

Crítica de cinema, jornalismo e repressão nos anos 70



Jornal Opinião. 1974, primeira página, fotografia (detalhe).

Margarida Maria Adamatti

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutoranda na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde é também professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som (PNPD/Capes). Autora de *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda/Fapesp (no prelo). margaridaadamatti@gmail.com

Crítica de cinema, jornalismo e repressão nos anos 70

Film criticism, journalism and repression in the 1970's

Margarida Maria Adamatti

RESUMO

Enquanto a historiografia sobre a repressão à imprensa brasileira durante o regime militar é extensa, o estudo das proibições à crítica de cinema permanece à margem do debate. O objetivo deste artigo é analisar a crítica de cinema censurada do jornal alternativo *Opinião* (1972-1977), com especial interesse pelas estratégias desenvolvidas pelos críticos para escrever sobre filmes vetados. Observamos como se deu a produção de sentido, como a censura prévia incidiu na forma textual e quais estratégias discursivas permitiram ao semanário participar do debate estético e político dos filmes.

PALAVRAS-CHAVE: crítica de cinema; censura; jornal *Opinião*.

ABSTRACT

While historiography on Brazilian press censorship under the military regime is extensive, film criticism censorship remains undebated. The aim of this paper is to analyze film criticism under censorship in the underground newspaper *Opinião* (1972-1977), with an special interest in strategies developed by critics so they could write about vetoed films. We stress how meaning was produced, how previous censorship influenced textual forms and what discursive strategies allowed *Opinião* to participate in the aesthetic and political debate about films.

KEYWORDS: film critic; censorship; *Opinião* newspaper.

¹ Ver SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

² Ver KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Página Aberta, 1991.

³ O montante de páginas vetadas chegou a 100 mil laudas ou 5 mil páginas. Ver Fim de uma etapa. *Opinião*, n. 230, Rio de Janeiro, 1 abr. 1977, p. 6. Semanalmente, a equipe produzia uma quantidade de páginas equivalente a duas a três edições do semanário, na esperança de conseguir publicar suas tradicionais 24 páginas. A censura ao *Opinião* era maior que o próprio jornal, o que pode ser comprovado a partir da leitura das ordens de censura transcritas por Paolo Marconi. Há uma recorrência muito grande de proibições à imprensa exatamente sobre o *Opinião*. Assim os jornais não podiam informar sobre as apreensões do semanário de Gasparian, nem transmitir as declarações e prisões dos seus dirigentes. Ver MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. São Paulo: Global Editora, 1980.



A historiografia sobre a censura à imprensa brasileira durante o regime militar é extensa e repleta de narrativas, geralmente em primeira pessoa, sobre a presença dos censores nas redações. No campo do cinema, a relação entre censura e crítica de cinema permanece em aberto, porque os trabalhos realçam a proibição dos filmes e os pareceres dos censores. Os casos de veto às obras brasileiras e os relatos sobre a exibição foram narrados por Inimá Simões,¹ enquanto o projeto “Memória do cinema brasileiro” colocou à disposição dos pesquisadores farta documentação *online*, composta por críticas de jornais e pareceres da censura.

A proposta deste artigo é analisar a produção de sentido da crítica de cinema censurada do jornal alternativo *Opinião* (1972-1977). O semanário de Fernando Gasparian foi o mais importante veículo da imprensa alternativa de base política,² e sofreu com uma censura devastadora, que incluiu a prisão dos dirigentes quatro vezes, um atentado à bomba, inúmeras detenções dos editores e uma ameaça de morte ao proprietário.³ Se o artigo versa sobre as maneiras encontradas para escrever sobre um filme vetado, nosso foco principal é debater como a censura prévia ao *Opinião* incidiu sobre a forma textual, e quais estratégias discursivas de transmissão

de sentido permitiram ao semanário participar do debate estético e político dos filmes, num contexto de acirrada repressão. A motivação inicial partiu das escassas informações disponíveis sobre o tema, da ausência de relatos dos críticos de cinema sobre a censura e da necessidade de observar o quanto o discurso do jornal passa pela forma censurada dos textos. Observamos, à maneira de Antonio Candido,⁴ como a estrutura social, no caso censória, participa da organização formal do estilo de *Opinião*. Em geral, os pesquisadores valem-se apenas do *Opinião* como fonte histórica de acesso aos depoimentos dos cineastas e à recepção dos filmes. Contudo, ao ocultar o papel da forma do texto censurado nesse debate, as frases do jornal são usadas de maneira linear, incorrendo em conclusões, às vezes, apressadas. A análise de um órgão da imprensa sob intervenção censória, ou de uma entrevista com um cineasta durante o regime militar, exige observar as formas de funcionamento da lacuna, da elipse, da negação e da fragmentação de sentido. Portanto, o entendimento das camadas de significação depende, em grande parte, dessas estratégias textuais frente à censura, o que torna o nível da discussão fílmica muito mais complexo.

Não buscamos frisar o quanto a censura tornou-se um índice desagregador ao conteúdo das notícias, mas como se deu sua presença na construção dos artigos. Sem realçar a mutilação imposta aos textos, procuramos pelas estratégias encontradas pelos críticos para transmitir sentidos aos leitores. Por causa desse contexto, às vezes os filmes serviam de pretexto para comentar a situação política do país, em outros momentos as elipses de sentido impostas pelo órgão censor tornavam os artigos mais abertos às significações. Vez por outra, trazemos alguma informação comparativa sobre a relação entre a censura e a crítica de cinema nos veículos da grande imprensa, o que abre a possibilidade de compor, no futuro, um panorama sobre a repressão à crítica de cinema nos anos setenta. Além disso, as entrevistas permitiram vislumbrar o peso do processo de autocensura sobre os críticos. Um dado em especial não será realçado no decorrer do artigo, mas faz parte intrínseca da significação incômoda da censura nas relações de trabalho. Trata-se do uso do *off* nas entrevistas, seja nas indagações sem resposta, nos silêncios ou na solicitação de não inclusão de detalhes, quando as histórias envolvem relações de trabalho. Esse contexto revela o peso da autocensura no dia a dia do jornalismo, mesmo passados mais de quarenta anos. Se não detalhamos o histórico dos críticos por causa da extensão do artigo, é importante lembrar o quanto o exercício da crítica de cinema fazia parte da resistência ao regime. Em casos como o de Jean-Claude Bernardet, a perseguição política e o trabalho na imprensa alternativa, com seus baixíssimos salários, impuseram a ele diversas dificuldades materiais, que geralmente são desassociadas do tema da censura à crítica de cinema. Cassado em 1969, pelo Ato Institucional Número 5, do cargo de professor da USP, durante um bom período de tempo, Bernardet morou em albergues cariocas, e precisava se trancar entre grades para evitar violências de todos os tipos.

