

# ENTRE ENGAJAMENTO, CENSURAS E CONSENSOS: A CENA CULTURAL DURANTE A DITADURA CIVIL- MILITAR (1964-1985)

LEONARDO FETTER DA SILVA<sup>1</sup>  
LARA COLETTO<sup>2</sup>  
MARIANA CANAZARO COUTINHO<sup>3</sup>

## Resumo

A historiografia tem se dedicado a estudar, em grande profundidade, a resistência e o engajamento contra a ditadura civil-militar, porém, nos últimos anos se evidenciou um aumento de pesquisas que se dedicam a compreender as múltiplas relações entre a sociedade civil e o regime, principalmente aquelas onde se presenciou o consenso e a ambivalência em suas ações. Sendo assim, o presente artigo busca superar a dicotomia entre resistência e repressão no âmbito cultural trazendo um diálogo que reflita o engajamento, a censura e os consensos e consentimentos, abordando, desta forma, as diversas relações que se desenvolveram no período. Este estudo propõe realizar um breve balanço historiográfico em torno da arte engajada e da resistência no campo cultural, da censura aplicada sobre os produtos culturais e, por fim, dos aspectos que envolvem os consensos no âmbito da cultura.

**Palabras chave:** Ditadura civil-militar; cultura; resistência; consenso; censura.

## Abstract

Historiography has dedicated itself to studying, in depth, resistance and engagement against the civil-military dictatorship, however, in the last few years it has evidenced an increase in researches dedicated to understanding the multiple relationships between the civil society and the regime, mainly those where it has been witnessed consensus and ambivalence in their actions. Therefore, the present article aims to overcome the dichotomy between resistance and repression in the cultural field bringing in a dialogue that reflects upon engagement, censorship and consensus and consent, addressing, in this way, the different relationships that developed in the period. This study proposes to produce a brief historiographical balance surrounding the engaged art and the resistance in the cultural field, the censorship applied to cultural products and, finally, the aspects that involved consensus in the cultural sphere.

**Keywords:** Civil-military dictatorship; culture; resistance; consensus, censorship.

---

<sup>1</sup>Licenciado em História (2017) pela PUCRS, mestre (2019) e doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUC. Email: leonardofetter.lf@gmail.com

<sup>2</sup>Licenciada em História (2019) pela PUCRS e mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS. Email: lara.coletto@acad.pucrs.br

<sup>3</sup>Bacharel of Arts (Hons) in English and History pela Carlow College St. Patrick's (Irlanda) (2013), Licenciada em História (2019) pela PUCRS e mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS. Email: mariana.coutinho@acad.pucrs.br

## Introdução

A chegada do petebista Jango, como era conhecido João Goulart, ao cargo da presidência da República, em 1961, engajou as esquerdas em uma campanha por reformas de base no Brasil, que incluíam as reformas agrária, educacional, fiscal e política. Ao mesmo tempo, setores conservadores e militares tentaram impedir a posse de Jango e, ao fracassarem, passaram a se articular para desestabilizar o seu governo por meio de manifestações e amplas campanhas, que resultaram no golpe civil-militar de 1964 e em uma ditadura de 21 anos. Essas mobilizações, em um país que se encontrava polarizado, não ficaram restritas ao aspecto político.

Mesmo assim, as ações que foram promovidas pela ditadura civil-militar a partir de 1964, com a repressão aos movimentos opositores e às esquerdas, também não se limitaram ao político. O âmbito cultural brasileiro encontrou forte florescimento no final da década de 1950 e durante a década de 1960, com destaque para a arte engajada que, instalada na ditadura, também passou a ser reprimida. Pensando nisso, o presente trabalho propõe uma breve análise da cena cultural durante a ditadura civil-militar por meio de um levantamento e debate historiográfico, buscando, em um esforço reflexivo, propor um diálogo entre as temáticas da arte engajada, a censura sobre as produções culturais e os consensos e/ou consentimentos presentes na cultura do período.

O nosso esforço se concentra em buscar superar uma análise dicotômica entre resistência e repressão no âmbito cultural, propondo compreender ações e comportamentos mais complexos, como aqueles encaixados nos consensos e consentimentos. Nesse sentido, buscamos uma reflexão em conjunto com questionamentos iniciados em 2000 pela historiografia, com o livro *Ditadura militar, esquerdas e sociedade* de Daniel Aarão Reis Filho (2000), onde o historiador questiona a memória e a imagem que a sociedade construiu de si no processo de abertura política da ditadura: de resistência e antagonismo ao regime e aos militares. A partir desses questionamentos da colaboração e os avanços historiográficos em torno dos consensos presentes na sociedade brasileira, buscamos pensar o âmbito cultural em sua complexidade, dialogando com aquela arte de esquerda anterior ao golpe e que se fez como resistência à ditadura, assim como a repressão aplicada pelo Estado ditatorial na forma de censura.

A partir disso, esse trabalho está dividido em quatro momentos: compreender a cena cultural anterior ao golpe e o fortalecimento das esquerdas em projetos e discursos culturais; a denominada arte engajada no período pós-1964; as ações empreendidas pela ditadura na cena cultural, em especial, a censura aplicada sobre as diversões públicas; e, por fim, um esforço de compreender aspectos de consensos presentes em ações culturais. Esses quatro momentos serão realizados a partir de trabalhos e pesquisas de autores referências nas temáticas, como: Alexandre Ayub Stephanou,

Carlos Fico, Denise Rollemberg, Janaína Cordeiro, Marcos Napolitano, Marcelo Ridenti, Miliandre Garcia, Tatyana de Amaral Maia, Rodrigo Patto Sá Motta, entre outros.

Cabe ressaltar que não temos a ambição de esgotar as discussões historiográficas sobre as temáticas, mas propor um diálogo, uma reflexão. Além disso, esse estudo acaba se concentrando na década de 1960 e início da de 1970, pelo fato de os anos iniciais da ditadura serem considerados o auge da arte engajada e o momento em que a repressão do regime contra essa produção cultural se intensificou e causou maior impacto entre os artistas, essencialmente após 1968. Também é válido o recuo analítico anterior a 1964, tendo em vista que os diversos discursos que circulavam na cena cultural na primeira metade da década de 1960 influenciaram os projetos e discursos da arte de esquerda que predominou após o golpe.

