho de 1972, por pairar sobre o filme a suspeita de subversão pela fala destacada do Padre Toledo e seu temor de que o poder caísse na mão de militares. Foi solicitado pelo órgão de Censura que o filme fosse reavaliado por um professor de História indicado pelo MEC para analisar a suspeita de subversão que recaía sobre o filme. A análise dada pelo professor de História indicado pelo Ministério da Educação era de que “a película retratava fielmente aspectos da Inconfidência Mineira, estava bem conduzida e era,

³⁵ AN. Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Parecer 3093, datado de 20 de julho de 1982.

³⁶ AN. Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Parecer S/N, datado de 2 de junho de 1972.

³⁷ AN. Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo DCDP. Relatório Confidencial, datado de 12 de julho de 1972.

no seu entender a melhor produção sobre o tema que lhe fora dado assistir”. A avaliação positiva permitiu que o filme fosse exibido a todo o público brasileiro ainda em 1972, antes que se encerrassem as comemorações do Sesquicentenário no dia 7 de setembro.

Considerações Finais

As comemorações do Sesquicentenário realizadas no ano de 1972 contaram com um grande calendário cívico em que eventos históricos regionais e nacionais foram celebrados e rememorados por todos os cantos do país. Os restos mortais do imperador Dom Pedro I foram trazidos de Portugal e submetidos a um verdadeiro périplo pelo Brasil passando por todas as capitais brasileiras. Durante o evento, que teve seu início no feriado de Tiradentes, em 21 de abril de 1972 e se estendeu até o 7 de Setembro daquele ano, a lembrança do herói nacional foi exaltada, através de concursos culturais, eventos, cerimônias, campeonatos esportivos e até mesmo no Cinema com o grande sucesso de bilheteria - *Independência ou Morte*. O país foi varrido por uma grande febre de exaltação da História.

A festividade foi cuidadosamente organizada e planejada pelo Governo Médici no intuito de que fossem plasmadas nos êxitos do passado um contínuo entre o presente e o futuro da nação naqueles prósperos anos de início da década de 1970, típico do “milagre econômico brasileiro”. Embora, descortinasse as chagas da repressão que haviam se aprofundado a partir da edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, desarticulando todas as forças contrárias ao regime militar que havia se implantado no país no golpe de 1964, caindo com força sobre os grupos de esquerda que optaram pela opção da luta armada, seja rural, ou no campo. No campo da cultura, a edição do AI-5 interrompeu um canal de liberdade de expressão que já vinha sendo interditado desde o início da ditadura, mas que a partir dele se tornava cada vez mais restrito em seu campo de atuação. Para os diretores de cinema, críticos ao governo, foi necessário recorrer a recursos como a metáfora e a alegoria para burlar a atuação da Censura. Neste cenário, a sinalização dada pelo Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, de que o cinema brasileiro deveria recorrer à História do Brasil e à literatura nacional, surgiu como uma janela de liberdade possível naqueles anos de intensa repressão.

Aproveitando a brecha e a coincidência temporal com as comemorações do Sesquicentenário, o diretor de cinema Joaquim Pedro de Andrade lançou durante o período de comemorações festivas daquele ano de 1972, o filme político *Os Inconfidentes*, em que a narrativa histórica serve de metáfora para a realidade ditatorial na qual o país se encontrava envolvido. Embalado no ufanismo que marcou as festividades, Joaquim Pedro de Andrade

logrou passar incólume pela avaliação da Censura. Ainda que a fala do personagem Padre Toledo em que ele demonstrava o seu receio de que o poder caísse nas mãos dos militares não tenha sido totalmente ignorada pelos censores. Tampouco o problemático histórico do diretor com o Departamento de Censura e Diversões Públicas foi utilizado como empecilho para que o filme fosse não só liberado no circuito cinematográfico, mas também fosse permitida a sua exibição na televisão.

A festa dos 150 anos da Independência do Brasil anuviou os julgamentos dos censores. Fez com que o teor claramente subversivo do filme fosse amenizado pelo órgão, e confirmou que a aposta de Joaquim Pedro de Andrade de que a Censura não poderia cortar a letra da História não era, de todo, equivocada.

REFERÊNCIAS

a) Produção Fílmica

A GUERRA DOS PELADOS. Direção: Sylvio Back. Produção: Alfredo Palácios. Curitiba (BR): Paraná Filmes, 1971.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro (BR): Copacabana Filmes, 1964.

INDEPENDÊNCIA OU MORTE. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaini. Rio de Janeiro (BR): Cinearte Produções Cinematográficas Ltda; Cinedistri S.A., 1972.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade Rio de Janeiro (BR): DiFilm - Distribuição de Produção de Filmes Brasileiros Ltda; Condor Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1969.

O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Produção: Mario Fiorani. Rio de Janeiro (BR): Produções Cinematográficas Imago Ltda; Mapa Filmes, 1964.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro (BR): Mapa Filmes, 1969.

O PADRE E A MOÇA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro (BR): DiFilm - Distribuição de Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1966.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro (BR): Mapa Filmes; EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1972.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro (BR): Mapa Produções Cinematográficas Ltda, 1967.

b) Fontes Jornalísticas

A controvérsia das barbas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21.abr.1970, p. 4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=3635&anchor=4431410&origem=busca&originURL=&pd=e0af726d0e58ba12536564a9bba170af>>. Acesso em 23.jan.2021.

