



As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura

The visual arts under surveillance: censorship and repression in the years of dictatorship

Dra. Caroline Saut Schroeder

Como citar:

SCHROEDER, C.S. As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.45-59, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4300>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4300>.

Imagem: Capa do dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*.
Fonte: Arquivo de Frederico Morais.

As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura

The visual arts under surveillance: censorship and repression in the years of dictatorship

Dra. Caroline Saut Schroeder*

Resumo

Tendo como ponto de partida os documentos referentes ao dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*, dispositivo impresso que contribuiu para alavancar o boicote coletivo e internacional à Bienal de São Paulo, em 1969, em reação à política autoritária do regime civil-militar, este artigo propõe uma discussão sobre a vigilância, censura e repressão às manifestações artísticas desde os primeiros anos da ditadura até a efetivação do boicote à bienal, com o intuito de avaliar seus efeitos e os desacordos em torno dos julgamentos da arte. Ao impor critérios políticos e morais, desqualificando o pensamento crítico, o autoritarismo do regime interferiu no circuito e nos sentidos da arte.

Palavras-chave

Regime civil-militar. Censura. Resistência. Arte de vanguarda.

Abstract

Taking as its starting point the documents referring to the dossier *Non à la Biennale de São Paulo*, a printed device that helped to leverage the collective and international boycott of the São Paulo Biennial in 1969, in reaction to the authoritarian policy of the civil-military regime, this article proposes a discussion on vigilance, censorship and repression of artistic manifestations from the early years of the Brazilian dictatorship until the boycott of the biennial, in order to evaluate their effects and the disagreements around art judgments. By imposing political and moral criteria, disqualifying critical thinking, the regime's authoritarianism interfered with the art circuit and the senses of art.

Keywords

Civil-military regime. Censorship. Resistance. Avant-garde art.

O dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*, constituído em 16 de junho, em Paris, com o intuito de propagar um boicote coletivo e internacional à Bienal de São Paulo, em 1969, em reação à política autoritária do regime civil-militar, trazia a público dados alarmantes sobre a censura às manifestações artísticas no Brasil. Entre os documentos, o texto-manifesto que pontua os motivos do protesto (*Não à Bienal*, 1969) deixava claro que inúmeros artistas e intelectuais não mais colaborariam com uma “cultura oficial”, que se colocava ao lado da repressão; a Bienal estaria servindo de “tela cultural” do Brasil para o mundo, mascarando as ações repressivas do governo ditatorial. Outro documento, o “dossiê parcial da repressão cultural” (Brasil, 1969), revelava um quadro dramático: “toda a *intelligentsia* brasileira está agora afetada pela repressão. O regime dos generais não poupa professores, artistas, jornalistas ou estudantes, nem compositores ou cantores populares, nem o clero”. A violência crescia: “a brutalidade policial, ao invés de dissipar-se com a estabilização do regime resultante do golpe de Estado de 1964, está cada vez mais intensa, conseguindo, muitas vezes, um verdadeiro paroxismo de ódio contra a *intelligentsia*” (Brasil, 1969). Apesar da dificuldade de acesso às informações, porém contando com o testemunho de brasileiros, o relatório trazia alguns dados atualizados, entre os quais se destacam o fechamento da Bienal da Bahia e do Salão de Belo Horizonte, a interdição do envio da delegação brasileira à VI Bienal de Paris, uma circular em tom de censura atribuído à Bienal de São Paulo, além das suspensão e cassação de direitos civis e políticos, perseguição e prisão de jornalistas, políticos, professores e artistas. Embora a repressão do governo ditatorial atingisse todas as esferas da cultura, o dossiê *Non à la Biennale* se dirigia especificamente às manifestações das artes plásticas (ou artes visuais), dando pistas dos efeitos devastadores da política autoritária neste campo, ainda que, diferente do teatro e cinema, não estivessem sob o jugo da censura-prévia, regulamentada pelo regime civil-militar.

Com o golpe, o regime se apropriou de uma estrutura já existente, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que era subordinado à Polícia Federal, embora contasse com setores regionais¹. Os censores, ao analisarem filmes de cinema, peças de teatro, composições musicais, programas de rádio e TV, eram encarregados não apenas de salvaguardar os valores éticos e morais da sociedade, mas também de garantir a ordem e a segurança, tendo o poder de vetar manifestações consideradas “subversivas”, “comunistas” ou “imorais”. A censura não acontecia isoladamente; como revela Carlos Fico, fazia parte de um sistema mais amplo de repressão, que funcionava com base em seis pilares: “a polícia política, a espionagem, a censura da imprensa, a censura das diversões públicas, o julgamento sumário de supostos corruptos e a propaganda política” (Fico, 2004: 112). Todas essas instâncias atendiam a uma “utopia autoritária”, à ideia de que “os militares eram, naquele momento, superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral” (*Ibidem*). Utopia esta que era admitida por uma parcela da sociedade, pois, segundo Fico, ela se baseava em um discurso ético-moral que tem raízes na tradição do pensamento autoritário brasileiro. O governo civil-militar difundiu uma espécie de narrativa legitimadora dos seus atos repressivos, sendo que um dos tópicos “desenvolia a tese de que a ‘crise moral’ era fomentada pelo ‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos” (*Ibidem*: 93). A defesa da moral e dos bons costumes tornava-se, assim, parte essencial no combate a um suposto plano subversivo que colocava em risco a segurança nacional.