### **A arte brasileira passa a se engajar**

Ao analisar a cultura brasileira entre os anos 1955-1964, Marcos Napolitano, no artigo *A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964*, afirma que este foi um momento crucial no “surgimento e afirmação de valores ideológicos, estéticos e culturais que marcaram a vigorosa cena cultural brasileira” (NAPOLITANO, 2014a, p. 419), em que se destacou o engajamento na busca pela modernização cultural, econômica e social do país. Para Napolitano (2014a), na segunda metade dos anos 1950, cultura e política passaram a se articular no Brasil, momento em que os diversos grupos de esquerda passaram a influenciar, também, os intelectuais e os artistas.

A aproximação de um projeto político ao projeto cultural desenvolveu a ideia de que a cultura engajada tinha o dever de preparar a população para uma libertação nacional. Desta forma, no início dos anos 1960, os temas e categorias fundamentais da cultura brasileira se apresentavam em torno da “autenticidade” e do “nacional popular”, contra a “alienação” (NAPOLITANO, 2014a, p. 421). Napolitano (2014a) propõe que diferentes projetos culturais, protagonistas do cenário cultural brasileiro na segunda metade dos anos 1950, interagem e se tensionavam neste momento até o golpe, verificando-se, então, um “predomínio das correntes engajadas alinhadas com a cultura nacional-popular de esquerda” (NAPOLITANO, 2014a, p. 423)<sup>4</sup>.

A cultura da esquerda comunista concentrava-se na construção de um discurso que conscientizasse a população contra a alienação e a cultura imperialista. Napolitano, no artigo *Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico* (2014b), afirma que as ações culturais da esquerda comunista privilegiaram o teatro, o cinema e a música popular dos anos 1960. Essa arte se tornou, portanto, um espaço central para difundir os ideais políticos e, também, para trabalhar a estética. Além disso, a arte ligada ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) foi marcada pelo na-

cionalismo. O projeto nacional-popular, que “ganhou corpo no final dos anos 1950”, trouxe os temas de reforma e revolução e se afirmou na política e na cultura como uma possibilidade de mudança para o país (NAPOLITANO, 2014b, p. 40)<sup>5</sup>.

Em 1962, com o surgimento do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), a produção cultural se modificou e a arte produzida pelos comunistas passou a predominar no cenário. Miliandre Garcia (2004) argumenta que as produções cepecistas estavam vinculadas a uma “cultura popular”, entendida através da conscientização e intelectualização das camadas populares como uma forma de modificar a realidade da população brasileira. Assim, com essa associação entre “cultura popular” e “consciência revolucionária”, os CPCs, e a UNE, se assumiram como os promotores dessa cultura na luta contra a alienação e contra a dominação imperialista.

Desta forma, como evidenciado por Napolitano (2007), a arte engajada da primeira metade dos anos 1960 se centra em uma ideia de revolução nacionalista, algo que se modifica com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, e o aumento da repressão, quando ela passou a fazer parte da “resistência democrática” (NAPOLITANO, 2007). A partir de diversos projetos culturais que começaram a se formar no período anterior ao golpe, percebemos como o campo cultural passou a se destacar nas esquerdas, buscando um engajamento da produção artística e do público em relação aos problemas políticos e sociais do país. É este engajamento que se sobressaiu no pós-golpe e trouxe a relevância cultural da esquerda dentro da resistência à ditadura.

### **A arte de esquerda após o golpe de 1964**

No capítulo *A combatividade e a militarização das artes do livro Censura no regime militar e militarização das artes*, Alexandre Ayub Stephanou (2001) desenvolve um debate em torno das diferentes produções artísticas e correntes da cultura de esquerda que se militarizam e se destacaram como resistência à ditadura. Segundo o autor, na década de 1960 observou o florescimento de uma arte que protestava contra a repressão e a violência impostas pelo autoritarismo do regime. Essa arte conscientizadora, que denunciava e combatia a ditadura, assumiu o papel de resistência “promovendo a ideia da necessidade de luta” (STEPHANOU, 2001, p. 113) e ajudou a difundir ideais anti-imperialistas e antimilitaristas, que eram contrários ao regime e contestavam, também, seu alinhamento ao capitalismo internacional.

O regime ditatorial, a partir de uma influência direta dos Estados Unidos, implementou a Doutrina de Segurança Nacional<sup>6</sup> que colocou em risco os direitos do cidadão em defesa da nação. Desta maneira, o discurso do combate ao inimigo, personificado pelo comunismo, legitimou ações que violaram os direitos humanos e reprimiram qualquer demonstração de oposição. Portanto, é neste contexto opressivo que

a cultura engajada adquiriu uma maior relevância e se destacou entre o público como uma forma de expressão que se posicionava como resistência. Segundo Stephanou (2001, p. 137), a “ cultura de protesto e a arte engajada buscavam resolver o grande dilema da intelectualidade: conscientizar, gerar indignação, colaborar para criar um clima de revolução e um desejo por mudança”.

Stephanou (2001) trata as produções da arte engajada abordando o teatro e o cinema, a intelectualidade e a música, o mercado editorial, os temas e correntes circulantes no campo cultural, bem como os debates e discussões em torno das formas de representação. A arte engajada que disseminava seus ideais para um público que, de certa forma, também buscava alguma maneira de resistir, acabou por envolver intelectuais e estudantes intensamente. O teatro, considerado a primeira forma artística a se mobilizar contra a ditadura, procurava ensinar um caminho para a mudança e desalienar sua audiência. Esta classe artística foi fundamental na organização de uma resistência.

O Grupo Opinião, com origem no Teatro de Arena e no CPC, inaugurou o *Show Opinião* em dezembro de 1964, o qual foi visto como a primeira resposta ao regime. O show, que apresentava uma posição política neste esforço por desalienar a sociedade em relação aos problemas sociais e políticos do país, cativou o público mais politizado, principalmente os estudantes, e “ultrapassou os palcos” (STEPHANOU, 2001 p. 121). Já o Teatro de Agressão do Oficina, que tinha como ideia central a “libertação através da violência” e a intenção de “transmitir o caos da realidade brasileira” (STEPHANOU, 2001 p. 127-128), criticava a sociedade e a burguesia de maneira geral, “agredindo” a plateia para que se percebesse os seus privilégios e benefícios, e, como o Opinião, também atraiu um público um pouco mais amplo.