Sem procurar por um receituário metodológico para dar conta do nosso objeto, compusemos nossas conclusões a partir de formas de análise de outros campos, interrogando o objeto pelo que surgia dele em sua materialidade, e especialmente pelo subtexto latente. Dessa forma, a própria construção do objeto moldou formas de análise, que por sua vez permitem avaliar os textos de cinema censurados da imprensa. Não propomos um retrato panorâmico completo da relação entre crítica e censura, mas abrir

⁴ Ver CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

⁵ Ver ORLANDI, Eni Puc-cinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

⁶ Ver DUCROT, Oswald. *Dizer e não dizer: princípios de semântica linguística*. São Paulo: Cultrix, 1977.

⁷ VENTURA, Zuenir. Os impasses da cultura. *Visão*, v. 49, n. 6, São Paulo, ago. 1973, p. 101.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 104.

⁹ Ver SIMÕES, Inimá, *op. cit.*

espaço para vertentes de pesquisa não canonizadas no campo do cinema. Se a historiografia sobre a imprensa brasileira de cinema não realça a forma do texto censurado, tomamos de empréstimo da linguística o estudo sobre as formas de comunicar sentido do silêncio proposta por Eni Orlandi⁵, e a análise das formas de significação do implícito de Oswald Ducrot.⁶ Além deles, a inspiração veio também do artigo de Zuenir Ventura, que cunhou o termo “estética do silêncio”.⁷ No texto para a revista *Visão*, o jornalista comentou diversas estratégias da imprensa frente à censura,

Talvez por isso a cultura brasileira esteja usando, para falar de certas coisas, uma linguagem quase incompreensível para os não iniciados [...]. Nossa arte e jornalismo atuais - uma 'obra aberta' não prevista por Umberto Eco - estão a exigir, para sua compreensão, uma inexistente estética do silêncio e do medo, um novo tratado de semântica e uma reinterpretação das velhas figuras de retórica. [...]

Poucas vezes a língua portuguesa terá dado tantas voltas para sugerir o que não pode dizer e insinuar o que não pode revelar. O que economizam em partículas negativas e adversativas, a arte e o jornalismo esbanjam em metáforas, elipses, eufemismos, perífrases, antíteses, circunlóquios, para dizer que o rei está nu, ou melhor, para insinuar que estaria. Um jornalista europeu que recentemente esteve no Brasil disse que o que mais o impressionara na nossa imprensa, que conhece e lê bem, era a frequência dos condicionais: 'Certos acontecimentos aqui não se realizam, não se realizaram, nem se realizarão; apenas se realizariam.' [...]. O condicional, com seu (mal) caráter duvidoso e ambíguo de tempo e modo, é um atenuador que permite dizer sem afirmar, informar sem se comprometer e rejeitar sem dizer não. É uma forma que dá livre curso à imaginação e não exige comprovação.⁸

Se Zuenir não teorizou as formas de significação do silêncio na crítica de cinema, ele abriu caminho para nossas indagações sobre as possibilidades de conectar o estudo sobre a censura, sobre a crítica de cinema e sobre a forma jornalística dos textos.

A crítica ao filme censurado

Uma indagação inicial motivou a pesquisa. Era possível ao jornalista comentar um filme censurado? A proibição da exibição significava sempre a impossibilidade de nomear as obras? Mais forte do que a lembrança da censura prévia ao cinema, os críticos citam mais as ordens de proibição do órgão censor, que chegavam às redações dos jornais através de telefonemas anônimos ou de bilhetes entregues por policiais. Quando questionados sobre as táticas para burlar a intervenção, a conclusão geral é de que uma crítica sobre um filme vetado tinha mínimas chances de ser publicada. Para as obras recém-liberadas, a cautela e as frases subentendidas eram sempre necessárias. Nomes como Glauber Rocha e Costa Gravas estavam praticamente banidos dos textos. José Carlos Avellar lembra que havia quase uma proibição de comentar o filme *Z* (1969) de Costa Gravas. A obra só foi liberada em 1980.⁹ Tanto na grande imprensa quanto no *Opinião*, para ludibriar as proibições, os jornalistas costumavam indicar os filmes que estavam em exibição no exterior, acrescentando uma frase sobre a impossibilidade de a obra chegar ao Brasil.

Esse contexto explica melhor o quanto algumas estratégias do *Opinião* significaram um passo além no enfrentamento à censura. Em dois momentos, o crítico Sérgio Augusto publicou listas de filmes censurados. O sub-

terfúgio foi possível até a edição posterior à instauração da censura prévia no *Opinião*, em janeiro de 1973. Trabalhando em três jornais censurados: *Opinião*, *Pasquim* e *Jornal do Brasil*, Augusto chegou mesmo a condenar o próprio sistema de censura, por ser retrógado.¹⁰ Talvez possamos ver nessa tática a existência de algum espaço de manobra, que se tornou ainda mais raro e lacunar com a entrada da censura prévia.

A ousadia de Sérgio Augusto não foi confirmada pelo próprio jornalista em entrevista, mas no comparativo com o colega do mesmo *JB*, José Carlos Avellar, se observa como a publicação da lista de censura podia acarretar em maiores punições ao crítico. Certa vez, Avellar aproveitou a tradicional lista dos melhores filmes do ano para inserir o nome de vários filmes vetados ou recém liberados, como *São Bernardo* (1972), de Leon Hirzsmann, *Sacco e Vanzetti* (1971), de Guiliano Montaldo e *A classe operária vai ao paraíso* (1971), de Elio Petri. Além disso, elegeu *O último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci, como o melhor do ano numa provocação nada sutil,

*Aparentemente não faz sentido indicar como o mais importante acontecimento do ano um filme que não foi exibido entre nós, e que nem mesmo tem possibilidade de chegar às nossas telas - pelo menos em futuro previsível. Aparentemente não faz sentido destacar um filme que apenas uns poucos privilegiados conseguiram ver. Mas em verdade, apesar de conhecido na maioria dos casos, através de referências imprecisas, o mais importante acontecimento cinematográfico do ano foi o filme de Bertolucci. [...] Certo, aparentemente não faz sentido destacar um filme que não foi nem será exibido, que não poderemos ver como tantos outros. Mas não será exatamente isto o que mais caracteriza o ano do cinema?*¹¹

Quando o texto foi aprovado pela censura, Avellar provou para si mesmo que não havia uma única regra para escrever sobre filmes vetados.¹² E não havia mesmo; segundo Maria Aparecida de Aquino¹³, a censura durante aquele período dependia do órgão da imprensa, do censor e do momento político. O subterfúgio custou caro a Avellar. Com a reclamação da censura à direção do jornal, ele foi afastado da função de crítico de cinema por alguns meses. Foi exatamente essa a motivação para Avellar começar a escrever em jornais alternativos, primeiro no *Opinião*, e num contexto parecido, no *Movimento*.