Embora não existisse uma orientação específica para as artes plásticas, a censura e repressão que a atingiam seguia a mesma lógica autoritária que afetava as outras manifestações culturais. Segundo Marcos Napolitano (2004: 105), “a esfera da cultura era vista com suspeição *a priori*, meio onde os ‘comunistas’ e ‘subversivos’ estariam infiltrados, procurando confundir o cidadão ‘inocente útil’”. A vigilância como forma de prevenção às atividades “subversivas” era constante e não apenas praticada por militares, mas também por funcionários públicos e delatores cooptados pelo regime. Havia, portanto, o apoio civil à censura, compreendida dentro da lógica disseminada pelo governo ditatorial, como podemos conferir em um pequeno artigo no *Diário de Notícias* de novembro de 1967, que se posiciona a favor das interdições às manifestações artísticas, compreendendo-as como necessárias para proteger a sociedade de influências nocivas. Citando o “teatro, o cinema e outras artes”, Pedro Dantas² (1967: 3) concordava que era preciso defender-se “dos ataques desfechados por via de criações artísticas”, preservando seus valores fundamentais. Dizendo não corroborar com a opinião dos que defendiam a “proibição pura e simples” das manifestações, justificava-se ressaltando que “a censura não existe para coibir a criação artística, e sim para evitar alguns dos seus efeitos, quando estes se possam ter por nocivos ao equilíbrio social”. O que deveria ser coibido, segundo ele, era a “repercussão social” desses efeitos: “a lei de censura proíbe, por isso, aquelas manifestações artísticas que de algum modo ultrapassam o plano da arte, para invadir o da ação prática e, nessa nova área, constituir-se em atos ilícitos, defeituosos” (*Ibidem*). Nesse sentido, a intervenção da censura teria a função de evitar que um delito se consumasse, proibindo a exibição pública. No seu entendimento, se o trabalho permanecesse restrito às questões da arte, ele estaria a salvo de qualquer proibição, mas ainda assim, permaneceria submetido ao regime, a uma “liberdade controlada”.

Havia, por parte dos militares e daqueles que simpatizavam com a política ditatorial, a crença de que a arte deveria permanecer dissociada da política. O caso do artista Lincoln Volpini Spolador é emblemático: no momento da apreensão de sua obra no IV Salão Global, em 1976, os policiais recomendaram a ele que produzisse a partir de então uma “arte pura”, do contrário poderia “se arrepender amargamente” (*Jornal do Brasil*, 29 jul. 1978: 1). O trabalho, *Penhor da Igualdade*, havia sido retirado do salão, em Belo Horizonte, por ordem da justiça, sob a alegação de divulgar conteúdo subversivo. Os integrantes da comissão julgadora, responsáveis por selecionar o trabalho entre outros inscritos, também foram processados. No artigo em que analisa o caso, no ano em que acontece o julgamento, 1978, Frederico Moraes descreveu o que estava acontecendo naquele período, a existência de condições objetivas e subjetivas que impediam o livre exercício da criatividade artística, com “a censura e a autocensura, fechamento de várias exposições de 1967 pra cá, ausência de estímulos à arte experimental por parte dos museus e galerias de arte” (Moraes, 2004: 17). Ele também alertava para a completa inversão de papéis que vinha ocorrendo naqueles anos, pois procuradores militares estavam assumindo a atividade de críticos de arte ao julgar as obras apreendidas. Nesses julgamentos, o trabalho censurado não era avaliado em seu significado múltiplo, não se levava em consideração os aspectos formais, ele era reduzido a um conteúdo descritivo: pinçava-se uma parte dele para caracterizá-lo como subversivo. Voltava-se assim, como indica Moraes, a uma crítica antiga, já superada no século XX com a conquista da autonomia dos valores formais, pois seriam esses os aspectos que resistiriam e repercutiriam com o passar do tempo.

O trabalho apreendido, composto por um esboço da bandeira do Brasil (parte superior), uma fotografia em que se via uma criança ao lado de um tronco de árvore com um muro ao fundo (parte inferior) e uma corda com nós acima da imagem, foi interpretado pelo procurador militar tendo como ponto de partida uma inscrição no muro, “Viva a guerrilha do Pará – 73”, que havia emergido na ampliação da imagem. Com uma leitura deliberada, o procurador, segundo Morais, assumia uma postura autoritária,

que, de dedo em riste, condena a obra e o artista, fechando com seu julgamento o próprio significado da obra, ao invés de multiplicar sua rede de significações mais profundas. Na verdade, o que este procurador militar, travestido de crítico de arte, revela com todas as letras, em sua denúncia, é o ódio à arte e a tudo o que ela significa: liberdade, criatividade, alegria, consciência de ser e de mundo (Seffrin, 2004: 17).

Impregnadas deste ódio, as autoridades militares executavam uma interpretação de via única, entendendo a arte como ameaça à segurança nacional.

Não apenas Volpini foi denunciado, como também a comissão julgadora do salão. A atividade intelectual estava condenada, na medida em que ela se constituía no debate de ideias, chegando a conclusões que desafiavam as imposições colocadas pelo regime. No texto em que analisa o caso, Morais cita um ensaio de Susan Sontag, “Fascinante Fascismo”, em que ela examina uma série de fotografias dos nativos Nuba, do Sudão, realizadas pela cineasta favorita de Adolf Hitler, Leni Riefenstahl, entre 1927 e 1972. Ao refletir sobre a repressão fascista, no ensaio publicado em “Sob o Signo de Saturno”, Sontag ressalta que os judeus, no interior da Alemanha, eram acusados de serem urbanos, intelectuais e portadores de um espírito crítico. Aos olhos dos nazistas, o intelectualismo era visto como extremo e destruidor, a arte moderna como degradante para a sociedade e a crítica de arte, oficialmente proibida por Goebbels em 1936, estaria favorecendo o individualismo e o intelecto, em detrimento da comunidade e do sentimento. Aos olhos de Sontag, o fascismo contemporâneo, por sua vez, assumia outras bandeiras e caracterizava-se pelo “desprezo por tudo que é reflexivo, crítico e pluralista” (Sontag, 1986: 70). Na apreciação do procurador militar ao trabalho de Volpini, assim como em outros casos de censura no período ditatorial, não havia espaço para a dúvida, para a reflexão, a crítica policial seguia um único norte, reafirmando uma lógica comum aos Estados autoritários que criminalizavam a atividade do intelectual e do artista. Ao final do texto, Morais recorre ao pensamento da filósofa Susanne Langer para afirmar que todos os regimes ditatoriais, os regimes de exceção, sejam eles de direita ou de esquerda, corrompem os sentimentos, por isso mesmo “defender a arte e a sensibilidade, educar os sentimentos, é lutar contra o fascismo” (Morais, 2004: 25).

