

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Paulo de Tarso Inocêncio

O PROCESSO DE CENSURA NOS ANOS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim.

Juiz de Fora
2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **Paulo de Tarso Inocêncio**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 201472064A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *O processo de censura nos anos da ditadura militar brasileira*, desenvolvido durante o período de 06/03/2017 a 10/07/2017 sob a orientação de Fernando Perlatto Bom Jardim, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

Paulo de Tarso Inocêncio

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

OBSERVAÇÃO: esta declaração deve ser preenchida, impressa e **assinada** pelo aluno autor do TCC e inserido após a capa da versão final impressa do TCC a ser entregue na Coordenação do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências Humanas.

O PROCESSO DE CENSURA NOS ANOS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Paulo de Tarso Inocêncio¹

RESUMO

O presente documento buscou reunir informações centrais sobre o período de censura cultural que acontecia durante a ditadura militar brasileira. O levantamento bibliográfico visou expor as diversas ocasiões em que era utilizada, o que de fato se tratavam seus critérios, o que foi afetado por ela, o cenário político, as formas de resistência e suas consequências gerais. O aspecto cultural da sociedade da época estava em constante mudança, afetado pela modernização que o capitalismo trazia. A TV em cores, os novos estilos musicais, as manobras políticas radicais, as novas formas de entretenimento como o cinema, são alguns exemplos da grande metamorfose que a sociedade brasileira passara durante todos aqueles anos. A atuação censural atuava sobre a música e a poesia, o teatro, o cinema e a imprensa, com os critérios de proibir tudo aquilo que pudesse ferir os valores morais e conservadores da Igreja, a imagem institucional e qualquer forma de degeneração das forças armadas. Tais medidas provocaram um embate civil, cultural e armado dos opositores ao regime, e a prisão de muitos, que conforme eram capturados sofriam com a tortura dentro dos presídios. Artistas renomados como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, fizeram parte da luta contra a repressão, a partir da MPB, símbolo da resistência, e peças teatrais. O estudo busca também apresentar um conjunto de informações condensadas e precisas, estando aberto para futuras pesquisas mais aprofundadas nos temas destacados, já que possuem uma grande quantidade de acervo bibliográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Censura, Ditadura, Cultura, MPB, Cinema

1. INTRODUÇÃO

Para compreender o processo de censura no Brasil, primeiro devemos buscar os desdobramentos que levaram a tal medida e em que processo ele se manifesta. Esta introdução tem o objetivo de explicar parcialmente o que foi o regime e o que de fato estava acontecendo naquele momento para depois partirmos para o assunto principal sobre a censura cultural, cinematográfica e artística e mais tarde refletir se no tempo presente sofremos algum tipo de censura e quais consequências daquela época ainda nos atingem. Entende-se que o regime militar é um fenômeno que faz parte da história de muitos brasileiros, mesmo aqueles que não tiveram uma experiência direta com o acontecimento histórico, mas que ainda marca o presente. A ditadura estabeleceu-se com grandes propósitos; sua consistente política vanguardista pretendia destruir o sistema legado por Getúlio Vargas e remodelar o país, porém a frente heterogênea que havia conquistado o poder impôs limites a estas ousadias. Esta mesma frente impediu uma exagerada radicalização do arbítrio, apresentando brechas por onde era possível manifestar setores contrariados com as políticas governamentais e até mesmo forças de esquerda, que recobram empatia, principalmente nas classes médias, na mídia e nos meios artístico-culturais, que manifestaram e alcançaram enorme repercussão. (MOTTA, 2014)

Nos primeiros meses de 1964, existia uma situação de ofensiva política de característica reformista - revolucionária dos movimentos radicais. As possibilidades de reformas dentro da lei cada vez mais eram desacreditadas no cenário político. Foi realizado em outubro de 1962 eleições para o parlamento federal e para um número razoável de governos estaduais, que evidenciaram o peso das direitas e das forças centristas, que resistiam às reformas de base. Estavam longe as esquerdas de então, em particular os setores mais radicais, da plataforma de resistência de agosto de 1961. A posição defensiva transformara em posição ofensiva, e caso preciso, as margens da lei. Em outro lugar, a Igreja Católica juntamente com a sua cúpula institucional claramente tomava partido de posições conservadoras, com tendências de caracterizar nos movimentos populares uma inspiração e dinâmica "comunizantes". A repercussão fantasmagórica da revolução cubana assombrava de tal maneira que o comunismo era considerado intrinsecamente mau.

¹Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: paulo.innocencio@hotmail.com. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim.

Às direitas no poder, enquanto durou a ditadura militar, esmearam-se em cultivar a memória do golpe como intervenção salvadora, em defesa da democracia e da civilização cristã, contra o comunismo ateu, a baderna e a corrupção. Para isto mobilizaram grandes meios propagandísticos e educacionais. O esforço, no curto prazo, teve resultados apreciáveis, sem dúvida. A partir de certo momento, já todos, ou quase todos, passavam a se referir ao golpe militar, que de fato se verificara, como revolução, como golpistas gostavam de referir à intervenção militar. (REIS, 2014, p. 39-40)

Entretanto a ditadura foi se tornando impopular e se mostrando insustentável no aspecto de supor que uma ditadura podia construir uma democracia. A própria sociedade passou cada vez mais a simpatizar com os valores democráticos, e a partir desse momento, as versões do discurso da esquerda também passam por uma reformulação e aparecem com mais vigor. Neste caso a radicalização proposta pela maré reformista, sobretudo pelos setores radicais desapareceu junto com o ímpeto ofensivo que caracterizava o movimento pelas reformas de base; neste quadro de evaporação do reformismo revolucionário, as esquerdas de Jango ressurgiram como vítimas bem-intencionadas, uma vez perseguidas e atingidas pelo movimento golpista. A ameaça revolucionária não existiria na prática, e não significava nada mais do que declarações retóricas infelizes e metafóricas de um bando de lideranças esquerdistas mal preparadas, (como já mencionado a expressão anteriormente) uma espécie de fantasma habilmente manipulado através do sentimento humano pelas direitas políticas a fim de usar a serviço do medo em benefício próprio. Algumas vezes havia aqueles que simpatizavam com os revolucionários, e de fato aconteceu com a captura do embaixador estadunidense. A população divertiu-se com o embaraço dos mais poderosos contra a ousadia de um grupo de moças e rapazes, corajosos que colocaram nem que fosse por alguns instantes a ditadura de joelhos. Já em outros momentos, entretanto, os revolucionários e seus esconderijos eram denunciados para a polícia. É preciso também considerar o processo de integração do país pelas redes televisivas, principalmente a Rede Globo, lazer principal das massas, a novidade da televisão a cores, o mundo das novelas, as variedades do telejornalismo. A interlocução gerada por esse conjunto de questões proporcionou a sociedade um estado de anestesia, divertimento, e de modernização que vinha a estimular a mesma. (MOTTA, 2014)