Analizamos nesse artigo três estratégias da crítica de cinema do *Opinião* para enfrentar a censura através da especificidade jornalística: o estudo da migração de sentido político, o debate em torno dos gêneros do jornalismo, e, por fim, a presença da autocensura no processo de edição jornalístico. Entre os exemplos, procuramos realçar os textos que mais oferecem possibilidades de análise da estética do silêncio, em especial relativos à produção de três cinemanovistas, que estavam na mira da censura: Glauber Rocha, Leon Hirzsmann e Joaquim Pedro de Andrade.

As estratégias textuais de transmissão de sentido político

Em dezembro de 1972, Sérgio Augusto publicou uma lista com o nome e a sinopse de filmes censurados, incluindo *São Bernardo* (1972) de Leon Hirzsmann, *Z* (1969) de Costa Gravas, *Bananas* (1971) de Wood Allen, *Zabriskie point* (1970) de Michelangelo Antonioni, *Laranja mecânica* (1971) de Stanley Kubrick, *Decameron* (1971) de Pier Paolo Pasolini e *Prata palomares*

¹⁰ Ver AUGUSTO, Sérgio. Ajuste de contas. *Opinião*, n. 10, Rio de Janeiro, 8 a 15 jan. 1973, p. 21.

¹¹ AVELLAR, José Carlos. Janela indiscreta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1973.

¹² Para maiores informações sobre as entrevistas realizadas, ver ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2015.

¹³ Ver AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, estado autoritário (1968-78) – o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de S. Paulo e Movimento*. Bauru: Edusc, 1999.

¹⁴ Ver AUGUSTO, Sérgio. O que se pode ver. *Opinião*, n. 6, Rio de Janeiro, 11 a 18 dez. 1972, p. 19.

¹⁵ Ver SIMÕES, Inimá, *op. cit.*

¹⁶ Ver GRAVAS, Costa. A América Latina segundo Costa Gravas. Entrevista concedida a Marcel Niedergang. *Opinião*, n. 15, Rio de Janeiro, 12 a 19 fev. 1973, p. 14.

¹⁷ Ver SIMÕES, Inimá, *op. cit.*

¹⁸ Documento - a advertência do Ministério da Educação. *Opinião*, n. 66, Rio de Janeiro, 11 fev. 1974, p. 5.

¹⁹ *Idem, ibidem.*

(1970-1971) de André Farias.¹⁴ Alguns nomes da lista de Augusto eram presença obrigatória entre os cineastas mais vetados,¹⁵ como François Truffaut, Michelangelo Antonioni, Elio Petri, Costa Gravas, Louis Malle, Pier Paolo Pasolini, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard. No caso brasileiro, Glauber Rocha encabeçava a tabela dos diretores proibidos.

Contudo, ainda era possível comentar em *Opinião* o último filme de um diretor na mira da censura, geralmente quando os artigos fugiam de temáticas políticas, e eram traduções de jornais do exterior. Costa Gravas foi entrevistado por Marcel Niedergang pelo lançamento de *O estado de sítio* (1972).¹⁶ Se o texto não foi vetado, a causa provável é que o filme não foi sequer importado, por causa da imensa chance de interdição.¹⁷

É preciso fazer uma ressalva em relação aos filmes de Glauber Rocha e aos seus depoimentos na imprensa. Embora a seção de crítica de cinema de *Opinião* não publique análises sobre a produção glauberiana, as declarações dele sobre o país tinham visibilidade nos jornais. Cotejamos nesse artigo dois casos centrados no cineasta. O primeiro demonstra como *Opinião* utilizou uma brecha para narrar ao público o próprio mecanismo de censura, criando um mecanismo de contra-argumentação da repressão. Enquanto isso, o segundo exemplo mostra como através da diátribe, Glauber criava estratégias de migração de sentido em dois jornais simultâneos, revelando a existência da censura. Em 1974, a Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Educação e Cultura publicou um aviso oficial denominado “Como eles agem”, que incluía diversas proibições da censura para a área de cultura.¹⁸ Como o documento era oficial, *Opinião* aproveitou a brecha e publicou com destaque o material na íntegra. O texto comentava como as “organizações esquerdistas” utilizavam uma propaganda “sub-reptícia” através das artes e música, atingindo meios ilegais como “sabotagem” e “atos de terrorismo”. Os tópicos versam sobre educação, imprensa, teatro, música e religião, e no caso do cinema não se oculta que,

Nos dias de hoje, cineastas de vários países, simpatizantes dos ideais do comunismo internacional, vêm utilizando novas técnicas para difundir essas mensagens, baseadas em temas políticos, onde a violência, a pornografia e a corrupção são amplamente exploradas.

No Brasil essa forma vem sendo paulatinamente difundida e desenvolvida, encabeçada por alguns cineastas como Glauber Rocha, Rui Guerra, etc... Discípulos e seguidores de Jean-Luc Godard, conhecido nos meios cinematográficos como o ‘professor que ensina as fórmulas de fazer politicamente o cinema político’.

Sob o rótulo ‘cinema novo brasileiro’, alguns produtores valem-se de temas regionais para insuflar a luta armada contra o ‘poder opressor’ [...]. O próprio Glauber diz: “o cinema novo do Brasil só terá sentido se estiver na vanguarda da mais agressiva e imediata luta sem reconciliação. Temos de fazer o cinema da miséria, na cultura da fome”.¹⁹

O trecho confere uma boa dimensão das ressignificações possíveis de um texto da repressão pelas mãos da resistência. A possibilidade de reprodução de um documento oficial trazia a oportunidade de conhecer o pensamento de Glauber Rocha. Mesmo ao transcrever frases com sentidos construídos pelo regime, um dos trechos fornecia acesso ao pensamento do cineasta, “temos de fazer o cinema da miséria, na cultura da fome”. Assim, a declaração de Glauber tornava possíveis duas áreas de sentido. Mesmo sob a pecha do “subversivo” trazida pelo texto oficial, o acesso à

frase do diretor informava ao público algumas das proibições institucionais. Dessa forma, uma versão do próprio regime militar tornava-se arma contra a própria censura. Portanto, numa mesma zona discursiva, o discurso da opressão convivia com a da resistência.²⁰ Era através da estética do silêncio que o “dizer mais do que vai escrito” podia se transformar numa ferramenta de enfrentamento ao regime. Como destacou Eni Orlandi, “O discurso de resistência produz uma reversão do discurso social, sem negá-lo. Ele passa a significar pelo avesso, por seu duplo. Assim, não se diz o senso comum, mas se refere a ele para dizer outra coisa”.²¹ O outro sentido construído pelo texto da Divisão de Censura transformava-se no sentido que a resistência fazia referência, porque através da alusão se dizia outra coisa. Dada à capacidade polissêmica da linguagem, os novos sentidos são sempre possíveis e escapam. Por causa disso, nunca haverá uma censura completamente eficaz. Contudo, o entendimento do trecho dependia de uma escolha do leitor em trabalhar as significações na fronteira do literal e do implícito. Segundo Oswald Ducrot,²² o público começa sua ordem de leitura pela significação literal até chegar ao implícito. O importante nesse processo do texto censurado é que a responsabilidade do dizer não recaia sobre o autor, atrelando o sentido somente à recepção.