Essa luta já se anunciava no manifesto *Non à la Biennale*, na tomada de posição em defesa da arte, ao lado dos artistas, contra a “violência fascista”. (Não à Bienal, 1969) A recomendação de uma “arte pura”, tal como vimos no caso de Volpini, ou que permanecesse dentro de uma “liberdade controlada”, como vimos no artigo de Dantas, colidia com as proposições de vanguarda que despontavam em 1965, quando a vontade de opinar dos artistas levou à realização de duas exposições, Opinião 65, no Rio de Janeiro, e Propostas 65, em São Paulo. Os princípios dessa vanguarda foram formulados por Hélio Oiticica dois anos depois, na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM-RJ em abril de 1967. Ao descrever sumariamente o que seria um “estado de vanguarda” da arte no Brasil, Oiticica destacava entre as suas principais características: a vontade construtiva geral, a tendência à negação

do objeto e superação do cavalete, a participação do espectador, o ressurgimento e as novas reformulações do conceito de antiarte, a tendência para proposições coletivas, a abordagem e a tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos. Ele indicava que “para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (Oiticica, 2007a: 221).

A proposta de uma “participação total” do artista, do intelectual, nos acontecimentos do mundo, tinha o intuito de transformar a realidade no plano ético-político-social, indo além dos problemas estéticos. Havia nessa reivindicação a consciência de que a arte estaria intimamente conectada à vida, sendo capaz de converter o espectador em agente “participador”; era justamente essa vontade participativa que aproximava artistas com produções distintas em torno de um programa de vanguarda. *Tropicália*, exposta na mostra Nova Objetividade, segundo Oiticica, era “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (Oiticica, 2007b: 239). Ademais, para além do problema da imagem, a *Tropicália*, assim como os *Parangolés*, continha um elemento que dificultava o consumo alienado, qual seja, a experiência vivencial, “supra-sensorial”. Nas palavras de Oiticica (1986: 109), “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade”.

Essa atitude de vanguarda encontraria resistência por parte do público e das instituições; na exposição Opinião 65, no MAM RJ, Oiticica surpreendeu os presentes ao entrar no museu ao som do samba, com passistas e ritmistas da Mangueira dançando os *Parangolés*. O que aconteceu em seguida, a expulsão do grupo, foi testemunhada por Rubens Gerchman:

Foi a primeira vez que o povo entrava no museu. Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavras, gritando para todo o mundo ouvir: “É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros (*apud* Moraes, 1995: 282).

A reação do público expunha o preconceito social e racial que persistia na sociedade brasileira, bem como a completa incompreensão da proposta revolucionária de Oiticica. Nos dias seguintes, o acontecimento repercutiu na imprensa. Em depoimento ao *Diário Carioca*, Oiticica destacou sua busca por uma nova fundação objetiva da arte, que rompia com as categorias tradicionais e redirecionava o papel do artista, que teria agora “a tarefa e o poder de transformar a visão e os conceitos na sua estrutura mais íntima e fundamental; é esta a maneira mais eficaz para o homem de hoje dominar o mundo ambiental, isto é, para recriá-lo a seu modo e segundo sua suprema vontade” (Oiticica, 1965: s/p). Ceres Franco, uma das organizadoras de Opinião 65, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, explicou que a mostra apresentava “as novas dimensões da arte, ou da antiarte” (Ceres Franco explica..., 1965: 2). Dois anos depois, no mesmo jornal, Harry Laus (21 mai. 1967: 8) lembrou-se do fato: “O *Parangolé* de 1965 quase teve a intervenção da Polícia, pois alguém do Museu achava descabida a entrada de gente de morro – no caso, Mangueira – no recinto da exposição”.

Segundo Antonio Dias (1999: 24-25), foi também em 1965 que “os militares começavam a manifestar interesse pelas artes plásticas, no sentido de observar o que era feito e sua repercussão na sociedade. Qualquer coisa que se pintasse de verde e amarelo já poderia ser considerado suspeito”. Situações inesperadas começaram a ocorrer: dirigentes de instituições passaram a se adiantar às possíveis ações censórias, tomando eles próprios a iniciativa de retirar das exposições as obras de cunho político ou que de alguma forma atentassem os valores morais e éticos defendidos pelo regime civil-militar. Em Propostas 65, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, algumas obras de Décio Bar consideradas ofensivas foram retiradas da exposição pelo diretor da FAAP, Roberto Pinto de Souza. O mesmo se verificou na mostra do chargista francês Siné, em julho de 1968: o diretor do Teatro Santa Rosa retirou o material que julgou “inconveniente” e mandou repintar a parede onde havia algumas inscrições referentes às manifestações de maio em Paris, já bastante divulgadas em jornais do mundo inteiro, como “é proibido proibir”. Em resposta, Siné suspendeu a exposição, o que levou os artistas a se reunirem para debater o problema da censura, resolvendo “manter-se em vigilância a respeito de toda e qualquer pressão que os artistas plásticos venham a sofrer, partindo de organizações particulares ou não” (Artista plástico fica..., 1968: 5).