Podemos dizer que, devido ao clima político do período, o teatro passou por ondas de produções e presença de público nos primeiros anos do regime. O ano de 1964 viu uma diminuição na produção desta forma artística, devido ao clima pós-golpe, e 1966 foi um momento de “calmaria” e autocrítica. Por outro lado, em 1965, observa-se uma recuperação do teatro, 1967 se torna o ano da “euforia cultural” e em 1968 se vê uma produção significativa. Este período é também marcado pelo crescimento do Teatro Universitário como consequência de os estudantes serem um dos públicos principais das produções teatrais engajadas do período (STEPHANOU, 2001).

Na década de 1960 presenciou, também, a canção de protesto, sendo interpretada por artistas de diversos países e se tornando um fenômeno mundial. No campo da produção musical engajada brasileira, Stephanou (2001) afirma que os festivais de música popular levavam as canções para um público de milhões. Bem como o teatro, a música buscava a desalienação e a nacionalização de seu público, ao mesmo tempo que se utilizava de estratégias linguísticas para denunciar o regime. Apesar de existir um debate em torno da industrialização capitalista da música e sua mercantilização

e de haver uma crítica aos projetos musicais não engajados, o desenvolvimento da música como uma forma de resistência foi considerável neste momento.

A produção cinematográfica do período, para Stephanou (2001, p. 170), foi marcada pela diversidade estética, “porém no requisito temática, enredo, a predominância do cinema denúncia, do filme crítico, foi esmagadora”. Similar às outras formas de cultura engajada do período, o cinema também pretendia levar ao público os problemas sociais da realidade brasileira, retratar as dificuldades vividas pela população, criticar os privilégios das camadas mais altas e denunciar a estrutura político-social do país (STEPHANOU, 2001).

O Cinema Denúncia, que retrata tais problemas sociais do país – como a miséria, o egoísmo das elites e a desigualdade –, de acordo com Stephanou (2001), pode ser reconhecido em três movimentos: no Cinema Verdade, no Cinema Novo, e no Cinema Marginal. O Cinema Novo foi o movimento de maior destaque do cinema brasileiro do período. O “compromisso com a verdade” e a “denúncia social” evidenciaram o debate político nas artes e distinguiram o Cinema Novo, e a *estética da fome*, no campo cultural brasileiro e levaram o movimento ao reconhecimento internacional (STEPHANOU, 2001).

A tiragem de revistas de esquerda e de livros e romances libertários também foi notável, com os livros se esgotando rapidamente. Percebemos, portanto, que os livros de denúncia dominaram o mercado editorial brasileiro do período. É interessante ressaltar que, além das denúncias políticas e sociais, o campo editorial foi um espaço para a autocrítica da esquerda em relação a sua reação contra o regime. Assim, os romances, ensaios e trabalhos acadêmicos que abordavam a situação do país naquele momento dominaram o interesse dos leitores engajados, sobressaindo-se nesse mercado os autores, nacionais e estrangeiros, que tratavam de questões político-sociais (STEPHANOU, 2001).

Portanto, com o golpe, que trouxe uma ditadura com uma política autoritária, a cultura e arte de esquerda passaram a enfrentar novas questões, iniciando-se a formação do frentismo cultural que contou com diversas correntes ideológicas, inclusive algumas apoiadoras do golpe que acabaram se afastando do regime. Com o final do AI-5, em 1978, e o início de uma abertura no âmbito político, o campo da resistência viu surgir novos atores e projetos e a arte engajada deixou de ser a protagonista principal em uma resistência democrática e pública (NAPOLITANO, 2017).

Percebemos, desta maneira, que a cena cultural começou a se modificar no final dos anos 1970 e, como consequência, a importância e o espaço da arte engajada como oposição diminuíram. As questões que surgiram se relacionam mais ao lugar que a arte politizada, uma arte engajada, e popular, que era produzida para as massas, teria no mercado das grandes corporações. Logo, os artistas da oposição se mantiveram atuantes, ao lado dos novos atores da resistência democrática que surgiram do

campo político até o fim do regime, ao mesmo tempo que passavam a se inserir em um novo mercado que se desenvolvia (NAPOLITANO, 2017).

Essas obras e discursos produzidos sobre a arte engajada no período da ditadura civil-militar demonstram como se deu uma certa “evolução” do engajamento e da militarização da cultura. A tentativa de conscientizar a população e desalienar o público foi o núcleo da cultura engajada, que procurava difundir elementos anti-imperialistas, inserir um discurso político-social em suas produções e apresentar a realidade da sociedade brasileira para alcançar este objetivo. Por fim, o engajamento da cultura nos mostra como ela foi relevante no movimento de resistência. A cultura resistente foi marcante no momento em que o país se encontrava em um regime com uma política repressiva, porém, é importante considerar que a cultura mais conservadora e a arte não engajada também circulavam no país – ponto que iremos abordar mais adiante.

### **Ditadura e a censura no âmbito cultural**

Ao falar do âmbito cultural na ditadura civil-militar é indispensável entender a dimensão da censura, para além daquela aplicada à imprensa. A censura aplicada aos periódicos ficou mais conhecida pela sociedade brasileira no processo de abertura política do regime, de modo que, ao falarmos de censura de forma ampla, ela é comumente associada à imprensa no período ditatorial. Porém, a historiografia aponta que a censura sobre as diversões públicas nunca deixou de existir no Brasil de forma legal, portanto, conforme Carlos Fico (2002), não era uma novidade e exclusividade da ditadura, mas ganhou feições próprias durante o período.

Segundo o historiador Stephanou (2001), a censura (ligada às questões morais) era uma atividade legal do Estado brasileiro desde a Constituição de 1934, que introduziu a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas e que teve sua área ampliada na Constituição de 1937, passando a incluir a radiodifusão durante o Estado Novo. Além disso, em 1945, foi criado na esfera federal o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Conforme as historiadoras Garcia e Souza:

Diferente da censura à imprensa, a censura de diversões públicas não foi ocasional nem restrita a regimes ditatoriais, mas era praticada fundamentalmente desde os tempos de Império, estava arraigada no imaginário social e, provavelmente por isso, encontrou resistência à sua extinção e só definitivamente extinta em 1988. (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 158)

O regime ditatorial instaurado com o golpe de 1964 entendeu que o campo cultural era predominado pela esquerda e com potencial de subversão (aqui pode ser en-

---

tendido o aspecto moral e político), encarando essa área como de atuação em nome da segurança nacional – conforme já apresentado. Stephanou (2001) coloca que, nos primeiros anos da ditadura, os Inquéritos Policiais-Militares (IPMs) eram responsáveis pela censura, já que não existia uma base legal ou direção dos procedimentos a serem tomados. Esses instrumentos eram responsáveis por investigar pessoas envolvidas na subversão e na corrupção, acabando por englobar e determinar a apreensão de livros e a proibição de peças teatrais, mesmo sem poder legal.