Em oposição ao silêncio de *Opinião* à filmografia de Glauber, a imprensa era abastecida por declarações do cinemanovista, especialmente sobre o Brasil. Uma das mais famosas polêmicas foi publicada na revista *Visão*, quando o cineasta elogiou os militares como legítimos representantes do povo, e ainda chamou o general Golbery do Couto e Silva de o “gênio da raça”.²³ O texto causou um mal-estar no meio cinematográfico. A esquerda ficou indignada com as declarações, enquanto os militares desconfiaram do elogio desproporcional. Seguindo a estética do silêncio, Glauber criava significações da resistência, ocultas por detrás de mensagens cifradas. Ele construiu premissas argumentativas pouco convincentes para reconstruir significados na sequência. Mas essa não foi a única estratégia adotada pelo diretor. No jornal alternativo *Crítica*, ele fez acusações diretas aos colegas cinemanovistas, que usavam o nome do Cinema Novo para conseguir verbas na Embrafilme.²⁴ Portanto, entre declarações polêmicas ou transparentes, os textos de Glauber podiam ser vetados ou publicados, dependendo do jornal escolhido.

Em 1976, Glauber concedeu uma entrevista ao jornal alternativo *Movimento*,²⁵ cuja última parte foi totalmente vetada pela censura. Interessanos, nesse caso, observar como foi preciso construir estratégias de migração de sentido em dois jornais ao mesmo tempo, para transmitir com clareza ao público quais eram as significações glauberianas. Num artigo para o alternativo *O Pasquim*, Glauber inverteu as bases entre o censor e o jornal censurado, e acusou *Movimento* de vetar suas ideias, e de cortar a última parte da entrevista, “*Movimento* em nome da revolução brasileira pede minha cabeça porque eu esculhambei Machado de Assis”.²⁶ Declarações do cineasta, tais como, vivemos “num país democrático”, onde a censura do governo “permite que eu publique materialismo dialético” são de uma clareza sem igual, exatamente pela negação da significação literal. A polêmica girava em torno da acusação de Glauber a Machado de Assis, por ser o verdadeiro responsável pela censura, porque escreveu de maneira compreensível aos censores. Esse foi o trecho proibido em *Movimento* pelo órgão censor. Criando um verdadeiro fato midiático no *Pasquim*, Glauber argumentava que ao compor um texto com clareza, o autor queria ser



²⁰ Ver ORLANDI, Eni, *op. cit.*

²¹ *Idem, ibidem*, p. 113.

²² Ver DUCROT, Oswald, *op. cit.*

²³ ROCHA, Glauber. Abaixo a mistificação. *Visão*, n. 5, São Paulo, 11 mar. 1974, p. 154-155.

²⁴ Ver ROCHA, Glauber. Glauber por Glauber. *Crítica*, n. 55, Rio de Janeiro, 25 a 31 ago. 1975.

²⁵ Ver ROCHA, Glauber. Nem Lênin, nem Mao, nem Stálin, nem mesmo Machado de Assis. Entrevista concedida a Narciso Lobo. *Movimento*, n. 55, São Paulo, 19 jul. 1976, p. 19.

²⁶ ROCHA, Glauber. Querem me matar (ou votem no Arena). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1976.

²⁷ Ver DUCROT, Oswald, *op. cit.*

²⁸ Ver AGUIAR, Flávio. E geme o sino em lúgubres reponsos - pobre Glauber! pobre Glauber! (ou 'Nem Lenin, nem Stalin, nem Marx, nem mesmo Machado de Assis'. E muito menos Glauber Rocha). *Movimento*, n. 53, São Paulo, 5 jul. 1976.

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ DUCROT, Oswald, *op. cit.*, p. 20.

³² AGUIAR, Flávio, *op. cit.*

³³ *Idem, ibidem.*

³⁴ AGUIAR, Flávio. A réplica de Flávio Aguiar a Glauber. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, set. 1976.

censurado. Para provar a “imensa” liberdade brasileira, o cinemanovista citava uma série de autores e obras que historicamente tiveram problemas com a censura, como Gregório de Mattos, *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman ou *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Ao apontar obras na mira do órgão censor, o suposto “erro” da argumentação trazia informações para o leitor poder reconstruir os significados. Especialista no uso das diatribes do jornalismo, Glauber elaborava suas frases através do sentido lacunar. Assim ele iniciava polêmicas sofisticadas baseadas na significação do silêncio. O espanto gerado pelas premissas falsas funcionava através da noção de implícito do enunciado,²⁷ transmitindo dados que não se podia expor. Além disso, a argumentação falsa indicava a existência de outra causa implícita: a ação da censura. Assim a conclusão era entendida por dedução, e o silêncio conseguia significar, porque a ausência havia produzido uma presença.

O editor de cultura do *Movimento*, Flávio Aguiar, fez um malabarismo retórico para tentar responder a Glauber num jornal mutilado pela censura, com uma das únicas ferramentas possíveis naquele momento, a linguagem lacunar.²⁸ Usando as armas do reclamante, ele utilizou o implícito para comentar a proibição da Polícia Federal. A compreensão do texto dependia de um longo caminho de preenchimento do implícito, a partir das edições anteriores e dos fios da memória. Havia ironia velada nas frases abertas ao leitor, “[...] Falta de perspectivas? Sim, senhor, e todos nós sabemos muito bem que o culpado disso não é Machado de Assis coisa nenhuma, [...] e que dizer isso hoje é uma grosseira irresponsabilidade”.²⁹ Na sequência, Flávio Aguiar completava, “Ou será que a culpa daquelas e de outras *Memórias do cárcere* também é do ‘mediocre’ Machado de Assis?”³⁰ As frases eram claras para quem havia lido o depoimento de Glauber, e indiretas para quem desconhecia o assunto. A estratégia tentava obrigar o leitor a continuar o discurso e trabalhar o subentendido, a maneira descrita por Ducrot,³¹ “se X achou oportuno dizer Y” e não Z, “logo ele quis dizer W”. Para alertar os leitores sobre a ação da censura, Aguiar chamava a atenção que “o depoimento de Glauber não está completo, principalmente no *Movimento*”.³² Assim, a culpa ironicamente recaía sobre o próprio Machado de Assis, duplo silencioso de Glauber, “Esse Machado”, dizia Aguiar fechando o artigo.³³

Para explicar aos leitores com todas as letras que a entrevista de Glauber tinha sido vetada em Brasília, Flávio Aguiar precisou recorrer ao *Pasquim*, recém-liberado da censura prévia: “Pensei que o artigo anterior, que escrevi e publiquei em *Movimento* [...] deixasse claro que a entrevista de Glauber Rocha fora cortada em Brasília pela censura prévia a que *Movimento* semanalmente se vê submetido. [...] Como o que acima vai exposto teria dificuldade de ser publicado em nosso jornal, recorro ao espaço do *Pasquim* para esclarecer de uma vez por todas (espero) a questão”.³⁴

O trecho demonstra como num mesmo período histórico, *O Pasquim* podia retornar ao texto jornalístico padrão, sem precisar recorrer à estética do silêncio como forma de transmissão de significados.