O regime ditatorial, por sua vez, avançava na institucionalização de suas práticas autoritárias. A nova constituição, de janeiro de 1967, autorizava e expandia a censura às diversões públicas, o que provocou uma série de manifestações por parte dos artistas do cinema e do teatro. A Lei de Imprensa, com 75 artigos, passou a regular a liberdade de manifestação do pensamento e da informação. (Lei de..., 24 jan. 1967: 14-15). No dia 3 de março, a Lei de Segurança Nacional começou a ser cumprida, institucionalizando o crime político, de opinião, de subversão, a expulsão do país e a vigilância.

Em dezembro de 1967, o IV Salão Nacional de Arte Moderna de Brasília sentiria os efeitos desse recrudescimento, embora a censura às artes plásticas continuasse sem orientação oficial pelas leis do Estado. O *Jornal do Brasil* noticiou a tentativa de apreensão de obras na exposição: “agentes do DOPS estiveram ontem por duas vezes seguidas no IV Salão de Arte de Brasília, no Teatro Nacional, a fim de retirar os painéis *Um Bilhão de Dólares e Só*, de Rubens Gerchman, *Guevara, Vivo ou Morto*, de Claudio Tozzi, e *Ele*, de José Roberto Aguilar, todos sobre Ernesto Che Guevara, e que teriam deixado inconformados alguns setores militares” (DOPS..., 22 dez. 1967: 1). Frederico Morais e outros membros do júri procuraram intervir, mas não conseguiram evitar a ação. Segundo Claudio Tozzi, “no salão de Brasília, no qual vários artistas trouxeram temas de ordem contestadora, houve vários trabalhos recolhidos sob as ordens de um tal general Peçanha. Foi uma surpresa o que ocorreu. Imaginamos que talvez os trabalhos fossem censurados, mas não depredados ou destruídos” (Miyada, 2019: 105) O painel *Guevara, vivo ou morto*, violentamente atacado por um grupo de direita e agentes do DOPS, ficou desaparecido por alguns anos, até ser finalmente devolvido ao artista e restaurado.

Nessa mesma exposição, a admissão do trabalho enviado por Nelson Leirner, o *Porco Empalhado*, suscitou o debate, já bastante conhecido, sobre os critérios de julgamento da arte, depois de o artista contestar a aceitação em carta enviada à imprensa. Mário Pedrosa (1986: 231), um dos membros do júri do salão, justificou a escolha da obra, reconhecendo que a época contemporânea era “fértil em mudanças de critérios críticos, em mudanças de valores, em face das mudanças suscetíveis de escolas, estilos, movimentos”. O crítico era a testemunha da revolução de cada artista e teria o papel de “definir

em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução mas em permanência” (1986: 233). Pedrosa argumentava que o júri, estando ele em revolução permanente, tinha autoridade para aceitar o trabalho, “uma vez que o *Porco Empalhado* havia de ser para ele consequência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista era decisiva” (1986: 236). O Salão de Brasília vinha ganhando destaque no circuito nacional, por conta do conjunto de obras que conseguia reunir e dos consequentes debates, mas os ataques de ordem política, a censura e o vandalismo, conduziram à descontinuidade da mostra. Perdia-se, assim, uma visão cultural ímpar, uma perspectiva de Brasil muito diferente daquelas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, pois estava “virada para dentro do País”, como diria Mário Pedrosa, trazia em si todas as contradições do dentro e fora, do passado e futuro (Pedrosa, 1981: 245).

Os casos de censura continuavam se intensificando, e os protestos eram constantes. Em 22 de dezembro de 1967, em carta aberta ao ministro da Justiça, Luiz Antônio Gama e Silva, o jornalista Fausto Wolff denunciou a conduta do general Juvêncio Peçanha, diretor da Polícia Federal de Segurança, que estaria

praticando façanhas sinistras no exercício de seu infeliz cargo, ou seja, o de cercar a liberdade do pensamento dos intelectuais que se expressam das mais diversas formas de arte, tais como cinema, teatro e – pasme – até mesmo artes plásticas. Caso o senhor não saiba, o general Façanha é o diretor da censura federal (Wolff, 1967: 1).

Segundo o jornalista, os critérios de censura caíam no terreno da relatividade. O general havia censurado o documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, pois o entendia como propaganda de políticos cassados. Por sua vez, os artistas, sobretudo aqueles que sofriam com a censura prévia, do cinema e do teatro, reivindicavam que a censura fosse exercida por um órgão de cultura e não por uma polícia inabilitada tecnicamente para essa função. O Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão do Ministério de Educação e Cultura, tentou negociar com o Ministério da Justiça, na tentativa de assumir o Serviço de Censura, mas nada adiantou. De todo modo, também os membros do CFC, alguns deles intelectuais reconhecidos, tinham posições dúbias: Clarival do Prado Valladares se mostrou incomodado com os cortes que prejudicavam o cinema brasileiro, por outro lado, achava que a notícia divulgada no jornal sobre a censura no IV Salão de Arte de Brasília era exagerada: “isto não é da natureza do militar brasileiro”, disse ele, “os do meu convívio não agem assim, e prefiro acreditar que partam apenas de um grupo de simples funcionários civis ou fardados, que assumem com sentimento policialesco seus cargos” (CFC..., 23 dez. 1967: 16).