No que tange os livros ou periódicos, o historiador destaca que havia apenas a proibição, pela Constituição de 1946, quando esses constituíam propaganda de guerra, de subversão à ordem ou de preceitos de raça ou classe (STEPHANOU, 2001). Para atender a censura que já era realizada pelos IPMs e uniformizá-la, tendo em vista que as ações censórias eram muitos díspares e confusas no âmbito da cultura, a ditadura passou a ampliar a legislação responsável. Uma das bases fundamentais do projeto de censura das diversões públicas no período da ditadura foi a centralização em Brasília, frente aos órgãos censórios dos estados. Apesar de ser uma proposta do governo de João Goulart, conforme Garcia e Souza (2019) apontam, a centralização se efetivou e ganhou novos traços durante o período, apesar da resistência por parte dos estados<sup>7</sup>, e foram realizadas importantes medidas para a sua concretização entre 1964 e 1965.

Essa censura recém centralizada, orientava os órgãos censores em instâncias regionais, que conviviam simultaneamente (muitas vezes em conflitos), e era responsável pela censura de filmes com projeção nacional. Para Garcia e Souza (2019), até esse momento não havia indícios de politização da censura no regulamento do DFSP, apesar da vinculação com a estrutura policial e a possibilidade de suspensão do certificado de censura, estabelecido por decreto em 1965. Apesar de posta em um segundo plano durante o governo de Castello Branco, segundo as autoras, a censura foi bastante aplicada pelos órgãos censores regionais, sendo empregada sem grandes travas e com excessos pelos seus chefes. Para Stephanou (2001), a inovação a partir de 1965, com a construção de uma legislação censória, foi a competência exclusiva da União na censura das diversões públicas, que passou a ser considerada de segurança interna.

Nesse momento, ainda não se estabelecia a censura prévia, apenas punições posteriores para diversas ações proibidas de forma genérica e sem definições precisas nas normas e leis. Segundo Stephanou (2001), o Ato Institucional nº. 2, de 1965, também se caracterizou de forma genérica no que tange a modificação do sentido da liberdade de expressão, tornando a subversão da ordem como qualquer processo não-violento, ou seja, qualquer crítica – que incluía diversos produtos e ações culturais. No ano seguinte, 1966, se estabeleceu a censura prévia aos espetáculos públicos, que passaram a ser obrigados a obter a aprovação do programa ou função com devida antecedência, assim como enviar ingressos permanentes ao serviço de censura.

---

O ano de 1967 foi decisivo para a censura de diversões públicas, momento em que a centralização se consolidou e, ao mesmo tempo, as censuras regionais perdiam espaço de atuação. No mesmo ano, foi criado o Conselho Superior de Cultura, que viria a ser instalado efetivamente na década seguinte e fazia parte de um projeto de racionalização das ações censórias. Segundo Garcia e Souza:

A centralização da censura das diversões públicas correspondeu à necessidade premente de os governos militares assumirem o controle nacional sobre a produção artística-cultural, supostamente transgressora dos princípios ético-morais e também político-ideológicos. (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 142-143)

Além disso, a Constituição de 1967, aprovada pelo Congresso Nacional, expandiu a competência da União na censura de diversões públicas: além de filmes cinematográficos e peças teatrais, também foram incluídos os programas de rádio e televisão, publicações periódicas e letras musicais. A partir desse momento, o governo federal assumiu o controle nacional da censura sobre as diversões públicas, implementando várias regulamentações. Dentre essas, foi realizada a normalização de critérios da censura teatral, que incluía uma fixação da faixa etária para as peças, assim como para o cinema. Para completar o ano, Castello Branco transformou o DFSP em Departamento de Polícia da Federal (DPF), onde o serviço de censura era vinculado.

Essa centralização e mudanças realizadas pela ditadura sofreram diversas críticas por parte dos artistas e intelectuais segundo Garcia e Souza (2019), sendo que as mais fortes vieram do meio teatral, o mais prejudicado entre os setores artísticos. No ano de 1968, de acordo com Stephanou (2001), além da criação da lei que dispõe da censura de obras teatrais, cinematográficas, novelas televisivas e radiofônicas, ocorreu um maior aprimoramento e qualificação da atuação censória, como: estabelecimento de prazos, regularização das faixas etárias, exigência de curso superior para os censores e a fixação explícita das punições.

Na segunda metade de 1968, o serviço censório destinou atenção especial às peças teatrais que fizessem alusão ao comunismo, seja de crítica ou indução. Nesse mesmo momento, para Garcia e Souza (2019) – com a Lei n. 5.536/68, de 21 de novembro, e com o AI-5, ambos de 1968 –, a proibição de peças teatrais por motivos de questão política se sobrepôs à alegação moral. Cabe destacar que, segundo as autoras, a questão política nunca deixou de existir nessa censura, mas, a partir desse momento, se consolidou para as instituições e os agentes da censura o dever de defesa da sociedade brasileira da “subversão” e do comunismo.

Em 1970, com o decreto-lei nº. 1077, ficou posto que não seriam tolerados conteúdos de ofensa “à moral e aos bons costumes”, à “instituição da família”, aos “valores éticos” e à “dignidade da mocidade” no campo diversões públicas, em publicações

periódicas e na televisão, apontando que “o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional” (BRASIL, 1970). A partir desse decreto, os agentes da censura de diversões públicas passaram a relacionar o sentido político com as questões morais, segundo Garcia e Souza (2019), e, em seus pareceres, os censores justificavam a censura moral relacionando-as com atos de subversão e/ou ações comunistas.

O historiador Stephanou (2001) buscou fazer uma análise acerca desses agentes da censura de produtos culturais durante a ditadura. Para o autor, a representação da centralização do serviço de censura foi o prédio do DFSP em Brasília, inaugurado em 1965, em que foram deslocados funcionários de outras repartições e ministérios para atuar como censores, devido ao pequeno número de servidores interessados em se mudar para a capital. Dessa forma, conforme Stephanou (2001), criou-se censores totalmente desqualificados e improvisados, que foram acompanhados de críticas do meio cultural e intelectual pela falta de formação e seus baixos níveis culturais.