A coalisão golpista dotava de amplas divergências, já que nem todos os grupos políticos tinham planos traçados para o futuro, apenas a certeza de remover o governo de Goulart para interromper o processo de esquerdização (ou comunização, como já dito) que afetaria o interesse geral. Esses interesses não possuíam somente um cunho político, econômico e social, mas também cultural, como a defesa de valores religiosos. O conjunto de questões serviu para abrir uma competição binária de nós contra eles, ou seja, democratas contra comunistas. Os vitoriosos foram aproximados uns dos outros pelo seu senso anticomunista, sobretudo corporações militares, mas isso apenas era insuficiente para um plano de governo, já que para compreender as políticas implantadas pela ditadura era necessário considerar que não havia um projeto perfeitamente desenhado antes do golpe, uma vez que várias escolhas foram tomadas ao decorrer dos eventos, pressões e das lutas travadas ao longo dos anos, às vezes de maneira improvisada. Os programas do regime tinham resultado a partir de negociações e de conflitos entre aqueles que apoiavam o regime militar, influenciados pelo cenário internacional sofrendo devida pressão de tal e pelo contexto da economia. Além disso, as tradições do país tiveram participação levando em conta as preferências pessoais de quem estava no poder e as atitudes dos membros da oposição. O Estado autoritário foi marcado por indefinições ideológicas, separado entre assumir o caráter ditatorial ou concordar com ideias liberais, ao mesmo tempo em que oscilava entre o nacionalismo desenvolvimentista e os princípios do livre mercado. No passo da demonização do “populismo” de seus antecessores, a ditadura manteve intactas as estruturas corporativas adquiridas ao longo do tempo e criou um sistema previdenciário universal, sob controle do Estado. (RIDENTI, 2014)

Considerando a repressão vivida na época, cuja consequência (uma de tantas) foi a de produzir centenas de mortos e um número ainda maior de torturados, em certas ocasiões as perseguições contra a esquerda foram contornadas com fundamento em ações práticas ou arranjos pessoais, o que levou certa tolerância com material intelectual e artístico esquerdista. O regime era convictamente anticomunista, porém mantinha boas relações com Moscou e o bloco socialista com exceção de Cuba, enquanto as leituras de Marx podiam circular nos bancos universitários e mesmo nas bancas de revistas; a editora Abril, por exemplo, publicou um volume dedicado ao autor na coleção de os pensadores, em 1974. Nesse caminho, o conceito de modernização conservadora pode servir como síntese dos paradoxos e contradições do regime militar (MOTTA, 2014). Para entendermos melhor:

Paradoxalmente, o poder autoritário construído para expurgar as esquerdas e manter a ordem social foi usado também para alavancar os projetos modernizadores, removendo obstáculos e impondo os caminhos da melhor adjetivação para o regime militar brasileiro: modernização conservadora ou autoritária? A resposta é que ele foi simultaneamente autoritário e conservador, e a melhor maneira de mostrar os impasses entre os dois impulsos é analisar as situações em que eles se fizeram presentes. (REIS, 1964, p. 52)

É vital perceber que esses paradoxos vieram do próprio histórico político do regime, resultado de dois grupos diferentes se aproximando, unidos apenas por uma única questão. Três fontes ideológicas principais compunham o regime: o nacionalismo autoritário, o liberalismo e o conservadorismo, cada uma com características bem específicas que apontavam para diferentes direções políticas (MOTTA, 2014). O caráter paradoxal derivava-se na maior parte das pressões distintas entre esses grupos, que, quando conciliadas, ainda sim em algum momento eram atendidas umas em detrimento das outras. Tratava-se também de regime político os discursos de valores democráticos e liberais, a defesa da autoridade e da pátria “una e indivisa” e a exaltação da família e da ordem social tradicional. O Estado adotou a violência em combinação com as estratégias de negociação e acomodação, para aplacar as oposições e reduzir a resistência ao seu poder. Desta forma, as políticas de modernização objetivaram também a conquista de legitimidade ao atrair o apoio social e desmobilizar os opositores. Essas estratégias foram em particular visíveis na relação do Estado com as elites intelectuais como acadêmicos e produtores culturais. Para uma última observação, o quadro atual tem revelado força persistente desses traços da cultura política brasileira, que parecem enredar até as lideranças que buscavam romper com passado. Governos recentes com líderes que denunciaram o regime militar, mas que logo depois de um tempo, aliaram-se a antigos quadros da ditadura em nome do pragmatismo e da governabilidade. (MOTTA, 2014)

2. DESENVOLVIMENTO

2.1. Início e a censura de imprensa

Vejam agora como se instaurou o processo da censura, período que ainda é lembrado por muitos brasileiros, principalmente os que se envolveram diretamente. Entretanto, formas diferenciadas da censura ainda permanecem ativas atualmente e desde sempre estiveram presentes no Brasil. Não é necessário ir muito além ao passado, mas somente sublinhar os momentos importantes em que existia como o Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura em si (1964-1985). Pois bem, a partir de dezembro de 1968, a censura de imprensa intensificou-se com a edição do AI-5, desde então, sistematizada, a censura de imprensa acatava a qualquer instrução vinda dos altos escalões do poder; assim, os governos de Costa Silva e Médici somaram esforços para utilizar do artifício da censura sem dar a entender que usavam a partir de 1968. O uso para tal naquele momento explicava-se pelo radicalismo do grupo de militares, conhecido como “linha dura” e o intenso movimento anticomunista, uma espécie de utopia autoritária. No ano 1973, o jornal *Opinião* foi censurado por uma publicação que tiveram suas matérias anteriormente encaminhadas, mas não foram entregues no prazo estipulado à censura; daí mais tarde, o jornal liberou uma versão autorizada para que logo em seguida, ambas as versões estivessem disponíveis para provar a existência da mesma. Essa foi a estratégia usada pelo jornal que além de ter cumprido seu objetivo, serviu para que o governo recebesse um mandado de segurança. Segundo o argumento do advogado do jornal, Adauto Lucio Cardoso (ex-presidente da câmara dos deputados e ex-ministro do supremo tribunal federal), que foi contra o Decreto-lei nº1077 de 26 de janeiro de 1970, que decretava a censura previa de publicações que iam contra a moral e os bons costumes, a censura de imprensa era ilegal, e foi rebatido pelo advogado do governo com a anúnciação de uma carta do ministro da justiça informando que a censura realizada era na verdade na base do A-5 e não do Decreto-lei; porem a votação já acontecia e o jornal *Opinião* venceu de seis voto a cinco. Por fim, o jornal acabou sofrendo uma anulação por meio de um despacho enviado pelo presidente Médici alegando que em 1971, a censura de imprensa teria sido adotada baseada no artigo do AI-5 que permitia ao presidente adotar medidas próprias ao Estado de Sítio, conforme estabelecida a vigente Constituição, mas o que tudo supõe é que esse documento foi antedatado, ou seja, foi forjado apenas para o caso do jornal para justificar o episódio; esse caso serve para exemplificar as inúmeras controvérsias das manobras governamentais quando o assunto é censurar e agir como “manda a lei” (FICO, 2002). De acordo com