Em janeiro de 1968, integrantes das diversas áreas da cultura promoveram a Semana do Protesto Contra a Censura, após uma série de reuniões em São Paulo e Rio de Janeiro, na qual denunciaram as violências praticadas “contra obras cinematográficas, teatrais, musicais e de artes plásticas, indicando o recrudescimento da pressão governamental contra a livre criação artística e a manifestação de pensamento” (Gama..., 5 jan. 1969: 8). O grupo também questionava a centralização da censura na Polícia Federal em Brasília, que tornava impraticável qualquer gestão na tentativa de liberar as obras. Um manifesto foi elaborado e o artista Newton Cavalcanti, junto ao diretor Fernando Campos, apresentou o caso do curta-metragem *Grotesco e Arabesco*, que permaneceu seis meses em Brasília, retido no Departamento Federal de Segurança Pública. Quando o filme chegou ao Rio, foi submetido

ao Instituto Nacional de Cinema, que lhe negou o certificado de qualidade por considerar as gravuras de Cavalcanti utilizadas no filme, inspiradas em um conto de Edgar Allan Poe, *A Morte Rubra*, “imorais”. Este não era um caso isolado, como indicou o artista e também roteirista do filme: “a censura brasileira que vai contra as manifestações culturais do País, [está] tentando dificultar quem quer fazer arte” (Cavalcanti..., 11 jan. 1968: 3). Mais de 500 artistas assinaram o manifesto *Contra a censura, em defesa da cultura*, que declarava: “não é nenhum exagero afirmar que o atual regime encara a produção de arte e de cultura no País como atividade perniciosa e atentatória à segurança nacional” (Iniciada..., 9 jan. 1968: 11).

Frederico Morais ressaltou os problemas enfrentados pelo grupo Diálogo, que nasceu no diretório acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes em meio aos debates sobre a função social da arte. Em suas andanças pelo interior do Rio de Janeiro, os artistas se depararam com entraves inesperados, como na cidade de Rio Bonito:

convidados a expor na Câmara de Vereadores dessa cidade do Norte fluminense em 1968, ali encontraram, entre o público que assiste aos debates que se seguiram à exposição, policiais fardados ou à paisana, fazendo perguntas provocativas num tom asperamente inquisitorial. Tudo agravado com ameaças de bombas” (Morais, 1995: 287).

Os grupos de extrema direita, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), vinham ampliando suas ações naquele ano, com ataques a bombas, invasões e depredações, sequestros e espancamentos, ameaças a livrarias, editoras, teatros, centros acadêmicos e embaixadas.

Com a progressão sistemática do aparato repressivo, institucionalizado em um conjunto de instrumentos e normas, o governo munia-se de ferramentas para desmobilizar a oposição e o dissenso, intimidando qualquer forma de participação política, recrudescendo a censura e a repressão às manifestações culturais³. O Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em dezembro de 1968, suspendia a concessão de *habeas corpus* e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitiu demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinou que o julgamento de crimes políticos fosse realizado por tribunais militares, sem direito a recurso (Schwarcz; Starling, 2015: 455). Uma fração da intelectualidade contrária à ditadura decide a partir de então se dedicar aos movimentos revolucionários, partindo para a clandestinidade, enquanto outros deixam o Brasil ou resistem em silêncio. Segundo Daniel Aarão Reis Filho: “os que tinham apenas as vozes calaram-se, ou foram calados. Os conformados assistiram. Os que pretenderam falar com as armas fizeram-nas falar, mas por pouco tempo; foram destruídos. Suas vozes enterradas na terra, na prisão, no exílio” (Carneiro, 2002: 448).

Entre os casos ressaltados no manifesto *Non à la Biennale*, está a intervenção na II Bienal da Bahia: “três trabalhos foram queimados e dezesseis confiscados, os organizadores e alguns artistas participantes foram presos e submetidos a inquéritos militares” (Brasil, 1969). Com a proposta de descentralizar o circuito da arte, a Bienal em Salvador estava aberta aos artistas de todo o Brasil, voltava-se para a vanguarda sem perder o contato com a cultura regional. O encontro do velho com o novo era um ponto favorável, indicou Frederico Morais:

sendo a Bahia um vasto repositório de antigos prédios religiosos dos séculos 16 a 19, a Bienal da Bahia ao mesmo tempo que poderá durante muitos anos revelar o confronto e divulgar tanto a arte moderna como a nossa arte colonial, vai recuperando para o presente os edifícios que se encontram ao abandono ou que não eram usados em sua plenitude funcional e cultural (Morais, 20 dez. 1968: 3).

Com apoio do governo estadual e de um grupo de artistas, superando a resistência local, a II Bienal da Bahia foi inaugurada no Convento da Lapa, em dezembro de 1968, contando com a presença de artistas de várias regiões do país, membros dos júris de seleção e premiação – entre eles Walter Zanini, de São Paulo; Mário Barata, do Rio de Janeiro; Juarez Paraíso e Genaro de Carvalho, da Bahia; e Reginaldo Estêves, do Recife –, além das autoridades civis, religiosas e militares, que “olhavam atentamente as obras expostas, seus autores, títulos, fazendo anotações” (Morais, 24 dez. 1968: 3). Segundo Frederico Moraes, o discurso do governador Luiz Viana Filho foi apontado como motivador da censura, pois em sua fala improvisada destacou a arte jovem e de vanguarda: “atravessamos uma época inquieta e por isso a arte deve ser revolucionária, pois ela é inseparável do homem e deixa na terra sua marca, sua história, sofrimentos e aspirações” (Morais, 24 dez. 1968: 3). Ao percorrer a mostra acompanhado pelo crítico Mário Barata, o governador foi alertado por um assessor que havia ali muita “subversão”. Em certo momento, o subsolo onde estavam as pinturas ficou às escuras, levando o júri de premiação a adiar o julgamento das obras para o dia seguinte, quando foram premiados, entre outros, Antonio Manuel, Thereza Simões e Lênio Braga. Segundo Moraes, a premiação “provocou grande rebuliço e espalhou-se rapidamente pela cidade” (Morais, 24 dez. 1968: 3).