Segundo o historiador, o despreparo dos censores foi um grande problema enfrentado pelo SCDP, que, em um primeiro momento, realizou diversos cursos rápidos, mas que não foram suficientes. Além disso, conforme já apresentado, nos primeiros anos da ditadura não havia critérios e normas claras sobre o que deveria ser censurado, fato que resultou em pareceres de censura repletos de subjetividades (STEPHANOU, 2001). Mesmo com a falta de preparo, havia uma tentativa de realizar pareceres técnicos, buscando uma análise das obras e produções em si, para que não se configurem apenas como uma atividade punitiva e restritiva. Em função disso, a censura, em seus primeiros anos, foi marcada pela inconsistência, onde, muitas vezes, se liberava um filme ou espetáculo e depois, após segunda avaliação ou mudança de orientação, o proibia (STEPHANOU, 2001).

Com a regulamentação e melhor organização do serviço censório com o passar dos anos, os agentes responsáveis pela censura também passaram a se profissionalizar. Esses censores foram formados dentro das premissas da segurança nacional, com disciplinas como a de “Democracia e Segurança Nacional” dedicada à propaganda comunista (STEPHANOU, 2001). Nessa lógica, ao proibir uma música ou cortar um filme, os censores estavam não apenas controlando o que chegava até o público, mas combatendo a expansão do comunismo internacional.

Beatriz Kushnir (2014) destaca que havia uma preocupação com o desempenho dos censores e que todos eram reciclados periodicamente em cursos de aperfeiçoamento e especialização na Academia Nacional de Polícia – práticas criadas em 1966 e que existiram por quase 20 anos. Esses cursos também visavam sanar a demanda dos censores em fundamentos legais para os seus pareceres, na busca de legitimar suas ações. Conforme a historiadora Kushnir (2014), havia uma preocupação na formação desses censores como um técnico, ao mesmo tempo que se tornaram defensores da

moral e da tradicional família.

No final dos anos de 1980, segundo a autora, ainda era difícil para uma parcela mais conservadora da sociedade brasileira abrir mão do censor, como “sindicó” da moral e dos bons costumes (KUSHNIR, 2014, p. 47). Essa análise apresentada por Kushnir, aponta que a defesa da moralidade, além de justificar as ações da censura, encontrava grande apoio de camadas sociais. Ademais, o historiador Carlos Fico (2002) apresenta diversas cartas recebidas pelos órgãos de censura cobrando algum tipo de restrição a filmes, programas de TV e outros espetáculos. Essas cartas, que eram assinadas por cidadãos e cidadãs que se colocavam como porta-vozes de um determinado grupo (mães, avós etc.), abordavam questões propriamente morais em sua maioria.

Por fim, cabe ressaltar que o processo de centralização da censura, colocado em prática pela ditadura, se consolidou em junho de 1972, quando foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas – acabando com os resquícios das ações descentralizadas e unificando as atividades censórias. No momento de abertura da ditadura que viria em seguida, a partir de 1974 com o discurso de abertura política do ditador Ernesto Ernesto Geisel, o serviço de censura encontrou recuos e avanços, como no início da década de 1980 quando se intensificaram as ações.

As historiadoras Garcia e Souza (2019) destacam que no período de 1975 e 1978 persistiu ainda a censura política, mesmo com o processo de abertura. Nesse momento, passou-se a promover uma descentralização da censura, que ocorreu na medida que os órgãos regionais deveriam seguir as diretrizes do órgão central, assim como relatar para ele. No período pós-1980, a censura moral foi assumindo um papel central das ações, mesmo com a manutenção relativa da censura política até o final da ditadura civil-militar. A censura, em si, só foi extinta com a Constituição de 1988 e, até aquele momento, ela foi cercada de confrontos entre os setores que a defendiam, em defesa da moral e dos costumes, contra os setores de artistas e intelectuais que pediam liberdades.

Dessa forma, buscamos destacar como a censura foi estruturada como forma de atuação da ditadura no âmbito cultural, tendo em vista a predominância das esquerdas nesse espaço. Apesar da censura no âmbito das diversões públicas ser justificada por questões morais, inclusive respaldada por setores sociais, a censura política predominou durante a ditadura, conforme aponta a historiografia apresentada. Em mesma medida, é importante considerar que o âmbito cultural, mesmo que bastante dominado pelas esquerdas no período estudado, não foi exclusivo desta. Diversos intelectuais e artistas que apoiaram, ou que de alguma forma consentiram com o golpe e a ditadura, também participaram ativamente no espaço da cultura e da intelectualidade.

---

## Entre apoios, consensos, consentimentos e ambivalências

Sabe-se que muitos grupos oriundos de bases conservadoras que compunham o empresariado, a Igreja, movimentos de mulheres, imprensa e até mesmo entidades representativas – como Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) – foram importantes para a derrocada do golpe, demonstrando iniciativas de uma direita que não era hegemônica em sua construção, mas partilhava de uma "cultura política". Essa cultura política representava os valores sociais, os elementos que unificam a população em torno de um projeto de nação, englobava tanto a esquerda quanto a direita e intensificava a busca pela conciliação, pela ambivalência – o ser um e outro ao mesmo tempo, resistir e apoiar (MOTTA, 2014, p. 12).

Dessa forma, busca-se pensar e exemplificar os momentos em que diferentes grupos sociais se relacionam de maneira diversa com o Estado ditatorial a partir de três eixos: as comemorações cívicas caracterizadas pelos usos políticos do passado; as ambivalências, que demonstram conflitos silenciosos dentro das próprias organizações, que ora apoiavam ora discordavam do regime; e o(s) consenso(s) que

[...] denota a existência de um acordo entre os membros de uma determinada unidade social em relação a princípios, valores, normas, bem como quanto aos objetivos almejados pela comunidade e aos meios para alcançá-los. (SANI *apud* CORDEIRO, 2015, p. 14)

No ano de 2018, Marcelo Ridenti contribuiu para o livro *1968 em movimento*, organizado por Angélica Müller, com o artigo *A 'relativa hegemonia cultural de esquerda' e a revista Cadernos Brasileiros na época de 1968*. Neste trabalho, em um primeiro momento, Ridenti buscou debater a suposta hegemonia da esquerda, proposta por Roberto Schwarz em trabalho escrito em 1978 e, por fim, a relação da revista *Cadernos Brasileiros* criada no ano de 1959 e ligada diretamente ao Congresso pela Liberdade da Cultura (CLC), que teve seu início no ano de 1950 na Europa e se relacionou com a ditadura civil-militar brasileira.

