



DITADURA MILITAR E CENSURA ARTÍSTICA NO BRASIL

DICTADURA MILITAR Y CENSURA ARTÍSTICA EN BRASIL

Arlane Gomes Marinho¹

RESUMO

O presente trabalho pretende apresentar um panorama da situação política que o país enfrentava durante os anos sombrios da ditadura militar brasileira (1964 – 1985) e as implicações da censura para as artes visuais no auge do período citado. Analisamos em que medida a censura imposta pelos ditadores interferiram na criação dos artistas mais comprometidos com a redemocratização. Nesse sentido, procuramos evidenciar situações explícitas de censura à produção de arte e os subterfúgios encontrados pelos artistas para driblar a repressão. Contamos com as contribuições teóricas de Artur Freitas (2013), Lygia Canongia (2005), Cristina Freire (2007), Marcos Napolitano (2015) e entre outros, com intuito de embasar nossa reflexão acerca do tema.

PALAVRAS-CHAVE

Ditadura militar; Censura; Arte.

RESUMEN

El presente artículo pretende presentar una visión general de la situación política que enfrentó el país durante los años oscuros de la dictadura militar brasileña (1964 - 1985) y las implicaciones de la censura para las artes visuales en el momento cumbre del período mencionado. Analizamos hasta qué punto la censura impuesta por los dictadores interfirió en la creación de los artistas más comprometidos con la redemocratización. En este sentido, buscamos resaltar situaciones explícitas de censura a la producción artística y los subterfugios encontrados por los artistas para esquivar la represión. Contamos con las aportaciones teóricas de Artur Freitas (2013), Lygia Canongia (2005), Cristina Freire (2007), Marcos Napolitano (2015) y otros, con el fin de basar nuestra reflexión en el tema.

PALABRAS CLAVE

Dictadura militar; Censura; Art.

ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

Durante a década de 1960, dolorosas mudanças ocorreram na política nacional, interferindo em diversos setores da sociedade e marcando de forma inapagável a história do país. Em

¹ Arlane Gomes Marinho é graduada no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista CAPES no Programa de Licenciaturas Internacionais (2012-2014), graduação sanduíche na Universidade de Coimbra, no curso de Estudos Artísticos. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: arlanemarinho1@hotmail.com.



março de 1964 o Brasil sofreu um golpe de Estado que destituiu o presidente João Goulart, instaurando uma ditadura militar que viria a durar 21 anos (HABERT, 1992, p. 8). Mais de duas décadas de dor, censuras, torturas, prisões e desaparecimentos de pessoas.

O fantasma do comunismo ganhou forma após Fidel Castro assumir o controle de Cuba em 1959. Sendo assim, os Estados Unidos da América e a elite latino-americana se sentiram “realmente” ameaçados, receando que o comunismo se alastrasse pelo continente. O historiador Lúcio Flávio Vasconcelos (2015, p. 127) esclarece que, os integrantes das classes economicamente favorecidas viam as propostas de reforma agrária e a participação política mais ativa das classes trabalhadoras como possíveis “bandeiras comunistas”.

Em 1961, a renúncia de Jânio Quadros já indicava os primeiros sinais do desequilíbrio que o cenário político brasileiro iria enfrentar. De acordo com o professor Marcos Napolitano, há suspeitas que ao planejar o abandono da presidência, Jânio previa os seguintes acontecimentos:

Há consenso entre historiadores e analistas políticos em classificar a renúncia de Jânio como uma tentativa de “autogolpe”. Seu cálculo político se apoiava em algumas evidências: o povo que o elegera de maneira retumbante o aclamaria nas ruas para que voltasse à Presidência; o vice-presidente eleito, João Goulart, seria vetado pelos militares. O primeiro cálculo não se confirmou. O segundo, pelo contrário, se confirmou (NAPOLITANO, 2015, p. 32).

A segunda hipótese se tornou realidade. Goulart, ou Jango como era mais conhecido, conseguiu tomar posse, mas teve que aceitar o parlamentarismo, com objetivo de evitar um golpe de Estado, além de suportar a rejeição da extrema direita. Enfrentou muitos problemas por ser de esquerda e por defender propostas que previam mais estabilidade à classe trabalhadora, como por exemplo: “melhoria de condição de vida material dos trabalhadores via aumentos salariais e legislação protecionista; reforma agrária, reconhecimento do direito à cidadania dos trabalhadores e de sua legitimidade como atores sociais e políticos” (NAPOLITANO, 2015, p. 29).