A hora e a vez dos filmes históricos. **Filme Cultura**. Brasília, ed. 18, ano 1971. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/textos/224942>>. Acesso em 03/09/2020.

Aventureiro Chefe da Censura cuida de suas fazendas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 07.abr. p. 14. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_23007.pdf>. Acesso em 21.abr.2023.

Campanha publicitária Banco Novo Rio: “Do silêncio de Joaquim José ao grito de Pedro”. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 07.set.1972, p. 6. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364419&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=8bddfa5456d21b857e0db0c9495bc83a>>. Acesso em 01.mai.2023.

Campanha publicitária Banco de Crédito Real de Minas Gerais: “Independência, a ideia que nasceu em Minas e aconteceu nas margens do Ipiranga”. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 07.set.1972, p. 17. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364419&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=8bddfa5456d21b857e0db0c9495bc83a>>. Acesso em 01.mai.2023.

Caráter. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 30.mar.1968, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_23000.pdf>. Acesso em 21.abr.2023.

Italianos elogiam filme brasileiro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 28.ago.1972, p. 10. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19720828&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em 21.abr.2023.

Médici acionou a sirene e o metrô andou pela primeira vez. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 07.set.1972, p.12. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364455&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=8c639bec0fe34abcd4a01bb449b2f17>>. Acesso em 28.abr.2023.

Médici: País saiu da infância. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 01.jan.1972, p. 3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4255&keyword=o%2Cpais%2Cpais&anchor=4626099&origem=busca&originURL=&pd=dab1a2fba91a5cd405f13bf6d61832bb>>. Acesso em 02/04/2020.

O livro e o filme: os problemas da adaptação literária - Joaquim Carlos Mario Oswald Pedro de Andrade. **Filme Cultura**. Brasília, nº 43, janeiro-abril de 1984, pp. 43-47. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.43.pdf#page=43>>. Acesso em: 05/03/2020.

Recorte a Bandeira Brasileira - é um presente de 7 de setembro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 07.set.1972, p.1. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4505&anchor=4364390&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=4171e8111467e61261fdca036c3559a5>>. Acesso em 04/04/2023.

Telegrama. **Estado de São Paulo**. São Paulo. 03.set.1972, p. 42. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720903-29886-nac-0042-999-42-not>>. Acesso 22.05.2023.

União governo-povo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08.set.1971, p.4. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4140&keyword=sesquicentenario&anchor=4363622&origem=busca&originURL=&pd=04a73c78f3737f0e696f68c101affdef>>. Acesso em: 05/05/2020.

c) **Legislação**

BRASIL. Decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, DF, jan. 1946. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 30.08.2020.

_____. Ato Institucional nº 1 de 9 de abril de 1964. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm>. Acesso em: 15.02.2021.

_____. Ato Institucional nº 2 de 27 de outubro de 1965. Mantém a Constituição Federal de 1946, as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as alterações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da Revolução de 31.03.1964, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm>. Acesso em 15.02.2021.

_____. Ato Institucional nº 3 de 5 de fevereiro de 1966. Fixa datas para as eleições de 1966, dispõe sobre as eleições indiretas e nomeação de Prefeitos das Capitais dos Estados e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-03-66.htm>. Acesso em 15.02.2021.

_____. Lei 5.536/68 de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura e dá outras providências. Brasília, DF, nov 1968. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso: 03.07.2020.

d) **Bibliografia**

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil Nunca Mais**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: A Revolução Silenciosa**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996 (Col. Perfis do Rio, n.11).

BORGES, Nilson. **A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares**. In: (Orgs. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura**. vol. 4, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro de Bertolt Brecht**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2232654/mod_resource/content/2/ESTUDOS%20OBRE%20TEATRO%2C%20DE%20BERTOLT%20BRECHT.pdf>. Acesso em 23.abr.2023.

CARDOSO, Célia Costa. **Movimento: um jornal alternativo (1975-1981)**. São Cristóvão: Editora UFS, 2017.

CARVALHO, José Murilo de Carvalho. **A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COMBLIN, Joseph. **A Ideologia da Segurança Nacional: O Poder Militar na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CORDEIRO, Janaína Martins. Milagre, comemorações e consenso ditatorial no Brasil, 1972. *Confluente*, Rivista Di Studi Iberoamericani, n. 2, 82-102, 2012. Disponível em: <<https://confluente.unibo.it/article/view/3432>>. Acesso em 23.04.2019.

D'ÁVILLA, Ignácio Del Valle. **Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil**. In: _____. (Orgs.) MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. **O Cinema e as Ditaduras Militares: contextos, memórias e representações audiovisuais**. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: FAMECOS, 2018.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema: Antes, durante e depois do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. **Versões e Controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, p. 29-30, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/NCQ3t3hRjQdmgtJvSjLYMLN/>> . Acesso em 02.mai.2023.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas - A esquerda brasileira: Das ilusões perdidas à luta armada**. 2ª ed., São Paulo: Editora Ática, 1987.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. 5ª ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

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

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: Arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Tese (doutorado), Universidade de São Paulo, 2011.

SCHWARCZ, Lilian M; STARLING, Heloisa M. **Brasil: Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: O Brasil Republicano - O tempo da Ditadura. FERRERA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, vol. 4, 2003.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: A Censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

SMITH, Anthony D. **A Identidade Nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.