A crítica ao autoritarismo e a defesa da liberdade de criação uniam intelectuais conservadores, liberais, socialistas democráticos e até radicais de esquerda agrupados pela instituição, com ênfase no questionamento do comunismo. O Congresso chegou a ter escritórios em 35 países e criou uma rede intelectual e artística significativa, patrocinando exposições, conferências, premiações e, em especial, um conjunto de mais de 20 revistas [...]. (RIDENTI, 2018, p. 52)

Segundo Ridenti (2018), uma dessas revistas era a *Cadernos Brasileiros*, diri-

---

gida, inicialmente, pelo brasileiro Afrânio Coutinho e pelo romeno Stefan Baciú, que faziam dela um espaço cultural e anticomunista. Em seu início, a revista angariou pouco interesse da comunidade intelectual, já que as ideias de esquerda predominavam no Brasil e na América Latina. Nesse momento, a Cadernos Brasileiros, orientada pelo CLC, abriu espaço para a agenda reformista, porém mantendo seu anticomunismo.

Deferido o golpe que instalou a ditadura civil-militar no Brasil, em cartas ao alto escalão do CLC, os diretores da revista Cadernos Brasileiros apoiaram fortemente a iniciativa militar e civil, a qual ambos denominavam "revolução". Afrânio Coutinho, inclusive, "qualificava o governo como de 'centro democrático, com tendências progressistas e moralizador da administração', até mesmo reformista, mas "sem a agitação demagógica e populista ou viés comunista" (RIDENTI, 2018, p. 57). Para Coutinho, o golpe surgiu da insatisfação e foi uma "contrarrevolução" para banir o totalitarismo que Goulart supostamente significava, assim como afastou a corrupção e trouxe paz ao Brasil (RIDENTI, 2018).

A cúpula internacional do CLC discordava da direção da Cadernos Brasileiros, enxergando claramente a instauração de uma ditadura à mercê da vontade militar, podendo durar um ano ou, como de fato ocorreu, 21 anos. O editorial da revista seguiu essa mesma lógica, deixando para as opiniões individuais de seus diretores o apoio total ao golpe. Porém, ao longo dos anos que se seguiram, a Cadernos Brasileiros passou a tratar de temas que não agradavam totalmente o regime militar.

Em 1966, a Cadernos Brasileiros perdeu certa simpatia das classes militares ao produzir um dossiê sobre a casta em questão. Já no ano de 1968, o cristianismo de esquerda ganhou um dossiê. Nesse mesmo ano a revista voltou seus olhos aos estudantes e seus protestos, abrindo dois números que visavam tratar da juventude e dos problemas educacionais, e criou um dossiê sobre questões raciais. Livre da análise da censura, a revista passou a debater a questão do militarismo, que poderia acabar com a liberdade de pensamento majoritariamente através da força (o que, de fato, a ditadura já executava).

Importante analisar que os diretores da Cadernos Brasileiros eram advindos da classe média e compartilhavam ideais liberais, porém, diante de conflitos políticos, tomavam direções mais conservadoras, partilhavam de um anticomunismo característico do CLC e, ao temer um avanço comunista, apoiaram totalmente o golpe alicerçados na ideia da proteção do país. Esse tema é por nós analisado enquanto um exemplo importante do consenso social nos anos de 1964. O acordo social que comporta o "consenso" foi aceito através do "consentimento", elemento que designa as múltiplas formas pelas quais o acordo é conformado e se expressa socialmente (CORDEIRO, 2015, p. 14). Ou seja, na busca pelo fim da corrupção, do anticomunismo e do governo Jango, parte da sociedade brasileira consentiu com a ditadura e seus aparatos repressivos.

---

Outro importante exemplo da participação intelectual conservadora, se deu através do Conselho Federal de Cultura (CFC). Em 2012, a historiadora Tatyana de Amaral Maia publicou a obra *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*, onde buscou tratar das zonas cinzentas de ambivalência<sup>8</sup> que cercavam a intelectualidade conservadora ativa dentro do governo ditatorial, que ora discordava de medidas governamentais (como a censura), ora concordava, inclusive contribuindo em órgãos estatais de cunho normativo.

O Conselho, que teve início em fevereiro de 1967, contava com quatro câmaras, sendo elas destinadas às Ciências Humanas, Letras, Artes e ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, focando nas áreas vistas como essenciais para a "cultura nacional" (MAIA, 2012, p. 27). Elementos como cultura regional, identidade e memória nacionais foram elencados como primordiais na busca pela intensificação do civismo. Portanto, a participação de uma intelectualidade que já havia colaborado na construção das políticas culturais durante o primeiro governo Vargas se fez de extrema importância para que se pudesse intensificar a chamada "consciência cívica", elemento visto como a radicalização do "espírito da nacionalidade" vivenciado durante o Estado Novo (1937-1945).

A importância do trabalho de Maia (2012) se dá para que possamos compreender que os membros civis contribuíram na construção da legitimidade da ditadura civil-militar brasileira. Além disso, auxilia para que nos atentemos ao fato de que essa participação não se deu de maneira linear e sem conflitos, por isso, se compreende através do conceito de ambivalências.

No ano de 2015, Janaina Cordeiro publicou o livro *Ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*, no qual buscou compreender a participação popular durante o Sesquicentenário da Independência, no ano de 1972. Em 1971, se iniciaram os preparativos quando da criação de uma comissão para programar e coordenar as comemorações em nível nacional e, em janeiro de 1972, surgiu a Comissão Executiva Central (CEC), que possuía a função de dirigir e coordenar as comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil. A CEC era formada por militares e civis, comportando também membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), CFC, Liga de Defesa Nacional e as associações de rádio e TV (CORDEIRO, 2015).