Em seguida, vários incidentes ocorreram: um jantar com o governador em homenagem aos artistas plásticos foi cancelado; uma ordem superior exigiu a retirada de “trabalhos subversivos”; e dias depois o Governo do Estado da Bahia decretou o fechamento da exposição. Juarez Paraíso, secretário das duas edições da Bienal, e Luiz Henrique Dias Tavares, diretor do Departamento de Ensino Superior e de Cultura (DESC), que havia apoiado oficialmente a mostra, foram presos e interrogados. Antonio Manuel (30 jun. 2014) lembrou a violência com que todos foram surpreendidos:

quando fecharam a exposição, prenderam pessoas, e as obras foram retiradas e desaparecidas. Eu tinha sido convidado para participar da II Bienal da Bahia com um painel de quatro metros, com diversas imagens de jornais impressos em serigrafia sobre um fundo vermelho. A obra tratava da violência de rua entre policiais e estudantes. Nela estava escrita a frase “Repressão outra vez” (Manuel, 30 jun. 2014).

A obra nunca foi devolvida, Antonio Manuel recebeu a informação de que o trabalho foi queimado: “foi uma coisa bastante forte, de exceção, de violência. Foi uma sensação de vazio, de impotência” (*Ibidem*). Entre as apreensões estavam também os trabalhos de Manuel Henrique, Farnese de Andrade, Lênio Braga e Thereza Simões. A exposição chegou a ser reaberta sem as obras censuradas, mas não haveria uma próxima edição; chegava ao fim a história de uma Bienal inovadora no Nordeste do país ⁴.

O dossiê *Non à la Biennale* destacou as consequências imediatas do AI-5: “a suspensão ou cassação dos direitos civis e políticos foi decretada contra 107 intelectuais, artistas e políticos, sendo 15 deputados nacionais, 59 deputados estaduais, 09 prefeitos, 11 diplomatas e 67 professores universitários” (Brasil, 1969) Entre eles estavam Mário Schenberg, Mário Barata, Quirino Campofiorito

João Batista Artigas e Abelardo Zaluar. As detenções e perseguições a Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré também foram citadas, bem como a prisão de toda a direção do jornal *Correio da Manhã*, entre os quais Niomar Moniz Sodré Bittencourt. A lista era longa, informava o dossiê, e as arbitrariedades vinham acontecendo desde o Golpe de 1964:

O essencial é que todas essas medidas de exceção fazem parte de uma política geral degradante para um povo, baseada em uma sequência de atos institucionais, dos quais o mais recente, da sexta feira 13 de dezembro de 1968: o fechamento do parlamento; a interdição de jornais; o fechamento de universidades, e a perseguição de seus professores pretendia justificar a tomada de controle dos sindicatos e a expulsão de seus líderes; a perseguição a padres, etc, etc, etc. (*Ibidem*)

A proibição do envio da delegação brasileira à VI Bienal de Paris, exposta previamente no MAM RJ, também constava no documento redigido em Paris: “por ordem proveniente do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, a exposição dessas obras, que acontecia no Museu de Arte Moderna do Rio, foi desmontada e enviada para o depósito, com proibição de deixar o país” (*Ibidem*). A suspensão da exposição aconteceu antes da abertura oficial, em 30 de maio de 1969, por ordem do embaixador Donatello Grieco, chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores. No dia anterior, a exposição tinha recebido a visita de um número considerável de pessoas: “além das personalidades do mundo artístico e cultural, sócios do Museu e grande público, a exposição foi vista também pelo general César Montagne de Souza, comandante da Artilharia de Costa da I Região Militar” (Itamarati..., 31 maio 1969: 8). O arquiteto Maurício Roberto, diretor-executivo do MAM RJ, chegou a enviar um ofício para o embaixador informando do trabalho criterioso da comissão julgadora na seleção das obras, mas as explicações não foram suficientes para reverter a situação, e a representação brasileira de artes plásticas não participa da Bienal de Paris naquele ano.

Niomar Moniz Sodré Bittencourt, que era também diretora do MAM RJ, relatou posteriormente a coesão do grupo de artistas selecionados para participar da mostra francesa: “tenho consciência de que constituíam uma bela e homogênea equipe, unida por um forte acento brasileiro que, por isso mesmo, iria marcar sua presença naquela renovadora mostra cosmopolita da juventude artística do mundo” (Fundadora..., 21 set. 1969). Entre os artistas participantes estavam Antonio Manuel, Carlos Vergara, Humberto Espíndola e Evandro Teixeira. Antonio Manuel participava com *Repressão outra vez: eis o saldo*, composto por uma série de serigrafias, cujas imagens e textos, retirados de jornais da época, noticiavam o confronto entre estudantes e polícia militar. Esses painéis, dispostos na parede, ficavam encobertos por um tecido negro. As imagens eram desveladas com a ação do espectador. Também fazia parte da exposição a fotografia *Motociclista da FAB*, de Evandro Teixeira, que revelava o instante em que um oficial da aeronáutica caía de sua motocicleta quando escoltava a Rainha Elizabeth em sua visita ao Brasil. A imagem não havia provocado a ação da censura quando foi publicada na primeira página do *Jornal do Brasil* em 1965, porém, anos depois, o registro parecia, aos olhos dos militares, por demais ofensivo.