Os gêneros jornalísticos e a entrevista como espaço de migração de sentido

Para analisar o texto censurado da crítica de cinema é importante avaliar o uso dos gêneros jornalísticos como forma de construção do dis-

curso editorial. Se as fronteiras entre o jornalismo informativo e o opinativo são muito porosas, e atualmente vem sendo problematizadas no campo³⁵, sabemos que é impossível noticiar um fato sem o componente opinativo, e vice versa. Durante a fase de elaboração do projeto editorial de *Opinião*³⁶, a escolha pelo jornalismo informativo respondia às convenções socialmente sedimentadas de objetividade e neutralidade jornalística, mas também servia de anteparo à ação da censura, através da possibilidade de maior ocultação dos pontos de vista. Portanto, de uma forma ou de outra, a ação censória se fazia presente através do gênero textual escolhido.

O entrosamento no *Opinião* entre o jornalismo informativo e o opinativo gerou um produto final bastante complexo do ponto de vista textual. Nosso objetivo nesse tópico é observar se os críticos de cinema recorriam mais ao gênero informativo ou opinativo como estratégia para ludibriar a censura, e se havia um entrelaçamento entre os dois polos, vez por outra. Nesse estudo, a entrevista, pertencente ao gênero informativo, recebe destaque por suas possibilidades de problematizar espaços de tensão entre o entrevistado e o entrevistador. Além disso, procuramos avaliar se o processo de autocensura ocorria durante a coleta dos depoimentos ou posteriormente, durante a edição.

A estratégia mais comum para transmitir significações políticas aos leitores num contexto de censura se dava através do gênero informativo. A peculiaridade desse processo reside no uso unicamente das versões oficiais. Sem acrescentar pontos de vista de terceiros, típicos da notícia, o desaparecimento da disputa simbólica entre os agentes sociais no corpo dos textos servia de aviso para o público compor sua leitura através de saltos argumentativos.³⁷ Dessa maneira, a ausência dos depoimentos da esquerda, por exemplo, procurava incomodar os leitores mais proficientes, demonstrando a necessidade de costurar as informações faltantes nos textos. Se nosso foco incide nas seções de cinema, encontramos as táticas mais inovadoras para chamar a atenção do público exatamente fora desses espaços, através do *layout* com tarjas negras, de supostos “erros” na numeração e no uso de letras com corpo diferente. Por exemplo, por causa da proibição de informar sobre a missa de sétimo dia do estudante Alexandre Vanucchi, assassinado pelos órgãos da repressão, a única nota publicada em *Opinião* tinha como título “Missa para um estudante morto”.³⁸ Se as informações básicas do jornalismo não estavam presentes, procurava-se gerar uma sensação de estranhamento pela ausência do *lead*.³⁹ Sem informar o nome do aluno “desaparecido” ou a causa da morte, na outra ponta, surgiam os comentários opinativos sobre o regime militar, através da metáfora do sermão do arcebispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, “Cristo, mesmo depois de morto foi devolvido aos familiares e amigos: essa justiça fez o representante do poder romano”.⁴⁰ Dessa suposta falha no *lead* ou no tema recorrente do desaparecimento, o jornal tentava levar o público a completar os dados faltantes na segunda metade da página. Através da “costura” de notícias fragmentadas, o leitor poderia deslocar seu olhar para uma imensa tarja negra com a inscrição “Leia e assine opinião”. A faixa preta de dimensões ampliadas revestia-se de novo significado, o luto. Abaixo dela, havia a seguinte manchete “Nota oficial sobre a morte do estudante Vanucchi”,⁴¹ onde se relatava apenas a versão oficial do regime. A narrativa apagava a presença de outros sujeitos sociais, procurando eximir o jornal da responsabilidade pelos fatos apresentados.

Esperávamos encontrar variados relatos das estratégias de enfren-

³⁵ A tendência dos estudos tem sido substituir os termos jornalismo informativo vs. opinativo pela ideia de relato e comentário. Sobre as fronteiras porosas entre os dois gêneros, ver CHAPARRO, Manoel Carlos da Conceição. *Jornalismo, discurso em dois gêneros*. Tese (Livre Docência) – ECA-USP, São Paulo, 1997.

³⁶ Fernando Gasparian tomou inspiração no *Guardian Weekly* para compor o *Opinião*. Cf. KUCINSKI, Bernardo, *op. cit.*

³⁷ Os estudos sobre as formas de leitura demonstram que o processo não é linear e ocorre através de saltos entre as palavras. Cf. MANGUEL, Alberto. *A história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

³⁸ Missa para um estudante morto. *Opinião*, n. 22, Rio de Janeiro, 2 a 9 abr. 1973, p. 5.

³⁹ Os dois primeiros parágrafos de uma notícia procuram responder ao *lead*, isto é, às seis indagações básicas do jornalismo sobre um fato: quem fez o que, como, onde, quando e por que.

⁴⁰ Missa para um estudante morto, *op. cit.*

⁴¹ Nota oficial sobre a morte do estudante Vanucchi. *Opinião*, n. 22, *op. cit.*, p. 5.

⁴² Ver Um cinema edificante? *Opinião*, n. 161, Rio de Janeiro, 5 dez. 1975.

⁴³ *Idem, ibidem*.

⁴⁴ Ver CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. *Opinião*, n. 11, Rio de Janeiro, 15 a 22 jan. 1973.

⁴⁵ Ver CARONE, Edgar. A resistência contra a ditadura. *Opinião*, n. 162, Rio de Janeiro, 12 dez. 1975.