As comemorações iriam do dia 21 de abril, data em homenagem a Tiradentes, e se estenderam até o dia 7 de setembro. Em nível estadual, surgiram comissões que deveriam organizar as comemorações das efemérides locais, buscando respeitar as especificidades regionais e integrá-las a esse novo Brasil, grande e desenvolvido. Sendo assim, no ano de 1972 se deveria comemorar o passado e a figura de Dom Pedro I, visto como "príncipe da autoridade" (CORDEIRO, 2015, p. 10), cujo corpo percorreu o país para, por fim, descansar na colina do Ipiranga em São Paulo. Durante esse

ano, diferentes grupos sociais compareceram à festa cívica, interagindo de maneira diversa: desde a simples presença até mesmo enviando cartas à Comissão querendo contribuir na construção da festividade (CORDEIRO, 2015).

É através das efemérides que se possibilita compreender os usos políticos do passado. Assim, ao se utilizar de um ano de grandes comemorações que se encerrou no dia da Independência, buscou-se não só glorificar o passado, mas também o presente, construindo uma ponte entre os dois tempos. Alicerçado nos conceitos de consenso e consentimentos, podemos compreender os usos políticos do passado como maneira de criar continuidades e também de colocar os agentes militares construtores da ditadura como representantes de valores e tradições sociais já presentes no imaginário social.

A articulação entre civis e militares integrantes da Comissão Executiva é um importante elemento para compreender como o regime soube articular o apoio civil. Ademais, demonstra a maneira ampla como ambos os lados dialogam, construindo o conceito de "ditadura civil-militar", já que, não só no golpe, mas no período pós-1964, a parcela civil esteve presente de diferentes formas.

Através desse trabalho, Janaina Cordeiro constrói importantes debates para o futuro da pesquisa sobre o regime militar, demonstrando o quão complexa é a construção social sob ditaduras. De acordo com a autora,

[...] compreender a ditadura como *produto* da sociedade brasileira, reconhecendo, para tanto, que houve apoios declarados, engajados, militantes, mas também os silenciosos; aqueles que faziam parte de uma espécie de *engrenagem do consentimento*, ou seja, uma lógica de pensamento de acordo com a qual aquela determinada situação é a única escolha possível ou, ao menos, a mais razoável, restando, portando, a obediência. (CORDEIRO, 2015, p. 25)

Dessa forma, pensar os grupos diversos que participaram da festa cívica durante os anos de chumbo possibilita entender que, para além de reações intencionalmente políticas, há também aquelas individuais. Isso colabora para que, enquanto pesquisadores, possamos compreender como a ditadura civil-militar brasileira perdurou por 21 anos e que esse processo ocorreu de maneira multiforme.

Tendo em mente esse debate, seguimos para o último eixo que compõe essa análise: as ambivalências. Em obra organizada conjuntamente com Samantha Viz Quadrat, Denise Rollemberg compôs o livro com o capítulo intitulado *As trincheiras da memória: a Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)*. Lembrando que a memória coletiva fixada no período da redemocratização foi a de uma sociedade resistente, a autora expõe que, ao se enfatizar que a abertura política havia sido levada a cabo pela sociedade, certos sujeitos políticos, como a OAB, a CNBB e a

---

Associação Brasileira de Imprensa (ABI), se apropriaram do processo.

A OAB e a CNBB, apoiaram o golpe logo em sua derrocada, já a ABI buscou se ausentar de opiniões (ROLLEMBERG, 2010). Em suas atas e boletins, a ABI defendia a liberdade de imprensa, era contrária à censura e atuava em defesa dos jornalistas presos. Por outro lado, em 1967 foi proposta, durante assembleia, a publicação de um voto de pesar pelo falecimento do presidente-ditador Castello Branco. A proposta possuiu apenas uma objeção.

Já durante o governo de Costa e Silva, o presidente-ditador foi convidado para participar de um jantar em comemoração aos 60 anos da instituição. A ocasião gerou debates profundos entre os integrantes da casa, já que muitos jornalistas haviam sido presos em seu mandato. O AI-5 viria naquele ano e a passagem de Costa e Silva pelo jantar da ABI se deu a partir de elogios e críticas.

No ano de 1969, o discurso proferido por Médici durante sua posse, comoveu os membros da instituição, dando um sopro de esperança sobre o futuro da imprensa, da liberdade de expressão e dos rumos da nação. Em carta assinada pelo então presidente da ABI, Danton Jobim, ressoavam entusiasmados elogios ao suposto alinhamento democrático do novo presidente:

[...] Repercutiu entre nós favoravelmente o reconhecimento, por V. Eca., de que para formulação de uma política eficaz de desenvolvimento será preciso reabrir o diálogo com "homens de imprensa, os operários, os jovens, os professores, os intelectuais, as donas de casa, enfim, todos o povo brasileiro". Bem assim a declaração que se segue, de que "esse entendimento requer universidades livres, partidos livres, sindicatos livres, Igreja livre", o que pressupõe a eliminação da pressão ilegítima de certos grupos radicais minoritários. (JOBIM *apud* ROLLEMBERG 2011, p. 110)

Todo esse discurso compunha uma busca por legitimação, não por acaso que o governo Médici é conhecido como os anos do milagre econômico e dos anos de chumbo, constituindo-se em um dos presidentes-ditadores com maior popularidade durante seu mandato, mas também marcado pela forte repressão. O clima de esperança fez com que a instituição debatesse e construísse mensagens positivas a respeito da figura e do governo de Costa e Silva, acometido por uma doença.

O ano de 1972 veio com a proposta da ABI compor a Comissão Executiva Central, responsável pela organização dos eventos comemorativos do Sesquicentenário da Independência. Assim como a efeméride, a Associação procurou tratar de temas do presente, ancorados na história, e buscou, dessa forma, discorrer sobre a censura vivenciada pela imprensa ao longo do tempo, sendo, por fim, homenageada pelo próprio governo pela importante participação durante as comemorações dos 150 anos da Independência. Outra participação importante da ABI em instituições governamentais

---

foi no Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana. Instalado em 1968, o órgão tinha como função “assegurar a plenitude de tais direitos por meio do funcionamento de um órgão específico” (CONSELHO ADMINISTRATIVO DA ABI *apud* ROLLEMBERG, 2010, p.122). Essa participação também foi cercada de debates proporcionados pelos membros da ABI.