este trecho do artigo: “*Prezada Censura: Cartas ao regime militar*” de Carlos Fico podemos entender melhor porque era uma contradição:

[...] para Kushnir, o Decreto-lei nº1077 legalizou a censura prévia da imprensa e, juntamente com o documento surgido quando do julgamento do *Opinião*, comporiam uma roupagem legal para a censura da imprensa. Para Smith, tal censura foi inconstitucional todo o tempo. [...], aliás, o estratagema teria sido feito através de um “decreto-secreto”, mas os inexcedíveis “decretos reservados” nunca foram usados para regular a censura.(FICO apud KUSHNIR, SMITH 2002, p. 256)

A propósito, como já exposto anteriormente, o Decreto-lei nº1077 tratava de questões morais, para livros, revistas, rádio e TV. Portanto não é plausível supor que a censura da imprensa tenha sido realizada com base no decreto. De fato, a censura das diversões públicas tinha caráter em sua maioria prévio, ou seja, programas de TV, filmes, teatro, alguns livros e revistas, eram barrados antes mesmo de serem liberados e sempre existiu, sendo inclusive totalmente admitida pelos militares. O formato usado persistiu desde 1946 e foi sofrendo adaptações, por exemplo, no controle televisivo, que não aparecia no ano em que foi fundado, nas revistas e livros que abordavam assuntos comportamentais relacionados a sexo e drogas e tudo aquilo que pudesse confrontar a visão conservadora dos “bons costumes”. O decreto incluía “publicações”, mas nada relacionado aos assuntos políticos tratados pela imprensa. (FICO, 2002)

A DCDP (Divisão de Censura das Diversões Públicas) possuía também certas limitações. Suas equipes de censores era composta por 34 pessoas atuando na sede, isso em 1973. Em 1978, 45, chegando em 59 em 1981. Juntando com a quantia de 162 espalhados pelo Brasil a fora, no mesmo ano, totalizavam 221 censores atuando no país. Para suprir a grande e contínua demanda da censura, em 1974 a Academia Nacional de Polícia promoveu um “Curso de Transformação” para aqueles que desejavam se tornar censores, o que resultou em 1980 seminários com o intuito de estabelecer diretrizes e propostas de reformulação. Porém, o treinamento dos censores não era realizado rotineiramente, mesmo que alguns tivessem sido mandados para o exterior para fazer cursos. Muitos dos censores antigos não foram aprovados nos processos seletivos internos e assim dispensados. Uma característica marcante da falta de critérios das análises dos censores era o fato das decisões serem tomadas baseadas em “subjetivismos e impressões pessoais” que inclusive era delatado pelos próprios encarregados; em sua maior parte, isso era percebido pelas grandes cidades que sediavam maior parte do cenário de diversões públicas (como teatro e música), São Paulo e Rio de Janeiro, gerando conflitos com a diretriz central da censura em Brasília. O que sobrecarregava os censores nesse cenário era a pretensão governamental de tudo controlar, cujas demandas de uso da censura eram basicamente de textos de peças teatrais, ensaios gerais, filmes, *trailers*, sinopses e capítulos de novelas, programas diversos de rádio e de televisão e, a partir da gestão de Armando Falcão, livros e periódicos (sobretudo de pornografia), fotos e cartazes publicitários. Isso sem dúvida resultou em uma enorme quantidade de arquivos armazenados na DCDP que em 1977 quase entrou em colapso. Os livros considerados pornográficos eram queimados na Companhia Municipal de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro (FICO, 2002). No que diz respeito à situação legislativa da DCDP, houve tentativas de reformulação da mesma. Em 1973, o projeto foi encaminhado para o Ministério da Justiça com o objetivo, segundo a divisão, de consolidar normas censurais vigentes, cuja obsolescência se instaurava devido à modernização da televisão, o que muitas das vezes tornavam as regras até então existentes conflitantes em vários casos; mas o projeto nunca foi aceito. Uma grande mudança surgira posteriormente, quando uma lei foi regulamentada em 1968 que

[...] criava o Conselho Superior de Censura, instância de recurso que, quando não decidia por unanimidade, podia ter suas posições majoritárias revogadas pelo ministro da Justiça. O conselho, obviamente, intimidava a DCDP, e as notícias de sua regulamentação levaram um censor a escrever ao ministro da justiça afirmando que ‘por força da maioria dos órgãos nele representados, tenderá naturalmente (em tese) a sobrepor o interesse comercial dos autores e produtores à preservação moral da sociedade. (FICO, p. 266-267).

2.2. Censura cinematográfica

A Igreja (principalmente católica), na primeira metade do século XX, deteve um poderoso controle sobre o acesso da informação e o tempo de lazer que se ofereciam ao cidadão comum no Brasil. O cinema com suas salas de espetáculo atraíram a atenção das famílias e às guiu para os restaurantes, bares, ou toda nova forma