⁴⁶ Ver BARTHES, Roland. A estrutura da notícia. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

tamento da censura, quando entrevistamos os críticos do *Opinião*. Com a exceção das descrições detalhadas de José Carlos Avellar, os depoentes não forneceram muitos exemplos. Evidentemente a busca por essas táticas não começou com a realização das entrevistas, mas com a catalogação completa do jornal. Nessa leitura, constatamos como o gênero informativo era o principal recurso de resistência frente à censura. Essa peculiaridade confirma a necessidade de adaptar a pesquisa sobre a crítica censurada ao estudo dos gêneros jornalísticos. Se a crítica de cinema tende ao gênero opinativo por excelência, a presença do órgão censor desequilibra o texto padrão, criando fronteiras entre o informativo e o opinativo que correm juntas no interior dos artigos. Um texto sem autoria, ao que tudo indica escrito por Jean-Claude Bernardet, cita o filme histórico *Independência ou morte* (1972) de Carlos Coimbra para condenar o regime militar.⁴² A estratégia é sutil e tende mais ao gênero opinativo. Temos acesso ao depoimento do então presidente da Embrafilme, Roberto Farias, sobre como o filme histórico estimula o sentimento nacionalista do povo pela evocação de fatos edificantes. Num jornal de resistência, a frase por si só possui um componente irônico. Sem trazer uma condenação direta ao regime, o comentário surge com força na última frase, “Como nos tempos da UFA?”.⁴³ Se a pergunta lançada talvez não fosse compreensível ao censor, provavelmente tenha sido para os conhecedores das ligações entre o regime nazista e a indústria de filmes *Universum film aktiengesellschaft*.

Levando o pêndulo para o lado do opinativo por excelência, Antonio Candido aproveitou o lançamento do filme *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* (1970) de Elio Petri para compor um artigo de condenação ao sistema censório.⁴⁴ A estratégia partia não só da crítica como lugar privilegiado da opinião, mas também do uso da metáfora política na obra literária. Sem supostamente falar do tempo presente, o estudo literário sobre Balzac, Dostoiévski e Kafka discorria sobre a censura, o Estado e a política, trazendo observações facilmente transpostas ao contexto brasileiro. Uma estratégia semelhante, que apelou à metáfora e ao gênero informativo foi utilizada por Edgar Carone, para fazer alusão ao regime militar através do Estado Novo.⁴⁵ O título era sugestivo “A resistência contra a ditadura”. Tomando a forma do *fait divers* decepcionado, havia uma abertura para gerar significações a respeito do Brasil daqueles anos.⁴⁶

A relação entre comentário e informação traz novas possibilidades de construção de sentido nas entrevistas. O recurso era bastante utilizado no semanário de Gasparian. Ao tratar dos temas da atualidade, sob a égide de uma suposta neutralidade, muitas vezes a entrevista possibilita ocultar a presença do mediador enquanto sujeito. A própria divisão protocolar entre pergunta e resposta tem o potencial de camuflar o processo de interpretação e de edição, porque toma a forma de um registro “real” sobre uma conversa travada.

Procurando pelas estratégias para ludibriar a censura nos textos, num primeiro momento, talvez o local menos evidente fosse o espaço da entrevista, mas ele é também o mais sofisticado como fronteira móvel entre a opinião e a informação. Além disso, o formato permite observar duas tensões: 1. entre a autocensura e a resistência e, 2. entre o jornalista e o entrevistado, num jogo de silêncios, perguntas não respondidas e saídas pela tangente. Esses conflitos são constantes em *Opinião*, especialmente quando o entrevistador é Jean-Claude Bernardet. Esse equilíbrio tênue entre os dois lados torna-se mais complexo quando a conversa tem como



tema filmes recém liberados pela censura, como foi feito com *São Bernardo* (1972) de Leon Hirzsmann. O risco de escrever sobre uma obra como aquela, na mira dos censores pairava sobre o entrevistado e o entrevistador no texto de 1974.⁴⁷ Não era só o filme de Hirzsmann que tinha sido vetado⁴⁸; o próprio Jean-Claude Bernardet era obrigado a assinar a entrevista com o pseudônimo de Carlos Murao, porque durante algum tempo seus artigos para o *Opinião* foram completamente vetados pela Polícia Federal. O pseudônimo garantia maior oportunidade para abordar temas sobre o presente, enquanto os textos com sua assinatura diminuía muito o espaço de manobra, ou davam margem a um veto completo. Graças a esse anteparo, o crítico indagou de frente o cineasta, perguntando se o uso de um livro clássico como o de Graciliano Ramos serviu como fonte para falar do presente, através das alusões ao passado. Se não temos acesso à reação de Hirzsmann, a falta de resposta direta pode incomodar o leitor atento. Fugindo literalmente das respostas, Hirzsmann explicou apenas que os filmes importantes falam da realidade brasileira, sem confirmar se *São Bernardo* relacionava-se ao passado ou ao presente. Assim a significação do sentido dependia muito da reelaboração feita pelos leitores. O silêncio do cineasta procurava trazer a possibilidade do múltiplo e o caminho de novas significações.⁴⁹ Nesse sentido, a falta de respostas às perguntas encarregava-se de trazer a polissemia ao texto, isentando o cineasta da responsabilidade do dizer. Segundo Oswald Ducrot, “tem-se frequentemente a necessidade de dizer certas coisas e ao mesmo tempo de poder fazer como se não as tivéssemos dito, de dizê-las mas de modo tal que se possa recusar a sua responsabilidade”.⁵⁰

Contudo, para entender como *São Bernardo* citava o tempo presente, era preciso ter assistido ao filme. Em casos de obras censuradas, Bernardet se furtava a decompor as sequências das obras por causa do risco de uma nova intervenção censória. Se esse temor apareceu nesta entrevista com Hirzsmann, o receio deve ter sido ainda mais forte quando *São Bernardo* permanecia censurado. Dois anos antes dessa entrevista, Bernardet escreveu um artigo lacunar, onde só foi possível propor um quadro geral amplo aos leitores.⁵¹ Lançando a ideia de que o filme fazia uma “análise da sociedade”, o crítico tomava a obra como uma “síntese das contradições sociais brasileiras”. Ao jogar com a perspectiva lacunar, Bernardet considerava *São Bernardo* uma interrogação lançada ao “público culto” sobre a “coisificação do homem” pelo sistema econômico. O entendimento da frase dependia de relacionar a opressão ao homem com as imagens documentais do filme, revelando as condições precárias do trabalho “atual” dos agricultores. Era assim que a crítica de cinema tentava participar do debate sobre política, dirigindo o raciocínio do leitor à distância.

A presença da autocensura nos processos de edição do jornalismo

Os estudos sobre o *newsmaking* partem de técnicas de observação participante sobre as rotinas de produção do jornalismo. Sem essa possibilidade real de tomar parte no dia a dia da redação do *Opinião*, tomamos inspiração nesses estudos como forma de obter acesso aos textos autocensurados, a partir do conceito de rastros comunicacionais de Marialva Barbosa.⁵² Segundo a autora, o trabalho pode ser feito através de resquícios de falas impressas, textos ficcionais, entrevistas de jornalistas, cartas do passado, correspondências encaminhadas pelos leitores às publicações,

⁴⁷ Ver MURAO, Carlos (pseudônimo Jean-Claude Bernardet). Ninguém vai sozinho ao paraíso. *Opinião*, n. 87, Rio de Janeiro, 8 jul. 1974.