Apesar de ver importância em questões como a Anistia, a ABI procurou manter um caráter conciliatório, buscando a união de todos os brasileiros e a pacificação do país. Entretanto, anistia e liberdade não foram questões unânimes nas reuniões da instituição, principalmente no tocante aos posicionamentos. No que diz respeito aos posicionamentos individuais, a análise se torna ainda mais complexa, devido ao fato de, por exemplo, Celso Kelly, presidente da ABI, retirar-se da instituição em 1966 para assumir cargo no Departamento Nacional de Ensino, pertencente ao Ministério da Educação (ROLLEMBERG, 2010, p.127).

Assim, a ABI torna-se um elemento importante para compreender as ambivalências que se configuram no apoio e na crítica ao mesmo tempo. Debates, reflexões, discursos e jantares compõem a maneira multiforme com a qual a Associação interagiu com o regime. Para Rollemberg (2010), é exatamente nessas zonas cinzentas, no espaço que compõem apoio e rejeição, que os regimes autoritários se sustentam.

### **Considerações finais**

O período que compreende os anos finais da ditadura civil-militar brasileira foi de extrema importância na construção e direcionamento das pesquisas que visam tratar do tema. Durante a redemocratização, alicerçou-se a ideia de que a sociedade brasileira do pós-1964 foi exclusivamente resistente ao regime ditatorial, entretanto, hoje compreendemos que essa relação se deu de maneira muito diversa.

A pesquisa relacionada aos estudos do tempo presente, em certos casos, pode se confundir com as demandas de memória. Denise Rollemberg (2010), ao tratar das diferentes linhas que, terminada a ditadura, buscam elencar uma memória como hegemônica, traz as dificuldades de pesquisas que visam tratar de temas sensíveis. Sendo assim, a memória de uma sociedade brasileira resistente no pós-1964 já não supre as demandas dos novos debates historiográficos para que possamos compreender a complexidade de uma sociedade sob uma ditadura.

De maneira nenhuma buscamos desvalidar os trabalhos que visam compreender a resistência, pelo contrário, se faz de extrema importância produzi-los e compreendê-los. O que se almeja, na verdade, é compreender as diferentes facetas dessa sociedade no período da ditadura civil-militar, englobando resistência, ambivalências, apoios e colaborações, compreendendo que a sociedade e sua relação com o Estado foi (e é até os dias atuais) muito mais ampla e rompendo com a "tipologia binária re-

sistência *versus* colaboração" (MOTTA, 2014, p. 13).

Tendo isto em vista, nosso trabalho buscou se servir de um momento de reflexão, demonstrando o quanto a diversidade de pesquisas acerca da ditadura civil-militar brasileira pode e deve conversar. Ao apresentar a resistência, a atuação de censura e, por fim, as colaborações e ambivalências, buscamos construir uma narrativa que não costuma dialogar, demonstrando que todos esses temas estão interligados e que devem ser pensados em conjunto, visto que eram vivenciados pela mesma sociedade.

Por fim, compreendemos que é preciso cada vez mais ampliarmos os debates acerca da ditadura, atentando ao fato de que a relação Estado *versus* sociedade é ampla e que a ditadura não se manteve apenas pelo medo. Apesar dos atos repressivos, os discursos que alinhavam diferentes grupos sociais colaboraram para que a ditadura civil-militar brasileira se tornasse a mais duradoura do Cone Sul, portanto, compreender sua estrutura se faz de extrema importância para que possamos entender seus mecanismos de manutenção. Conseqüentemente, a breve pesquisa aqui proposta buscou demonstrar a vasta possibilidade de trabalhos sobre a ditadura, a qual, em tempos de retrocessos e negacionismos, se constrói como um assunto delicado e importante, que não deve ser esquecido ou apagado.

## Notas

<sup>4</sup> Cinco projetos são evidenciados por Napolitano (2014a): arte engajada de esquerda; movimento folclorista; reformismo desenvolvimentista; correntes católicas de esquerda; e correntes neomodernistas de vanguarda.

<sup>5</sup> É importante destacar que o autor considera este nacionalismo utilizado pelas esquerdas como diferente daquele dos discursos da direita, por ser um "nacionalismo crítico e seletivo" e não integrador.

<sup>6</sup> Ver mais em: PADRÓS, Enrique Serra. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, Carlos et al. (orgs.). *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

<sup>7</sup> Nem todos os estados atenderam a decisão de centralização de forma imediata, como o caso dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. Garcia e Souza (2019) apontam para as vantagens da arrecadação local como motivos de resistência dessas censuras regionais com a centralização, tendo em vista as taxas e multas aplicadas pelos órgãos estaduais.

<sup>8</sup> Ver mais em: LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do "pensar-duplo". In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX - Europa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

## Referências Bibliográficas

BRASIL. Decreto-Lei nº. 1077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Diário Oficial da União, 1970.

---

- CORDEIRO, Janaína Martins. A ditadura em tempos de milagre. Comemorações, orgulho e consentimento. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- FICO, Carlos. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. Topoi (Online): revista de história, Rio de Janeiro, v. 3, p. 251-286, 2002.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Revista Brasileira de História (online), São Paulo, v. 47, n. 47, p. 127-162, 2004.
- GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins. Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. 1. ed. Londrina: Eduel, 2019.
- KUSHNIR, Beatriz. Da tesourinha ao sacerdote: os dois últimos chefes da censura brasileira. In: João Roberto Martins Filho. (Org.). O Golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas. 2ed. São Carlos: EdUFSCar, 2014, v. 1, p. 47-66.
- LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do “pensar-duplo”. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.). A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX - Europa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- MAIA, Tatyana de Amaral. Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo, Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. As universidades e o regime militar. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado. Arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão. Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (coleção: As esquerdas no Brasil, vol. 2)
- NAPOLITANO, Marcos. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia da cultura brasileira antes do Golpe de Estado de 1964. História Unisinos, v. 18, p. 418-428, 2014a.
- NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v. 0, 1-16, 2014b.
- NAPOLITANO, Marcos. Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios, 2017.
- PADRÓS, Enrique Serra. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, Carlos et al. (orgs.). Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura militar, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. A “relativa hegemonia cultural da esquerda” e a revista Cadernos Brasileiros na época de 1968. In: MULLER, Angélica. 1968 em movimento. Rio de Janeiro: FGV, 2018.
-

ROLLEMBERG, Denise. As trincheiras da memória: a Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. A Construção dos Regimes Autoritários: legitimidade, consensos e consentimentos no século XX - Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

---