Após mais esse episódio, reagindo à censura, Mário Pedrosa, à frente da Associação Brasileira de Críticos de Arte no Rio de Janeiro (ABCA RJ), divulgou enérgico protesto, em 22 de junho de 1969. De acordo com Frederico Morais, “a repercussão no exterior do fechamento da exposição do MAM e o

documento da ABCA foi enorme, provocando um boicote internacional à Bienal de São Paulo” (Morais, 1975: 112). Entre as medidas aprovadas pela ABCA-RJ, estava a recusa em indicar, daquele momento em diante, enquanto persistissem os obstáculos ao livre exercício da crítica de arte, qualquer de seus membros a participar “do júri e de outros trabalhos profissionais correlatos de salões, exposições de arte de caráter oficial ou oficioso, de iniciativa pública ou particular, inclusive no que concerne a selecionar artistas plásticos para representar o Brasil no exterior”. (ABCA..., 22 jun. 1969: 7) A associação também recomendava a seus membros, e àqueles que não eram associados, que se eximissem de participar de júris de seleção ou premiação promovidos por instituições oficiais ou oficiosas nacionais, com efeitos dentro ou fora do Brasil. No entanto, deixava livre para aqueles que já estavam empenhados em algum trabalho a decisão de declinar ou não da atividade assumida previamente à aprovação das resoluções. O último tópico informava ainda que a posição tomada poderia ser revista se os obstáculos deixassem de existir,

quando, por decisão governamental expressa, redefina-se a situação criada para o exercício da crítica de arte, no sentido de abolir a forma atual de censura, sem serviço organizado e sem regulamentação, como se dá com os setores de teatro e de cinema, e clandestinamente exercida, para, de acordo com a constituição vigente que não prevê nenhuma forma de censura para o setor de artes plásticas assegurar a críticos e artistas os direitos que lhe dão aquela constituição. (*Ibidem*)

Em “Os deveres do crítico de arte na sociedade”, artigo assinado por Pedrosa como Luiz Rodolpho (1969: 1), as bases sobre as quais a crítica deveria se assentar foram estabelecidas, reconhecendo que todo o esforço de profissionalização dessa atividade estava sendo abruptamente interrompida pelos atos autoritários. A perplexidade diante do caso de censura à exposição no MAM RJ havia se tornado ainda maior com as declarações do ministro das Relações Exteriores, José de Magalhães Pinto, que afirmava ter acontecido “um abuso de confiança, pois, ao receber a incumbência de escolher as obras de arte, o MAM foi instruído para afastar aspectos ideológicos e políticos das obras concorrentes” (Do Ato 5..., 1 jan. 1970: 14). Segundo o ministro, o museu “se comprometera a consultar o Itamaraty antes de divulgar os resultados, o que não ocorreu. O Itamaraty foi advertido pela censura do caráter das obras selecionadas e viu-se obrigado a adotar a medida de todos conhecida”. (*Ibidem*) Essa declarações eram gravíssimas, relatou Pedrosa, se até então a censura acontecia de forma esporádica e clandestinamente, sem a chancela oficial, visto que não havia qualquer regulamento para ações restritivas no campo das artes plásticas, desta vez o ato autoritário recebia o aval de um ministro, que ainda por cima, declarava abertamente o apoio a essa prática, impedindo que uma exposição com duzentas obras cuidadosamente selecionadas pelo MAM RJ, através de uma comissão de críticos de arte, fosse aberta ao público e viajasse a Paris.

Para Pedrosa, com as declarações do ministro estava decifrado o enigma das restrições que vinham ocorrendo até então de forma oculta. A advertência de censura acatada pelo ministro, chancelada pelo Itamaraty, órgão responsável por administrar e organizar as exposições de caráter internacional que decorriam de convite oficial ao Brasil, era uma novidade extremamente embaraçosa: “ela anulava na realidade as condições necessárias ao normal exercício da crítica de arte brasileira em relação às grandes exposições públicas” (Luiz Rodolpho, 1969: 1). Pedrosa acrescentava ainda que era “profissional e tecnicamente impossível ao crítico de arte distinguir, e muito menos ‘afastar’ de uma obra

‘aspectos ideológicos e políticos quaisquer’ (*Ibidem*), e insistia para que o episódio do fechamento da exposição do MAM não se repetisse, pois o setor de artes plásticas não exercia nenhuma atividade clandestina que chamasse o Estado para controlá-lo, vigiá-lo ou combatê-lo através dos seus órgãos secretos de defesa e repressão. As artes plásticas, seus salões e bienais, não podiam ser equiparados como espetáculos, sendo que somente para estes a constituição brasileira previa censura. Como a prática restritiva vinha afetando também as artes plásticas, Pedrosa pedia que “se o governo atual quer ter uma política cultural e artística, e parece já o ter, que a defina com clareza e sistemática” (*Ibidem*), pois os critérios adotados eram desconhecidos e nem mesmo se sabia quem comandava as ações: “o Itamaraty revelou oficialmente a sua existência, mas nada disse de que ramo dos poderes públicos provinha e qual a autoridade específica que a baixava” (*Ibidem*).

Segundo Schwarcz e Starling, a censura tinha como objetivo “garantir o controle do fluxo público da informação, da comunicação e da produção de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional” (2015: 464). E esse controle se estendia para além da fronteira nacional, ao determinar o que poderia ou não ser mostrado do Brasil em exposições internacionais, como revela o episódio da interdição da representação brasileira que iria à Bienal de Paris. Com a vigilância constante às manifestações culturais, o campo da arte se viu cerceado na sua capacidade inventiva e intelectual. Quando alguns trabalhos eram retirados de uma exposição, classificados como “subversivos” ou “imorais”, o sentido do conjunto era desvirtuado, neutralizado em sua força crítica, isto quando a exposição não era completamente fechada. Deste modo, restringia-se o contato da arte com o público. O mesmo aconteceu com o circuito dos salões, justamente no momento em que se abria para as proposições de vanguarda; a Bienal da Bahia e o Salão de Brasília foram descontinuados. Dada a importância da Bienal de São Paulo no cenário brasileiro e internacional, também ela estaria sob forte vigilância, e concentrava, por outro lado, grande investimento governamental; censura e política cultural caminhavam juntas, seguindo a mesma lógica autoritária – este é assunto a ser discutido em outra oportunidade.

Referências

CARNEIRO, M. L. T. (org.). *Minorias silenciadas. História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa do Estado/ FAPESP, 2002.

DANTAS, P. Técnica de defesa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1ª Seção, 22 nov. 1969.