⁴⁸ *São Bernardo* foi retido na censura por sete meses. Só foi lançado um ano e meio depois, levando à falência a empresa Saga, de propriedade do cineasta. SIMÕES, Inimá, *op. cit.*

⁴⁹ Ver ORLANDI, Eni, *op. cit.*

⁵⁰ DUCROT, Oswald, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹ Ver BERNARDET, Jean-Claude. Uma voz inesperada. *Opinião*, n. 7, Rio de Janeiro, 18 a 25 dez. 1972, p. 22.

⁵² Ver BARBOSA, Marialva. Por uma história cultural latino-americana dos meios de comunicação: um olhar sobre as práticas, processos e sistemas de comunicação nas últimas décadas do século XIX. *Anos 90*, v. 19, n. 36, Porto Alegre, dez. 2012.

⁵³ BERNARDET, Jean-Claude. Cinemateca Brasileira. Pasta DJ/13 (Acervo Jean-Claude Bernardet). Anotações, rascunhos e textos originais publicados em *Opinião* 1972-1973.

⁵⁴ Para maiores detalhes sobre Jean-Claude Bernardet como líder de opinião, ver ADAMATTI, Margarida, *op. cit.*

⁵⁵ Ver BERNARDET, Jean-Claude. Com as armas do inimigo. *Opinião*, n. 127, Rio de Janeiro, 11 abr. 1975.

imagens publicadas ou não. Dentro de nossas possibilidades, utilizamos o acervo dos críticos de cinema do jornal para nos aproximar dos vestígios deixados pela escrita autocensurada durante o processo de edição do jornalismo. Se as oportunidades não são vastas nesse momento, elas abrem novas possibilidades de pesquisa. Tendo como fonte o acervo de Jean-Claude Bernardet, localizado na Cinemateca Brasileira, encontramos seus rascunhos para o *Opinião*. O material é extenso e não temos a pretensão de esgotá-lo. Procuramos demonstrar nesse momento como a autocensura incidia na elaboração da crítica de cinema, e quais são as variações de estilo ocasionadas pela ação censória.

O estudo da confecção crítica de Bernardet permite observar se sua forma de escrita já lançava mão de estratégias de autocensura e de subentendimento nos rascunhos, ou se o material era alterado durante a edição jornalística. Propomos a análise sobre *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, que permaneceu na mira da censura até ser liberado. Comparamos nesse subitem: 1. o rascunho de Bernardet para a edição número zero do *Opinião*, 2. a crítica publicada quase três anos depois sobre a obra do cineasta, e 3. o trabalho comparativo entre a entrevista de Joaquim Pedro ao *Opinião* e à revista *Visão*, com o intuito de avaliar a ação da autocensura e dos processos de edição do jornalismo.

A edição zero do jornal *Opinião* possui quatro páginas, destinadas a apresentar a equipe e o projeto editorial. Bernardet preparou para o número inicial um artigo sobre os filmes históricos, centrado em *Os inconfidentes*. Sobre a relação desta obra com o tempo presente, o crítico declarava: “Os inconfidentes têm uma certa aspiração popular, mas não passa de aspiração, pois eles estão estruturalmente ligados, não ao povo, mas sim à aristocracia local, à futura classe dirigente brasileira. [...] Os inconfidentes é um filme mais interessado no intelectual de hoje no Brasil do que na Inconfidência Mineira”.⁵³

Se esse texto não foi publicado no *Opinião*, parte do conteúdo foi usado em artigos futuros de Bernardet. Nesse sentido, o material permite avaliar se o rascunho foi aproveitado depois, na íntegra, ou se serviu de inspiração para outras matérias. Notando a grande quantidade de rascunhos não publicados, vê-se que em geral o material era utilizado como fonte de informação para a equipe. A observação indica um trabalho de reescrita contínuo. Além dele, informações anotadas a mão nesses papéis revelam que os rascunhos muitas vezes eram solicitados pelos próprios editores, como fonte de acesso aos bastidores do meio cinematográfico. Assim se percebe o papel desempenhado por Bernardet também como formador de opinião do jornal.⁵⁴

Quase três anos depois da escrita desse primeiro rascunho, Bernardet publicou um artigo em *Opinião*, comparando *Os inconfidentes* (1972) com *Guerra conjugal* (1974), ambos de Joaquim Pedro de Andrade.⁵⁵ A argumentação girava em torno das formas encontradas pelo cineasta para produzir obras que atendessem a duas demandas do contexto: as imposições do regime militar e as preferências do público. O imperativo surgia no texto pelo eufemismo de “aceitar as armas do inimigo” para poder produzir, mas “voltá-las contra os objetivos almejados por esse parceiro”. Sem relacionar *Os inconfidentes* ao presente, como tinha feito no rascunho de 1972, Bernardet assinalava de maneira sutil como as contradições dos intelectuais-cineastas apareciam no filme,

Em 1972, [...] Joaquim Pedro realiza um filme histórico sobre a inconfidência mineira, aparentemente entrando na onda e atendendo às expectativas expressas pelo governo. Em realidade, ele aceita as armas propostas pelo parceiro, mas é para voltá-las contra os objetivos almejados por esse parceiro.

*Joaquim Pedro finge aceitar a regra do jogo, penetra e mina por dentro. Os inconfidentes não apresentou uma concepção gloriosa e heróica, e no fundo marcada e ingênua, da história do Brasil. Os inconfidentes representa o mais alto grau de contradições a que chegaram os intelectuais-cineastas na época, e o grande valor do filme é justamente o de ter feito aflorar claramente estas contradições.*⁵⁶

Provavelmente por causa da ação da autocensura, a crítica de 1975 ocultava a relação entre *Os inconfidentes* e o tempo presente, sem explicar como as “contradições” afloravam nas cenas. Somente nos anos oitenta, no texto “O caso Tiradentes, notas”, Jean-Claude Bernardet esmiuçaria as estratégias utilizadas pelos *Inconfidentes* para abranger o tempo presente.⁵⁷ Como no caso de *São Bernardo*, o crítico provavelmente tivesse como motivação não prejudicar a recente liberação do filme. Se a obra havia sido autorizada para exibição, os censores ficaram intrigados com seu significado.⁵⁸ É exatamente em casos como este que o estilo de Bernardet se alterava para não fornecer informações aos órgãos policiais.