Ao mesmo tempo em que tais propostas significavam esperança e aprovação popular, elas também incomodavam os grandes empresários, alguns políticos e parte da classe burguesa.



Goulart não agradava. Diante da insatisfação dos “poderosos” e com propostas voltadas para o socialismo, os mais conservadores reforçavam o temor ao comunismo.

Existe ainda a suposição para alguns ou confirmação para outros, que havia o apoio dos Estados Unidos da América ao regime militar brasileiro, sob a justificativa de que o governo de Goulart podia ser desfavorável aos interesses políticos dos EUA, além do temor que acontecesse no Brasil o mesmo que havia acontecido em Cuba. Silva (2014, p. 21) aponta para um dos acontecimentos que nos permite levantar tais desconfianças. O autor relata que, em 1962, Lincoln Gordon, na época embaixador americano no Brasil, comunicou oficialmente e em linguagem clara ao então presidente John Kennedy do “risco” da permanência de Goulart na presidência.

Marcos Napolitano descreve outro episódio, ainda 1962, que pode ter interferido diretamente na crença de uma ameaça comunista para o país, reforçando o medo de alguns religiosos e influenciando um número significativo da população brasileira contra o trabalhismo do governo Goulart. O autor relata que, o padre norte-americano Patrick Peyton chegou ao Brasil com um objetivo bem definido: “ensinar como a família brasileira deveria esconjurar o demônio de Moscou apenas com o rosário nas mãos.” Além disso, o sacerdote trabalhava com o slogan: “A família que reza unida permanece unida”. Infelizmente a classe média estava quase toda unida contra o “fantasma”. (2015, p. 59).

Um número significativo da população estava envolvida no sentimento anticomunista, somando ao alto índice de desaprovação ao governo de Jango, os “defensores” da pátria empunharam os rosários, e com o nome de Deus na boca, foram para ruas com as famosas passeatas da família, as quais miravam “o comunismo, mas queriam acertar o reformismo. E nisso foi bem-sucedida.” (NAPOLITANO, 2015, p. 56). O suporte norte-americano não foi completamente explícito ou declarado publicamente, foi “sutil” ou subterrâneo. Mas contribuiu para reforçar o medo de um possível governo comunista. Dom Paulo Evaristo Arns aponta alguns sinais relevantes do possível envolvimento dos EUA no golpe militar brasileiro:

São evidências dessa ajuda as armas oferecidas pelo então coronel Vernon Walters (mais tarde um dos chefes da CIA) ao general Carlos Guedes, que seria um dos deflagradores do golpe, e o financiamento de



entidades como o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), que se voltaram para uma opulenta propaganda antigovernamental em todo o país. (ARNS, 1985, p.58).

Napolitano (2015) ressalta ainda que o apoio dos EUA ao golpe, a rejeição da burguesia e a assombração comunista, foram fatores que contribuíram para fragilizar o governo de Goulart, impulsionando a tomada do poder pelos militares. O presidente com tom conciliador tentou agradar tanto à esquerda – particularmente aos movimentos populares e à classe trabalhadora – quanto à extrema direita. Mas não adiantou. Os mais conservadores acreditavam que toda a circulação de Jango junto aos reformistas sinalizava uma possível revolução comunista, e com isso as conspirações para tirá-lo do poder intensificaram-se.

Silva (2014) aponta outro grande vilão que colaborou para um ambiente propício à tomada do poder pelos militares:

A imprensa brasileira cumpriu rigorosamente esse papel na preparação e legitimação do golpe de 1964. Usou todo o seu prestígio para convencer parte da população, especialmente as classes médias, a aderir aos propósitos das elites econômicas vinculadas aos interesses do capital internacional. O trabalho intelectual dos jornalistas consistiu numa operação de guerra retórica para desqualificar as “reformas de base” de Jango como sendo antimodernas, retóricas, inexequíveis, demagógicas, populistas e, suprema chantagem de época, comunistas. Mais tarde, depois do AI-5 e da introdução da censura nas redações, parte dessa imprensa trabalharia para alterar as narrativas sobre si mesma de maneira a ter um novo e mais bonito papel no regime militar. (SILVA, 2014, p.11-12).