de sociabilidade. Dessa forma, a autoridade intocável da Igreja foi abalada, com o advento de uma nova realidade de entretenimento, que incluía o *glamour* do cinema, os salões luxuosos, as histórias fabulosas, heróis, vilões, cenários exuberantes e etc. Com o tempo, essas características foram desenhando novas referências de comportamento no público. A popularidade do cinema alcançou uma proporção ainda não vista, onde educadores, cientistas, juristas e até padres procuraram tentar explicar o fenômeno. Mas de fato a censura cinematográfica oficialmente se instalou nos anos 1920 em São Paulo, logo após o episódio “*O Crime de Cravinhos*”, que consistiu em um assassinato no ano 1919, transformado em um filme por um empresário, que não permaneceu em cartaz por muito tempo e foi retirado devido ao apelo de uma família tradicional que não suportou o fato ter caído na boca do povo, mas a razão real é que ameaçava aos bons costumes e invadia a privacidade de uma elite social e econômica. No ano 1928 sob o governo de Washington Luís, surge a censura brasileira e, em 1932, é liberadas as disposições que orientavam o trabalho dos censores, definidas por: 1) Qualquer ofensa ao público, 2) Cenas de ferocidade ou que sugerissem a prática de crimes, 3) Divulgação ou indução aos maus costumes, 4) Incitação contra o regime vigente, à ordem pública, às autoridades constituídas e seus agentes, 5) Conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com outros povos, 6) Elementos ofensivos às coletividades e às religiões, 7) Imagens que ferissem, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais e 8) Cenas de diálogos que induzissem ao desprestígio das forças armadas; ou seja, um corpo de regras que deixa muita margem de interpretações, como de hábito ocorre no Brasil (SIMÕES, 1999). A queda do Estado Novo, ao final da Segunda Guerra Mundial, trouxe uma nova configuração para o país, como eleições gerais com participação de partidos e três candidatos disputam a presidência do país, e no início de 1946 é criado o Serviço de Censura das Diversões Públicas do departamento de segurança pública (posteriormente polícia federal), cujos procedimentos permaneceram ativos por muitos anos, resistindo até ao AI-5, no final de 1968. Os dois textos dos decretos de 1939 e 1946 são bem similares.

Um importante momento a ser citado é o caso *Rio 40 Graus*. A obra consistia em cinco vendedores de amendoim, negros, em um dia muito quente, onde passavam por vários pontos turísticos da cidade no desenrolar da história, como: Copacabana, Maracanã, Quinta da Boa Vista, Corcovado e Pão de Açúcar. A visão turística oficial, o lado burguês em comparação com a realidade do povo eram algumas das reflexões que o filme trazia. O mais interessante, no entanto, são os personagens. Nelson Pereira, autor do longa-metragem, inverte a noção habitual, e mostra o que há por trás do cartão postal. Não era um daqueles filmes de exaltação da beleza tropical brasileira, mas de um equipado com influências neo-realistas italianas que mostrava quem era de fato o brasileiro comum. Obviamente a obra ganha repercussão nas telas e no exterior. Porém em agosto de 1955, após o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas permitir o filme, seu superior no mês seguinte, o coronel Geraldo de Menezes Cortes, proibiu a exibição em todo território nacional. Segundo ele, as várias histórias que compõem o longa, apresentam tipos de delinquentes, viciosos e marginais, conduta que para o coronel era enaltecida. Além disso, considerava que o diálogo apresentava inadequações de conduta ao povo pelas expressões inapropriadas e clara montagem aos interesses do partido comunista. E mais: “a figura do coronel do interior, inculto e boçal, e apresentado como deputado federal significava um achincalhe imperdoável à câmara dos deputados”, e finaliza dizendo que notou uma coincidência que depunha contra o filme no momento exato em que aparece no Cristo Redentor, quando a música de Zé Keti diz: “eu sou o rei dos terreiros”, configurando um sacrilégio. Nas palavras de Inimá Ferreira Simões:

Nelson contou na sua biografia, escrita por Helena Salem, que o coronel Menezes Cortes depois de proibir o filme compareceu a uma sessão para conhecer a obra. Terminada a sessão não se conteve e gritou: ‘É pior que eu imaginava’, dizendo que o filme era comunista e que tinha uma técnica perfeita, igual a de dois filmes tchecos que ele havia apreendido. O coronel ainda complementou suas argumentações dizendo que no Rio não fazia um calor de 40 graus, e portanto se tratava de uma obra falsa. Essa observação entrou para o anedotário nacional. Quanto ao filme, ele se tornou uma referência fundamental na história do cinema brasileiro, influenciando gerações de cineastas, além de estar incluído em todas as antologias. (SIMÕES, p. 356, 1999)

Até o ano de 1964, de maneira geral, o critério da censura era mobilizado em momentos onde a imagem institucional estaria sendo prejudicada ou desconstruindo com os padrões morais da sociedade brasileira. Os autores Ruy Guerra e Louis Malle e suas obras *Os Cafajestes* e *Os Amantes* respectivamente, são um exemplo desse arranjo. Premiado em Veneza (1958), *Os Amantes* quando fora anunciado, recebeu um certificado da Censura Federal, com a ressalva de apenas poder ser exibido em São Paulo e Rio de Janeiro, e

proibido para menores de 18 anos. Porém, mesmo com as medidas impostas, alguns círculos não satisfeitos se puseram a impedir a exibição do filme. Foi tachado de imoral e pernicioso. Logicamente eram círculos religiosos, entre eles católicos e eclesiásticos. Depois de seu início modesto, o caso evoluiu para um assunto de Estado, em que o ministro da Justiça, Armando Falcão em pessoa, ficou responsável em opinar sobre. Após assisti-lo, o ministro declarou que era uma obra de arte, mas não estava confortável quanto ao seu recebimento perante as massas populares, dando abertura para a apreensão da obra. Em São Paulo, foi aberto um inquérito policial, com testemunhas e perícia técnica. O efeito do descontentamento dos conservadores sobre o filme foi tamanho, que os donos de cinema que exibiram o filme foram processados, mesmo já sido liberados pela censura federal. As observações das testemunhas só pairavam sobre o argumento de imoralidade sem transcender as imagens, julgando estarem falando em nome da população, mesmo não possuindo procuração alguma. No caso de *Os Cafajestes*, foi novamente uma batalha para a liberação. O longa-metragem narra a história de dois rapazes da zona sul que vivem a vida sem rumo, em meio ao uso de drogas e bebida alcoólica. A obra não tinha nenhuma intenção de gerar escândalo, por se tratar de um trabalho de alta qualidade, possuir um autor renomado, e características contemporâneas. Repetindo o fato anterior, foi liberado anteriormente pela censura para maiores de 18 anos, e conquistou multidões ao ser lançado inicialmente no Rio. Foi aí que a censura estadual entrou para “corrigir” o problema, destacando, por exemplo, a cena de nudez frontal de Norma Bengell. Entre o embate federal e estadual, o filme sofreu todas as conseqüências. Em Minas, o governador Magalhães Pinto proibiu a exibição e ainda afirmou que não poderia garantir que a atriz da cena em questão estaria segura caso aparecesse no Estado. *Os Cafajestes* pode ser considerado como um símbolo de luta contra o conservadorismo que atingia o novo cinema, após ter sido proibido e liberado diversas vezes devido a burocratas e católicos. (SIMÕES, 1999)