Nos espaços móveis entre a autocensura e as estratégias de resistência, há uma característica comum entre os rascunhos de Bernardet e a maior parte dos textos dele publicados em *Opinião*. Em ambos, o estilo é claro, direto e objetivo. Mas enquanto no rascunho, o crítico explicita com todas as letras como *Os inconfidentes* diz respeito ao intelectual de “hoje”, o texto publicado na imprensa alternativa é radicalmente diferente, exatamente por causa da ação censória. No *Opinião*, há frases indiretas e supressão de sentidos para não dar abertura à interdição da obra de Joaquim Pedro.

Uma das maiores impossibilidades para avaliar o *newsmaking* é a falta de acesso integral aos depoimentos dos entrevistados. Nesse sentido, a recepção de *Os inconfidentes* permite preencher algumas dessas lacunas e elucidar uma parte das condições em que se davam as entrevistas.

No jornal *Opinião*, Joaquim Pedro de Andrade frisava que sem o apoio da TV italiana, ele não teria feito *Os inconfidentes*.⁵⁹ Mas não havia no texto informações sobre como a censura afetava seu trabalho. Provavelmente questionado sobre esse aspecto, a resposta publicada não foi direta. Sem poder falar da censura diretamente sobre sua produção, o diretor comentou: “O cinema que se faz hoje no Brasil reflete muito de perto as diversas contingências políticas e sociais que o país vai atravessando. De um lado, notamos a forte pressão que se exerce através da seleção de financiamentos (roteiros aprovados) e também através de cortes e proibições. [...] O que observamos é o surgimento de uma espécie de hipocrisia, isto é, as pessoas em cinema estão proibidas de tratar com verdade uma série de temas”.⁶⁰

Se Joaquim Pedro comentava a censura no cinema através da menção aos cortes e proibições, não havia informações se *Os inconfidentes* tinha sofrido com esse processo. A relação explícita entre censura e *Os inconfidentes* só seria abordada dois meses depois na entrevista concedida à revista *Visão*,⁶¹

Para fazer bom cinema hoje no Brasil é preciso, em primeiro lugar, resistir ao suborno e, em segundo lugar, sobreviver ao castigo. [...] as instituições governamentais financiam generosamente aqueles que por aplauso ou omissão se alinham com a ideologia dominante (...). Quando, apesar disso, se consegue filmar, o castigo vem

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁵⁷ Ver BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

⁵⁸ Ver SIMÕES, Inimá, *op. cit.*

⁵⁹ Ver HOLANDA, Heloisa B. de e BRITO, Antonio Carlos de. Dez anos de cinema nacional. *Opinião*, n. 32, Rio de Janeiro, 11 a 18 jun. 1973.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 17-19.

⁶¹ Ver VENTURA, Zuenir, *op. cit.*

⁶² *Idem, ibidem.*

⁶³ Ver KENSKI, Vani Moreira. *O fascínio de Opinião*. Tese (Doutorado em Educação) – FE-Unicamp, Campinas, 1990.

⁶⁴ *Idem, ibidem.*

com os cortes ou a interdição da censura [...].

O resultado é a liquidação do cinema que procura enfrentar de alguma maneira problemas que tenham importância maior para o país. Estamos proibidos de tratar dos assuntos que interessam [...].

As possibilidades de fazer um filme como o que eu fiz, Os Inconfidentes, de crítica política, [...], são raras. [...]. O filme só foi liberado, depois de muito tempo na censura, porque escolheu um caminho que tornava possível sua liberação: eu me abriguei sob a veracidade histórica dos ataques da censura. E consegui um filme que podia discutir, ainda que indiretamente, problemas atuais brasileiros, principalmente os da resistência das ideias políticas de um homem, das ideias maiores que uma pessoa pode ter debaixo de uma repressão forte e concreta - um problema bastante atual.⁶²

Observamos como no trecho acima, sem rodeios, Joaquim Pedro comenta como a realização de um filme no Brasil significava resistir ao “castigo”, isto é, aos “cortes” e à “interdição da censura”, porque os órgãos do governo financiavam os que se “alinham” à “ideologia dominante”. Especificamente sobre seu filme, o cineasta explicava que a obra só foi liberada depois de muito tempo na Polícia Federal, porque se abrigou dos ataques da censura através da veracidade histórica.

Um depoimento assim explícito é inimaginável no semanário de Fernando Gasparian. Na entrevista à *Visão*, Joaquim Pedro continuou a fazer críticas ao governo. No *Opinião*, era preciso abrandar os comentários na menção à “hipocrisia” da sociedade atual. Enquanto isso, em *Visão*, o cineasta explicou como a linguagem do filme foi feita em função da censura. Nesse comparativo com *Visão*, fica evidente como a censura impedia a transmissão de informações básicas na seção de cinema do *Opinião*. Fica também mais patente quanto até os depoimentos tinham que ser traduzidos para a “estética do silêncio”. Essa pequena prévia talvez indique que provavelmente o teor das entrevistas fosse alterado antes da ação da censura. Obviamente não é possível saber com certeza se os realizadores davam declarações lacunares aos críticos, prevendo a censura, ou se a redação adequava as frases à estética do silêncio, através da supressão de sentido. Mas se tomarmos a clareza do estilo direto de Jean-Claude Bernardet nos rascunhos e na maioria dos textos publicados, assim como as declarações dos mesmos cineastas na grande imprensa, estaremos mais inclinados a concluir que as alterações ocorriam depois das entrevistas.

De tantas polissemias, a forma do texto censurado de *Opinião* constitui quase uma obra aberta, extrapolando os significados mais imediatos. Se os censores tentaram vetar o acesso à informação, eles não impediram a elaboração histórica de sentido e as múltiplas significações. Contudo, a linguagem codificada criava empecilhos à compreensão dos leitores. Muitos não conseguiam compreender essas estratégias, porque a metalinguagem de *Opinião* dependia da capacidade de conseguir extrapolar o sentido linear do texto.⁶³

Não resta dúvida quanto ao déficit entre as propostas criadas pelo jornal e o entendimento geral do público. Afinal os processos descritos aqui apontam para a necessidade de conectar constantemente as notícias, com outras fontes de informação. Nessa briga entre os espaços da opressão e da resistência, a censura parece sair ganhando. Ela conseguia mutilar e frear tantos sentidos que o próprio ato de comunicar saía prejudicado. Por outro lado, as zonas discursivas da resistência funcionavam para os leitores fascinados pelo *Opinião*,⁶⁴ como forma de decifração dos segredos

do processo informativo.⁶⁵ Se o silêncio da resistência tentava multiplicar sentidos, a ação dependia sempre da construção do leitor.

Artigo recebido em março de 2018. Aprovado em maio de 2018.

⁶⁵ *Idem, ibidem.* Se a maior parte do público não compreendia as estratégias utilizadas pelo *Opinião*, Kenski entrevistou muitos leitores do semanário que reliam os textos várias vezes, procurando pelas informações políticas cifradas e pelos sinais de presença da censura.