Seria tarde demais para uma possível retratação ou um pedido de “desculpas” por parte da imprensa nacional, afinal a ditadura militar já estava implantada e com força total. Essa “força” se intensificou durante a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5) a partir de dezembro de 1968. Mas isso não significou que o golpe de Estado não teve um caráter autoritário durante os primeiros quatro anos de regime. O despotismo existia, contudo, ainda era “silencioso” e de cunho institucional. O controle ditatorial se mostrou efetivamente existente e real quando começou a interferir diretamente na vida de alguns cidadãos, particularmente aqueles que estavam na linha de frente de oposição ao regime.

Napolitano (2015, p.70), afirma que o autoritarismo de 1964, tinha dois objetivos políticos. O primeiro era destruir a elite política e intelectual que possuíam ideais reformistas para o



país. O segundo era eliminar os vínculos entre a nata política e a intelectual com os movimentos sociais, “como o movimento operário e camponês”. Aponta ainda o autor que, para realização desses objetivos, não seria necessário esperar o AI-5, pois o extremismo já se fazia presente antes do decreto que legitimava a repressão.

Apesar disso, Napolitano (2015, p. 98) assegura que entre 1964 e 1968 o meio cultural e artístico ainda possuía relativa “liberdade” para criar obras que clamavam por democracia ou que demonstravam oposição ao golpe, fato que fortaleceu a crença da falta de autoritarismo nos primeiros quatro anos de ditadura, “criando um jogo de sombras do passado que até hoje nos ilude”. O autor afirma ainda que apesar deste primeiro momento do regime ter possibilitado a expressão artística, por outro lado, os militares estavam constantemente inseguros, pois temiam a união do povo por meio de estímulo cultural, acreditando que a mobilização artística fazia parte da “guerra psicológica da subversão”.

A CENSURA À PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO AUGO DA DITADURA MILITAR

Até 1968 os artistas ainda conseguiam transmitir suas ideias por meio de seus trabalhos. O tom de protesto se fazia presente em algumas obras, mas com certa cautela. Em dezembro de 1964 estreava o musical *Opinião* com direção de Augusto Boal, segundo Heloísa B. de Holanda e Marcos Gonçalves (1995, p. 22), a peça teatral “tratava-se de uma primeira resposta ao golpe”. O espetáculo que contava com a atuação de Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão – depois substituída por Maria Bethânia – objetivava se manifestar contra o regime ditatorial, sendo que o teor denunciador levou a classe média à reflexão, além de estimular artistas de outras linguagens a resistir e se posicionar diante de tal conjuntura política autoritária. O espetáculo *Opinião* foi um sucesso e influenciou o meio artístico da época a reivindicar por liberdade de expressão. Tal entusiasmo motivou Millôr Fernandes e Flávio Rangel a escrever a peça *Liberdade, Liberdade* em 1965, cuja montagem também obteve êxito entre os intelectuais e a classe artística.

O espírito de resistência reverberou nas artes plásticas resultando em duas importantes exposições coletivas: *Opinião 65* e *Opinião 66*. A primeira teve um impacto maior no campo da arte brasileira da época. Ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1965 e, “teve um caráter de denúncia, instigando os artistas a opinar sobre a situação política



brasileira através de trabalhos neofigurativos e de propostas processuais.” (RIBEIRO, 1998, p. 168). O desejo de liberdade, de resistência, o cunho político e os questionamentos dos próprios critérios da arte invadiram outras linguagens. O cinema, a música e a performance estavam imbuídos destas características.

Como se pode observar nos exemplos anteriores, a censura deste momento ainda não estava recrudescida. Não obstante, este cenário mudaria. O autoritarismo dos militares iria se intensificar diante das produções artísticas que possuíam caráter de resistência. O ano de 1968 foi marcante na história mundial e no Brasil não foi diferente: ficou conhecido como “o ano que não acabou”, o início dos “anos de chumbo”. (NAPOLITANO, 2015, p.91).