Após o ocorrido, outros acontecimentos seguem o ritmo repressivo da censura. A situação vem a piorar após o golpe militar em março de 1964, em que não mais o inimigo número um era a intolerância moral, mas o “perigo vermelho”, ou seja, o comunismo, demonstrado como “uma espécie de hidra com varias cabeças, apresentando-se sob varias formas” (SIMÕES, 1999). Permanecia oculto nas imagens, de forma subliminar, no qual jovens e adolescentes poderiam ter acesso apenas assistindo. Por isso, as medidas de censura tornaram-se bem mais rígidas, mais atenta aos detalhes, contando com a presença de pessoal preparado e o apoio de voluntários cristãos. Desta forma, ficava cada vez mais difícil para os cineastas brasileiros exibirem seus filmes livremente. O cinema novo trazia características nunca antes vistas na sociedade e a transformava conforme apareciam; detalhe que os militares não poderiam compreender. Até a edição do AI-5, a censura teve sua atuação contestada várias vezes na justiça e por meio de advogados, muitos cineastas e produtores obtiveram vitória contra as decisões vindas de Brasília. Quando a obra de Glauber Rocha *Terra em Transe* chegou até Antônio Romero Lago (ex-presidente do Serviço de Censura de Diversões Públicas), o mesmo percebeu que tinha um material explosivo em mãos. Glauber era reconhecido não apenas no Brasil, mas também no exterior, e tinha grande capacidade de aglutinação. Foram convocados então cinco censores para assistir o filme; três deles apoiavam a proibição, um se absteve e o último propôs um limite de idade, apenas para maiores de 18 anos. (SIMÕES, 1999)

Apesar do grau cultural dos censores, todos sabiam da situação delicada em que se encontravam e que a liberação do filme geraria vários contratemplos. Por isso, decidiram optar por apoiar a proibição. No dia 19 de abril de 1967, Romero interdita *Terra em Transe* no território nacional alegando que o filme trata a Igreja e sua ligação com o Estado de maneira irreverente, passa uma mensagem ideológica errônea e contraria aos valores coletivamente aceitos, a prática da violência como solução de problemas sociais e a libertinagem e práticas lésbicas inseridas no filme. Após a interdição, o filme foi defendido, gerando muita movimentação em torno da tentativa de liberá-lo. Produtores, discretamente, colocaram o filme para participar do Festival de Cannes, com risco de serem processados por contrabando. No dia 3 de maio, sob a condição de um nome anônimo ao sacerdote-personagem, e aparição em letreiros e diálogos, o filme foi liberado; personalizando o padre, o mesmo deixava de ser uma referência à Igreja como Instituição, passando a se chamar padre Gil. O jornalista Nelson Rodrigues fala de *Terra em Transe* no *Correio da Manhã* dizendo:

Terra em Transe era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos lugares, pratos talheres e uma impressão de *Manchete*. Pois Glauber Rocha nos dera um vômito triunfal. Os *Sertões*, de Euclides da Cunha, também foi o Brasil vomitando. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil, precisa esta gorfada hedionda. (SIMÕES, 1999)

2.3. Censura artístico musical e vertentes políticas

No cenário artístico, encontramos nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Augusto Boal, Jose Celso Martinez, Geraldo Vandré e outros que foram privilegiados pela crítica e a classe média intelectualizada. Foram exilados forçada ou voluntariamente devido aos seus ideais contrários ao regime já que a repressão estava presente em todas as correntes estéticas e ideológicas em um período antecedente aos anos 1960, representado por tropicalistas de vanguarda, comunistas atrelados ao cenário nacional-popular e revolucionários ligados a luta armada.

A primavera cultural da segunda metade dos anos 1960 parecia subitamente encerrada, literalmente, por decreto. A canção dos Secos & Molhados, grupo de grande sucesso no início dos anos 1970, poderia resumir o projeto cultural de oposição nos 'anos de chumbo': 'Quem não vacila mesmo derrotado/ Quem perdido nunca desespera/ E envolto em tempestade, decegado/ Entre os dentes segura a primavera. (NAPOLITANO, 2014, p. 174)

Neste caso, a primavera referida na letra da música é a cultural e entre os dentes significava manter a vida cultural no seu direito de posição crítica, e também compartilhar de uma comunidade de leitores, espectadores e ouvintes que eram considerados como alívio de consciência em tempos de trevas. Essa era a instrução para uma vida cultural partilhada, sobretudo, pelos universitários e pelos jovens secundaristas, pelos setores da classe média mais informados e ativistas. Os circuitos universitários, além de participar ativamente do processo cultural, ofereciam alternativas de trabalho para artistas; eram as chamadas comunidades contraculturais, uma nova maneira de viver a cultura, baseada na característica não comercial, ou seja, atividades como artesanato, novos valores morais, novos comportamentos sexuais ("sexo livre"), fora de qualquer padrão monogâmico. O consumo de drogas como a maconha e os alucinógenos como o LSD eram práticas comuns entre eles, e significavam a busca da "expansão da mente" de acordo com a utopia de libertação individual e interior; porém muitas vezes, essas práticas levaram os jovens a dependência e em alguns casos, a morte. Existia outra gama de jovens que eram mais engajados e para eles, o problema não era a libertação individual, mas a libertação coletiva, as resoluções dos problemas políticos e sociais do país. Para eles, expandir a mente era buscar se informar, intelectualizar, e encarar a realidade. (NAPOLITANO, 2014)