FAVARETTO, C.F. Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 4, n.7, mai. 1993.

FICO, C. *Além do golpe*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GARCIA, M. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. (Trabalho de conclusão de bolsa-pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional).

LAUS, H. Renovação em terra nova. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1967, p. 8.

- MANUEL, A. Exposição não respeita memória da violência e do vazio gerado em 1968. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 30 jun. 2014.
- MIYADA, P. (Org.) AI-5 50 Anos, ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p.105. (Catálogo de Exposição)
- MORAIS, F. Arte e Crítica de Arte nos tribunais militares (1978). In: SEFFRIN, S. (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. (Coleção Pensamento Crítico).
- MORAIS, F. Hoje II Bienal da Bahia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2ª Seção, 20 dez. 1968, p.3.
- MORAIS, F. Os Dois Júris da Bienal da Bahia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2ª Seção, 24 dez. 1968, p.3.
- MORAIS, F. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.
- OITICICA, H. *Aspiro a um grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. *Depoimento 'Opinião 65'*. Texto para o Diário Carioca: Claudir Chaves, 20 de agosto de 1965. Arquivo: Projeto Hélio Oiticica – Itaú Cultural.
- OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. (1967) In: BASUALDO, C. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.
- OITICICA, H. *Tropicália*. (1968) In: BASUALDO, C. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.
- ORTIZ, R. Imagens do Brasil. *Sociedade e Estado*, v. 2, n. 8, set.-dez. 2013.
- PEDROSA, M. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. *Correio da Manhã*, 4º Caderno, 11 fev. 1968, p. 4.
- PEDROSA, M. Perspectiva de Brasília. In: AMARAL, A. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 245.
- RODOLPHO, L. Os deveres do crítico de arte na sociedade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 10 jul. 1969, p.1
- SCHWARCZ, L.; STARLING, H. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SONTAG, S. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- WOLFF, Fausto. Carta aberta ao ministro da Justiça. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 22 dez. 1967, p.1.

Documentos

- BRASIL. 1969. Dossiê parcial da repressão cultural. Dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*. Paris, 16 jun. 1969. Arquivo: Frederico Morais.
- NÃO À BIENAL DE SÃO PAULO. Dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*. Paris, 16 jun. 1969. Arquivo: Frederico Morais.

Outras referências

- ABCA toma resoluções após reunião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 22 jun. 1969, p.7.
- Artista plástico fica em vigilância contra a censura. *Correio da Manhã*, 1º Caderno, 19 jul. 1968, p.5.
- Artistas condenam a condenação de Volpini. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 29 jul. 1978, p.1.
- Cavalcanti vê seu filme ser vetado no INC. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 11 jan. 1968, p.3.
- Ceres Franco explica a nova dimensão da Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 22 ago. 1965, p.2.
- CFC pede atendimento de Ministros para a censura não mutilar mais obras de arte. *Jornal*

do Brasil, Rio de Janeiro, 1º caderno, 23 dez. 1967, p.16.

Costa prevê término da crise econômica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 31 jan. 1967, p.1.

DOPS tenta tirar painéis de Guevara. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 22 dez. 1967.

Fundadora do MAM deixa a diretoria da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set., 1969.

Gama não aprova censura policial. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 5 jan. 1968, p.8.

Iniciada semana contra a censura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 9 jan. 1968, p. 11.

Itamarati (sic) cancelou mostra do museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 31 mai. 1969, p.8.

Lei de Imprensa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 24 jan. 1967, p.14-15.

Niterói: Censura avisa que dá prisão música deturpada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 5 fev. 1967, p. 7.

Notas

* Possui doutorado em Processos Artísticos pelo CEART/UEDESC, com bolsa CAPES, e mestrado em História, Crítica e Teoria da Arte pela ECA/USP. É professora substituta na UFPR. E-mail: carol@carolschroeder.com.br. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-8495-5386>>.

¹ A historiadora Miliandre Garcia desenvolveu extensa pesquisa sobre a censura de costumes no Brasil, concentrando-se nas manifestações teatrais: GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009 (trabalho de conclusão de bolsa-pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional).

² Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Moraes Neto, trabalhou em vários jornais desde a década de 1920. Tornou-se simpatizante do anarquismo sob a influência de José Oiticica e, com Sérgio Buarque de Holanda, lançou a revista modernista *Estética*, em 1924. Durante o Estado Novo, atuou por quase um ano junto à comissão de censura de cinema do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), adotando uma postura liberal. Participou ativamente das articulações a favor da deposição de João Goulart e da instauração de um governo civil-militar em 1964. Porém, anos depois, posicionou-se contra o AI-5, defendeu a liberdade de imprensa como conselheiro diretor da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e reivindicou o acesso às diligências destinadas a apurar a morte de Wladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI em 1975. Sua trajetória revela algo que se tornou recorrente, a oscilação do apoio civil aos militares: de aprovação nos primeiros momentos e de repúdio com o recrudescimento da ditadura.

³ A tortura torna-se prática sistemática nos interrogatórios. Em julho de 1969, a Operação Bandeirante (Oban) é criada em São Paulo para atuar na repressão de grupos de esquerda. No ano seguinte, a Oban serve de modelo para a implantação de organismos de repressão em outras capitais do país, instituindo o sistema DOI-CODI, sendo o DOI (Destacamentos de Operações de Informações) responsável por investigar, prender, interrogar e analisar informações; e o CODI (Centros de Operações de Defesa Interna), por planejar, controlar e implementar medidas para a defesa interna.

⁴ Recentemente, em maio de 2014, propondo revisitar as duas Bienais anteriores, o Museu de Arte Moderna da Bahia inaugurou a III Bienal da Bahia, com o tema “É Tudo Nordeste?”.

Artigo recebido em maio de 2019. Aprovado em julho de 2019.