Uma das mobilizações mais significativas no solo brasileiro naquele ano foi a Passeata dos Cem Mil, pois conseguiu impulsionar intelectuais, estudantes, artistas, operários e alguns burgueses. O movimento incomodou os ditadores o suficiente para que eles proibissem qualquer tipo de passeata. Os golpistas começaram a sentir a força crescente da oposição da sociedade contra o governo. Fato que possivelmente influenciou o radicalismo e a violência presentes no Ato Institucional nº5, que possivelmente já vinha sendo cogitado desde o início do golpe de 1964. O AI-5 inviabilizava a utilização da esfera pública por parte da população, durou de dezembro 1968 até 1978, durante esse tempo “a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram o seu ponto máximo nos vinte anos que perdurou a ditadura brasileira.” (NAPOLITANO, 2015, p.72).

Nos itens III e IV do artigo 5º do AI-5 é possível observar a explícita abertura para privar a liberdade do cidadão brasileiro:

III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado. (BRASIL, 1968).

A partir de então, iniciam-se as privações dos direitos daqueles cidadãos que o governo julgasse seguidor de “ideologias comunistas”. Diante disso, perseguiram e censuraram intensamente não só os artistas, mas também os estudantes e operários, a imprensa e os



meios de comunicação, pois os ditadores acreditavam que esses eram “subversivos” por lhes fazerem oposição.

A arte era vista como inimiga pelos militares, principalmente obras realizadas por artistas vinculados às ideias de esquerda. Alguns textos teatrais foram proibidos antes das montagens, da mesma forma os roteiros de cinema e as letras de algumas canções. O campo musical preocupava os milicos, pois sabiam do poder que a música tem em conectar as massas. Em 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil ficaram presos por três meses, em seguida “foram ‘convidados’ a deixar o país”, assim como Chico Buarque. (NAPOLITANO, 2015, p. 178). Os compositores mais relevantes daquele momento estavam exilados. Apesar disso, continuaram compondo, porém com mais cautela. As letras possuíam duplo sentido, o ouvinte necessitava estar atento para entender as mensagens subliminares que não estavam explícitas. Buarque recorre também a outro subterfúgio, o pseudônimo de Julinho da Adelaide, após sua canção *Apesar de você* ser proibida de tocar nas rádios.

Nos eventos que envolviam as artes plásticas a repressão dos militares se tornou frequente, diversas exposições foram fechadas antes mesmo da abertura. A censura prévia era uma realidade. Como explica o autor:

Entre 1968 e 1969 ocorreram vários incidentes entre as forças da repressão e o meio de arte no Brasil. O mais grave deles, já em plena vigência do AI-5, foi o fechamento da Pré-bienal de Paris, ocorrido em 1969, no Rio de Janeiro. Na ocasião, estava prevista para o fim de maio a abertura de uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ) composta pelos artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Paris [...] pouco antes da inauguração, com a exposição já montada, os militares invadiram o museu, desmontaram tudo e proibiram a mostra [...] (FREITAS, 2013, p.68).

Os militares justificaram que as obras eram “subversivas”. Ainda sob a mesma “incriminação” outras exposições foram proibidas, como por exemplo, a Bienal Nacional da Bahia. O exército fechou o evento, além de prender diversos trabalhos e alguns organizadores. O Salão de Artes de Santos também sofreu repressão e teve obras destruídas. Ambos os acontecimentos datam de 1968, o ano que não terminou. Mas os artistas também se posicionaram contra a censura à manifestação artística e ao regime repressor, por exemplo, o famoso boicote à Bienal de São Paulo, que começou em 1969 e durou até 1981. Foi um



movimento impulsionado por artistas parisienses e ganhou força em outros países, caracterizando um ato de resistência. Os artistas brasileiros também aderiram ao ato de repúdio e alguns se negaram a participar do maior evento de arte do país. (FREITAS, 2013, p.69).

Os militares rapidamente desenvolveram os famosos serviços de informação, pra ter conhecimento de todos os acontecimentos, principalmente daqueles que poderiam “ameaçar” seus regimes repressores. De acordo com o especialista em historiografia brasileira, Carlos Fico (2004), foi criado no Brasil o Serviço Nacional de Informação (SNI) que, era responsável por coletar e analisar informações, com objetivo de auxiliar o governo no processo de censura. O SNI não realizava prisões ou tortura, mas contribuía para essas ações, compartilhando informações para a polícia política ou com o sistema Codi-Doi (Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações de Informação) que, geralmente realizavam atos de violência física contra as pessoas que eram investigadas pelo governo.