O cenário da vertente nacional-popular atrelada ao engajamento político comunista em 1970, fez com que sua estratégia ocupacional dos meios culturais, restritos ou massivos, crescesse consideravelmente. Os intelectuais denunciavam o "vazio cultural", analisando não somente a censura em si, mas também o desvio estético e ideológico trazidos pelos artistas de vanguarda que confundiam choque de valores com consciência crítica. Eram eles acusados, os tropicalistas, grupos de teatro de vanguarda como o *Oficina*, e os realizadores do cinema marginal. Não se tratava de chocar a burguesia segundo os comunistas, mas de conquistá-la para, com sua aliança, ir à frente contra o regime. A cultura e as artes deveriam ser a base para tal e não uma forma de ataque massivo a qualquer coisa ou a qualquer um. Em outro argumento, a vanguarda, principalmente a música popular, defendia que a crítica ao autoritarismo precisava ter o teor radical contra os valores burgueses, comportamentais e políticos no intuito de transformá-los. Para esses artistas da contracultura, os comunistas eram considerados "caretas" e para os engajados apoiadores do PCB, os artistas de vanguarda eram chamados de "desbundados". Resumidamente, um grupo buscava ampliar o seu público e o outro reinventá-lo. Ampliar no caso seria usando a estratégia de construir um gosto novo para as massas, um que pudesse ser mais crítico e consequente, a partir dos valores que já existiam. Na música e na televisão, os artistas filiados a nacional-popular (corrente da hegemonia), impuseram uma linguagem padrão para as suas obras que se confundiam com o que o público médio escolarizado gostava, já que os enormes sucessos da MPB e da teledramaturgia são bons exemplos de linguagem tributária do nacional-popular bem-sucedido na indústria cultural, ao mesmo tempo marcada pela censura. Muitos dos autores das obras na TV inclusive eram empregados pela Rede Globo. (NAPOLITANO, 2014)

O ímpeto dos artistas e intelectuais de esquerda da participação, ao final dos anos 1970, renovava-se a partir do impacto dos novos movimentos sociais. Na medida em que as massas retornavam ao primeiro plano de vida nacional, a ação passa a ser mais agressiva e crítica, desta forma, mudando a interrelação de forças da sociedade civil "democrática" com o Estado, controlado pelo regime coercitivo e autoritário. No dia primeiro de janeiro de 1979, foi revogado oficialmente o AI-5, e com isso a censura previa juntamente desaparecia. Após o fato, músicas, peças de teatro, e, sobretudo, livros de ficção, reportagens e ensaios históricos estariam livres

para a publicação. Ainda nos anos 1970, é fato que a MPB chegava com seus prestigiados compositores afastados pelo AI-5 para fora do Brasil; nomes como Chico Buarque de Hollanda, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, foram sempre perseguidos. Acontecimento por exemplo de prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que permaneceram presos por três meses e logo em julho de 1969 foram exilados, passando a viver em Londres durante três anos; Chico Buarque também foi exilado e no mesmo ano, partiu para a Itália. O pop e o rock garantiam um espaço maior na preferência dos jovens, tornando-se grande tendência com a crise dos festivais da canção e o cerceamento da censura. A partir do Tropicalismo, os estilos musicais passaram a fazer parte, inclusive, dos vários idiomas musicais que caracterizavam a música brasileira, tornando a MPB como um conceito estético e político, de caráter sofisticado nas letras e no ritmo do samba, constituindo assim um *mainstream* que ligava esses gêneros à bossa nova, às canções de festivais e ao Tropicalismo. (NAPOLITANO, 2014)

A partir do período de 1969 até 1974, a MPB deparou-se com alguns problemas em função da política, mesmo ainda afiada na criatividade artística e bem-sucedida no mercado. O problema envolve o cerco da censura e o clima de repressão policial, que dificultava a criação, a gravação de músicas e apresentações para grandes públicos, sobretudo estudantes. Mesmo assim, em *campi* universitários aconteciam shows de artistas da MPB como a consagrada Elis Regina; e outros como Tanguara, Gonzaguinha, Ivan Lins, membros do Movimento Artístico Universitário (MAU). Porém a música brasileira não era apenas MPB “universitária”, como era dito na época. A *Black music* americana fazia parte inclusive de trilhas sonoras de novelas, fato que tornou possível a invenção da gravadora Som Livre pela Rede Globo, que comercializava as coletâneas sendo um estrondoso sucesso Brasil a fora. Além de outras vertentes como o “sambão jóia” pelos Os Originais do Samba e nomes como Clara Nunes, Martinho da Vila, e Paulinho da Viola, tínhamos o romantismo de Roberto Carlos, artista mais popular do país naquele momento e considerado pela opinião pública de esquerda como sinônimo de alienação política, contrapondo o engajamento da MPB nessas esferas. Mas a grande novidade musical a partir de 1973, estava na renovação do rock brasileiro, que parecia encontrar sua própria linguagem. Nomes como Raul Seixas em sua *Sociedade Alternativa*, criticando os valores sociais, o conjunto Secos & Molhados já mencionados, que revelaram ao mundo o cantor Ney Matogrosso, com sua MPB poética e ousada presença cênica, unidos com o instrumental do rock anglo-americano. Rita Lee nesse cenário começava uma nova trajetória na carreira solo, compondo músicas com teor crítico e criativas. Um novo grupo com uma proposta bem original também aparecia nesse período, os Novos Baianos, que ao mesmo tempo era uma comunidade hippie. Composto por Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Moraes Moreira e Paulinho Boca de Cantor; tinham como característica no seu estilo musical a mesclagem do samba, chorinho, frevo e rock, criando uma linguagem única, própria e aprovada pelo público que apreciava o rock e a MPB. No ano de 1972, Chico e Caetano, pilares da representação política e estética da época, gravaram um álbum e um histórico show ao vivo em Salvador, lançado com o nome *Chico e Caetano, Juntos e Ao Vivo*. Através de grandes espetáculos, a música brasileira retomava a sua ofensiva galvanizando as massas nesses grandes eventos ao vivo. Esse realizado em Salvador é considerado um ato de resistência contra a ditadura e a censura, pelo fato inclusive do show ter sofrido sabotagens técnicas. Em outro momento, podemos também citar o episódio do desligamento do sistema de som por ordens da censura, no momento em que Chico e Gilberto Gil iriam cantar a canção *Cálice* no festival organizado pela gravadora Phonogram/Phillips, no impactante *Phono 73*. Nas palavras do autor, “[...] um claro manifesto contra a censura e a repressão. As palavras ‘cálice’ e ‘cale-se’ se fundiam numa alusão direta à censura, e o ‘vinho tinto de sangue’ remetia aos porões da tortura. Obviamente a censura não gostou: “Pai... Afasta de mim este cálice, pai, Afasta de mim este cálice, pai, De vinho tinto de sangue...” (NAPOLITANO, 2014, p.182)

O ano de 1976 foi importante para a MPB, pois foi nele que o gênero musical consolidou a sua posição oposicionista com o regime militar e ao mesmo tempo no mercado fonográfico. Foi uma espécie de “trilha sonora” do período no lado da resistência, estando presente em diversas manifestações e lutas da sociedade civil. Foi carro-chefe no cenário fonográfico, sendo ouvida por amplas partes da classe e até nos setores populares. Juntamente com a intensa movimentação de mercado ao vivo, o gênero conquistou entre 1975 e 1980, seu auge de público e crítica com lugar destacado e grande impacto social. Um exemplo disso seria a composição *O Cio da Terra*, feita em parceria com Chico Buarque do cantor Milton Nascimento com os LP’s *Minas Gerais (1975)* e *Clube da Esquina 2 (1978)*. A canção representou a luta pela reforma agrária, relatando a vida camponesa e da busca pela dignidade humana de uma maneira poética e sutil, nas vozes do Quarteto em Cy e do MPB4. Além da MPB, o samba e o rock também formaram uma linha de frente contra a ditadura, cada uma contribuindo com críticas, expondo cenários sociais e servindo de referência em resistência cultural. Os gêneros musicais tinham suas características próprias de impacto na sociedade; o samba era capaz de

expressar a vertente da cultura popular urbana que era ofuscada pela modernização capitalista; a MPB trazia letras criativas e engajadas, e o rock representava o chamado de novos comportamentos e liberdades para os jovens das grandes cidades. Não é de se espantar que parcerias entre os artistas dos três gêneros musicais aconteciam constantemente, tanto em shows quanto em discos.

2.4. Censura teatral

No cenário teatral brasileiro existiam três grupos teatrais principais: o *Opinião*, o *Arena* e o *O Oficina*; a partir do ano 1969 até 1971, foram desmembrados e desapareceram. As peças *Gracias Señor* (criação coletiva), *Na Selva das Cidades* (B. Bretch) e *Galileu* (B. Bretch) foram realizadas pelo *O Oficina*, que naquele momento enfrentavam a desagregação interna por motivos de idades diferentes, personalidade e opiniões sobre a função social e estética do teatro. O grupo possuía uma estética contracultural e usavam da improvisação textual e cênica para eliminar as barreiras entre público e a obra, ou seja, do artístico para o real. As peças *O Balcão* (Jean Genet) e o *Cemitério de Automóveis* (Fernando Arrabal) marcaram época no momento em que se debatia a estética e a ideologia da sociedade brasileira, mesmo com o impacto agonizante da censura sobre a classe teatral a partir do AI-5. As duas peças foram dirigidas por Vitor Garcia e produzidas por Ruth Escobar, sendo a produtora independente e com viés crítico, batendo de frente com a limitação de expressão cultural que o regime exercia através da censura. Junto a isso, traziam uma nova maneira de uso do espaço cênico apresentando uma concepção nova. Através de uma atuação focada mais no que era visto e menos no texto em si, os espetáculos expunham a crueldade das instituições oficiais como o Exército, a Igreja e o Estado de uma maneira realista, ou seja, buscavam que os espectadores sentissem toda a violência que a ditadura e seu conservadorismo traziam. Na peça *O Balcão*, podemos exemplificar uma cena em que: “[...]os expectadores tinham que se movimentar para cima e para baixo, dentro de estruturas cilíndricas de metal que lembravam um cárcere.” (NAPOLITANO, 2014).

O teatro representava sua posição contracultural através de uma abordagem humorística e debochada em oposição, além da postura política ditatorial e violenta, aos costumes conservadores, que reprimiam os comportamentos considerados imorais, principalmente sexuais durante o regime. Peças como *Gracias Señor*, *Hoje É Dia de Rock e Gente Computada Igual a Você*, traziam a estética marginal e a crítica radical às instituições, cuja base que a sustentava era o sistema autoritário; tudo isso por meio de uma abordagem cênica irracionalista, antiemocional, antipedagógica e às vezes de forma grotesca. Importantes peças como *Um Grito Parado no Ar* e *Pano na Boca*, faziam sua aparição nos anos 1973 e 1974, mas não faziam parte da contracultura jovem e ousada e sim da esquerda ortodoxa ligada ao PCB, que refletiam sobre o papel do teatro no quadro repressivo do Brasil. As peças se tratavam de uma história de grupos teatrais na busca pela própria identidade e inserção social, identificando problemas, contradições e soluções para a situação teatral brasileira. Outros exemplos de peças que se destacaram:

[...], Paulo Pontes se firmou como um autor cada vez mais reconhecido (*Um Edifício Chamado 200* e *Gota d'Água*, entre outros), assim como Oduvaldo Vianna Filho (*Corpo a corpo*, sucesso de 1971, e *Longa Noite de Cristal*, de 1972). *Corpo a corpo* era um monólogo de um publicitário que, à beira da falência, se vê na iminência de se transformar em ‘povo’, caindo na hierarquia socioeconômica.[...] Na segunda metade dos anos 1970, surgiram novos grupos que marcaram época. Os mais importantes foram: Asdrubal Trouxe o Trombone(RJ), Pau-Brasil (embrião do Centro de Pesquisas Teatrais com o apoio do Sesc de São Paulo), Mambembe(SP) e Teatro do Omitorrinco(SP). (NAPOLITANO, 2014, pg. 188).

Não apenas no cenário musical, mas também no cenário teatral, Chico Buarque fazia sua aparição. O compositor passou por um duro momento em sua carreira ao produzir, em parceria com Ruy Guerra, a peça *Calabar*, que em meio do recrudescimento da censura entre 1973 e 1975, foi proibida de ser exibida, desperdiçando todo o investimento de Chico na obra. A peça *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho obteve o mesmo destino, ambas com enorme potencial de público. O texto de *Calabar* revisava a figura de Domingos Fernandes Calabar através do ponto de vista de sua viúva, Bárbara, trazendo o questionamento do que é ser um traidor da “pátria”, representado na história original, quando se vive em um país dominado por um governo repressivo e antipopular, sendo o foco da crítica a conjuntura da postura “entreguista” do governo, ou seja, o modo como o país era entregue por eles para as multinacionais do capitalismo, realidade do Brasil durante o