Fico (2001, p. 169) esclarece ainda que, no início da década de 1970, o então diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF), general Nilo Caneppe Silva, encaminhou ao Ministério da Justiça um relatório que solicitava o impedimento de notícias contrárias ao regime, impossibilitando aos órgãos de comunicação social a publicação de alguns conteúdos. Temas como, “anistia, clero, educação, índios, liberdade de imprensa, subversão, sucessão presidencial”, eram proibidos, tal determinação teve validade até janeiro de 1973. Sendo assim, os conteúdos artísticos que eram desfavoráveis ao regime também entravam nesta demanda.

A censura à imprensa foi dura, principalmente, durante o AI-5. Segundo Fico (2004, p. 87) “o *decretum terribile* permitia praticamente tudo” para silenciar os supostos “perturbadores da ordem”, inclusive, o ato de torturar por meio de ações desumanas. Os jornalistas tinham que encontrar meios alternativos e/ou subversivos de transmitir a informação sem despertar a atenção do governo. Os periódicos estavam constantemente controlados, reportagens eram proibidas, toda e qualquer notícia corria o risco de ser vetada. Nas redações dos



jornais de maior visibilidade, era comum encontrar um militar atento a tudo que era discutido naquele ambiente.

Um dos casos de maior repercussão foi o óbito do jornalista Vladimir Herzog, em 1975. A Comissão Nacional da Verdade (2014) relata que, Herzog foi convocado a se apresentar ao DOI-CODI/SP, pois era suspeito manter contato e vínculo com o Partido Comunista Brasileiro. Na verdade, ele era apenas integrante do PCB, mas rejeitava qualquer tipo de ação armada. As desconfianças se intensificaram após Herzog ser contratado pela Rádio e TV Cultura. Para os órgãos de informação do regime militar, a contratação representou uma possível infiltração do movimento de esquerda naquele meio de comunicação, sendo assim o jornalista era considerado “perigoso” para os militares. Ainda segundo relatório recente da CNV a morte foi divulgada no jornal *Folha de São Paulo*, o comunicado emitido pelo II Exército afirmava que Herzog havia se suicidado. (BRASIL, 2014).

Mas, o parecer pericial atualizado da CNV concluiu que, o jornalista foi estrangulado e em seguida, montaram “um sistema de forca, onde uma das extremidades foi fixada à grade metálica de proteção da janela e, a outra, envolvida ao redor do pescoço de Vladimir Herzog, por meio de uma laçada móvel.” Posteriormente, os torturadores colocaram o corpo suspenso de forma incompleta para aparentar um enforcamento. (BRASIL, 2014, p.475). Vlado, como era mais conhecido, foi torturado até morrer.

Cildo Meireles, em *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto cédula* (1975) carimbou em notas de um cruzeiro a seguinte frase: “quem matou Herzog?”. Um questionamento provocativo que os militares não conseguiram censurar previamente, as notas circulavam rapidamente gerando desconforto e reflexão crítica nos leitores. Cristina Freire (2006) afirma que o artista adotou uma estratégia de guerrilha² ao utilizar os meios alternativos para circular sua obra. Os órgãos de vigilância e repressão não conseguiam controlar ou proibir obras dessa natureza.

² O termo “arte de guerrilha” foi mencionado no Brasil pelo crítico de arte Frederico Morais em 1969. Tal nomenclatura foi utilizada para se referir aos trabalhos artísticos produzidos durante o auge do AI-5, particularmente sobre as obras de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, entre outros. Sobretudo trabalhos que questionavam ou afrontavam diretamente o regime ditatorial. (FREIRE, Cristina. O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970. In: *Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP. 2007, p. 235). Sobre o assunto ver também: Artur Freitas em *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. (2013).



Este trabalho de Meireles é um exemplo, dentre outros, de como a criação artística sentiu a necessidade de encontrar meios camuflados para expor suas ideias no auge do autoritarismo. As vertentes politizadas e questionadoras das produções permaneceram, mas para isso, os artistas recorrem às metáforas, as ironias, ao duplo sentido, e ao anonimato em algumas obras. Tais cuidados eram maneiras de se proteger das prisões e dos atos de tortura, sem abandonar a resistência e a luta pela redemocratização.