regime militar. Juntamente com o LP de mesmo nome, a peça foi vetada por tal abordagem crítica. Mais tarde Chico volta ao cenário do teatro com *Gota d'Água*, uma adaptação da trágica Medeia de Eurípedes, para o subúrbio carioca, sendo Paulo Pontes seu escritor. Por se encontrar em um contexto de vida privada, a peça foi permitida pela censura e obteve grande sucesso de público e crítica estreada em dezembro de 1975, sob a direção de Gianni Ratto. Em conjunto com a peça *Ultimo Carro*, dirigida e escrita por João das Neves, as obras bem sucedidas foram à confirmação triunfal da corrente nacional-popular que além de iniciar uma tentativa de reconciliação com o público no clima tenso da distensão a partir 1976, trazia a proposta de análise das condições populares no contexto moderno e conservador, por meio de atuações e linguagens realistas. A peça se tratava de uma situação conflituosa em que um vagão de trem do subúrbio esta fora de controle e sem seu motorneiro para operar. Operários e quaisquer indivíduos se vêem na situação de tentarem controlar o trem, e a partir daí surgem individualidades e choques de opiniões entre os mesmos, fazendo o espectador refletir essas diferenças. A obra *Gota d'Água*, evidenciava o clima de modernização e seus efeitos, associando o canto de sereia da ascensão social e o impacto na relação de Joana e Jasão, sendo consequência então da morte do filho do casal pela mãe suicida. A partir daquele momento, a visão da nacional-popular era substituída por uma abordagem mais crítica comparada a sua ingênua arte de esquerda nos anos 1960. O foco desde então era identificar o sentido dramático e político da heterogeneidade de classes populacionais e de seus conflitos diante da modernização do capitalismo. (NAPOLITANO, 2014)

Os novos grupos teatrais que surgiam a partir da segunda metade dos anos 1970 como o Mambembe (SP), Asdrubal Trouxe o Trombone (RJ), e outros já mencionados, traziam novas tendências na dramaturgia brasileira. Uniam à mímica, a dança, a música e outras linguagens entre si, incorporavam o deboche, a paródia e o humor ácido, renovavam recursos cênicos, traziam um linguajar despojado, usavam poucos objetos no palco e espaços vazios, e destacavam melhor a iluminação e seus efeitos no palco. Protagonizaram muitos sucessos de público na década de 1980, como *Trate-me Leão* (1978), peça repleta de piadas sem sentido, situações surreais, imitação de tipos específicos de classes sociais e claro a crítica de costumes, que se misturavam em um engraçado e suave espetáculo, sem ser banal. O Teatro do Ornitórrinco fez sucesso com sua leitura do dramaturgo alemão Bertolt Brecht a partir de uma visão bem humorada da obra ao clima do cabaré, típico dos espetáculos brechtianos, com o nome de *Ornitórrinco Canta Brecht-Weil* (1977) e *Mahagonny* (1982). Marcando época, *Pau-Brasil* vem, na direção de Antunes Filho, com uma leitura carnavalesca de *Macunaíma* (1978), a partir da obra do autor Mario de Andrade, que despojavam radicalmente o palco, proporcionando espaço para uma complexa técnica de gestos dos atores, movidos por um provocativo texto, que atingia com humor e agilidade ao público. Consagrados diretores e autores exilados, de obras proibidas pela censura, retornam no período de abrandamento da repressão. Nomes como: José Celso Martinez Corrêa em 1978, inaugurando seu grupo Uzyna-Uzona; e Augusto Boal, com a peça *Murro em Ponta de Faca* (1978), que expunha dramaticamente a experiência do exílio. Após o término da censura previa no ano 1979, muitos dos textos que foram proibidos anteriormente foram encenados, entre eles *Rasga Coração*, sob a direção de José Renato no mesmo ano, autoria de Oduvaldo Vianna Filho, na qual tratava o conflito de gerações entre pai e filho, ambas as personagens esquerdistas; e *Barrela* (1980), de Plínio Marcos, sobre a realidade da vida marginal. (NAPOLITANO, 2014)

3. Retrospecto Socio-Cultural e Considerações Finais

O campo da cultura foi fundamental para configurar tanto as críticas das oposições ao regime militar brasileiro (1964-1985) quanto estabelecer canais de negociação entre Estado e Sociedade. Dessa maneira, a cultura e as artes no processo incorporaram formas de resistência, de cooptação e colaboração, diluídos em um parâmetro amplo de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica, entre um e outro pólo. O palco dessas ações culturais tinha como elemento dinamizador um mercado de bens simbólicos em processo de crescimento vertiginoso, particularmente significativo nos setores fonográfico, televisual e editorial (ROLLEMBERG, QUADRAT, 2011). A cultura serviu como canal de comunicação entre o Estado para com a sociedade e entre ela mesma, sendo o engajamento esquerdista o ator principal dessa conjuntura, ainda que tivessem diferenças entre cooptar e resistir. Para entender um pouco sobre a desigualdade social, mostrada por exemplo, na longa-metragem *Rio 40 graus*, podemos citar Florestan Fernandes, que no livro *A Revolução Burguesa no Brasil*, afirma que em sociedades dependentes de origem colonial, o capitalismo é introduzido antes da constituição competitiva, logo, a construção da burguesia nacional implantou uma democracia restritiva, que não abria o exercício de cidadania a toda população, e usava suas transformações capitalistas para interesses do Estado. Isso que dizer que diferente de como aconteceu com a Europa, nas nossas periferias o papel civilizador da burguesia não acontece. É possível também perceber dentre todos os relatos da atuação da

censura, que os valores morais e conservadores sempre detiveram uma imensa influência sobre o decorrer do regime, e não é tão diferente dos dias de hoje. As minorias como o público LGBTI e os praticantes de religiões não cristãs, são bons exemplos de que a sociedade, mesmo com a modernidade, ainda guarda esses valores antigos e enxergam essas pessoas no fundo como imorais. Os mesmos imorais que apareciam nos filmes e teatros censurados como foi exposto no período que não está tão distante da atualidade. Decisões de assuntos sociais como o aborto também tem grande interrupção da Igreja, já que a maior parte de nossa bancada política é composta pelo segmento religioso, mesmo o Estado sendo laico. A censura nos dias atuais é travestida de ação judicial e não é percebida, dando abertura para um abuso de poder e a ocultação de processos econômicos corruptos. Inclusive esses mesmos processos são exatamente do que se trata a censura na atualidade, ou melhor, dizendo, “censura econômica”, em que existe um desinteresse de informar para as massas o que de fato acontece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

SHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. 3.ed, São Paulo: Paz e Terra, 2009.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *O Golpe e a ditadura militar - 40 anos depois (1964 - 2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá, RIDENTI, Marcelo, REIS, Daniel Aarão. *A ditadura que mudou o Brasil*. RJ: Zahar, 2014.

"PREZADA CENSURA": CARTAS AO REGIME MILITAR. Rio de Janeiro: Topoi, v. 3, n. 5, 2002. Jul/dec.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da Intolerância: A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

ROLLEMBERG, Denise, QUADRAT, Samantha Vis. *A Construção social dos regimes autoritários: Legitimidade, consenso e consentimento no século XX, Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.