Na mostra, realizada em Belo Horizonte ainda no início dos anos 1970, intitulada *Do corpo à terra* com curadoria de Frederico Morais, Meireles apresentou *Tiradentes-totem: monumento ao preso político*. Nesta obra, o artista incendiou aproximadamente dez galinhas vivas diante do público. A queima dos animais foi interpretada como um ato de crueldade, mas o intuito real era criticar os atos de tortura cometidos com os presos políticos. (AMARAL, 2006, p. 326). Se carbonizar galinhas vivas assustava, então o que significava torturar uma pessoa até a morte? As obras que foram realizadas durante a década de 1970, frequentemente confrontavam o espectador com a dura realidade política que o país enfrentava.

Ainda neste sentido da crítica, da obscuridade e da denúncia, Artur Barrio espalha as *Trouxas ensanguentadas* no Rio de Janeiro (1969) e em Belo Horizonte (1970). As trouxas, dispostas em locais públicos, eram restos de carne, ossos de animais e outros materiais, que amarrados em tecido aparentavam ser cadáveres. O aspecto sujo decorrente do sangue que manchava o embrulho despertou o medo e o terror na população, sendo necessário acionar a polícia. (CANONGIA, 2005, p. 84.). O objetivo de Barrio foi alcançado, tirou as pessoas da zona de conforto estimulando a reflexão, driblou a censura e transmitiu sua mensagem em anonimato. Segundo Lygia Canongia, a arte realizada em 1970 se distingue daquele de 1960, pois:

A obra de arte, nesse momento, instituía-se como “produção política”, embora não mais da forma que os anos 60 havia praticado, isso é, com o foco no “tema” político, literalmente associada à realidade. O que interessava agora era pensar o próprio agir artístico como uma política, reconhecendo na produção a sua capacidade intrínseca de reflexão sobre o real (2005, p. 85).



Nas artes visuais deste período é possível perceber, além da conexão com a realidade, a utilização de circuitos alternativos de recepção e circulação. Nesta perspectiva, a arte postal latino-americana realizada durante os regimes ditatoriais, foi bastante relevante. Possibilitou a produção de conteúdo artístico sem correr o risco de ser censurado. Os artistas criavam suas obras e as enviavam pelo correio, uns para os outros. Os trabalhos possuíam diversas características: mensagens de denúncia, trocas de informações, propostas artísticas, divulgações de performances e tudo que fosse possível enviar pelo correio tradicional. Sendo assim a materialidade geralmente utilizada possuía um caráter frágil, como por exemplo: papel, fotografias, postais, entre outros. Criou-se desta maneira uma rede paralela de intercâmbio cultural, desafiando tanto os ditadores quanto o próprio circuito oficial de arte. (FREIRE, 2006).

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Contudo, diante deste breve panorama da produção artística realizada no auge do período ditatorial, percebe-se que mesmo com os órgãos de espionagens criados para controlar e reprimir, não tiveram êxito completo. Pois a criação no campo da arte conseguiu informar, sensibilizar e estimular o censo crítico. Os artistas sentiram duramente a privação de liberdade de expressão, porém o tom denunciador e a crítica ao regime foram características latentes nas produções mais engajadas, mesmo que tais características fossem sutis a ponto dos militares não perceberem. A censura era escancarada, mas a resistência se fez presente, particularmente na utilização de meio alternativos de circulação e recepção das obras.

Referências

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. v.1. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRASIL. **Ato Institucional nº5, de 13 de Dezembro de 1968**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm> Acesso em: 18 de julho de 2018.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório/Comissão Nacional da Verdade. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. 976 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1) Disponível em: <



http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrator/components/com_simplefilemanager/uploads/CNV/relat%C3%B3rio%20cnv%20volume_1_digital.pdf> Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FICO, Carlos. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Editora Record, 2001.

FICO, Carlos. **Além do Golpe: versão e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual depois da arte conceitual. In: FREIRA, Cristina, Org.; LONGONI, Ana, Org. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 165-171.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

FREITAS, Artur. **Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 1960*. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte & política: algumas possibilidades de leitura**. São Paulo, SP: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

SILVA, Juremir Machado da. **1964. Golpe midiático-civil-militar**. Porto Alegre: Sulina. 2014.

VASCONCELOS, *Lúcio Flávio*. Ditadura Militar e Reformismo no Peru (1968-1975). In: **Saeculum – Revista de História**. n 32. João Pessoa, jan/jun. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/27094>> Acesso em: 18 de julho de 2018.