



Ditadura Militar brasileira e as estratégias para o controle e fomento do Cinema e da Cultura

Brazilian Military Dictatorship and the strategies for the control and promotion of Cinema and Culture

ZENI, Bruno José¹

Resumo: Neste trabalho investigamos como a ditadura militar interferiu no campo cultural e em especial no campo cinematográfico. Neste sentido, dividimos este trabalho em duas partes. A primeira parte problematiza a criação de agências de fomento ao cinema, tais como o Instituto nacional de Cinema (INC) e também a empresa brasileira de filmes (EMBRAFILME), e o debate entorno dessas instituições. Na segunda parte nos centramos em especial sobre os caminhos do estado militar nas diversas produções culturais, com a criação de diversas agências para o fomento e regulamentação das atividades no âmbito da cultura. Esta abordagem sobre as políticas oficiais se justifica pela contraposição ao grande número de estudos sobre a atuação da esquerda no campo cultural, ora, temos em mente que a cultura é um campo de disputa de discursos, neste sentido, problematizar as políticas oficiais pode nos revelar informações que sem as quais, a compreensão do período ficaria diminuta.

¹ Possui graduação em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro (2015). Atualmente é mestrando em História pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho -Unesp. Bolsista Capes.

Recebido em: 21/03/2018
Aprovado em: 29/05/2018

Palavras-chave: Ditadura militar; Cinema; Cultura Oficial.

Abstract: In this work we investigate how the military dictatorship interfered in the cultural field and especially in the field of film. In this sense, we divided this work into two parts. The first part tries to problematize the creation of agencies of promotion to the cinema, as the National Institute of Cinema (INC) and also the Brazilian company of films (EMBRAFILME), and the debate around these institutions. In the second part we focus in particular on the paths of the military state in the diverse cultural productions, with the creation of several agencies for the fomentation and regulation of the activities in the scope of the culture. This approach on official policies is justified by the contrast to the large number of studies on the work of the left in the cultural field, and we have in mind that culture is a field of discourse of discourses, in this sense, problematizing official policies can reveal us information without which the understanding of the period would be small.

Keywords: Military Dictatorship; Cinema; Official culture.

O Início da intervenção os anos do Instituto Nacional de Cinema

A historiografia brasileira, que versa sobre a produção cultural durante a ditadura militar que ocorreu no Brasil, tem uma vasta produção sobre as estratégias adotadas pelos agentes culturais para driblar a censura imposta pelo governo ditatorial, fazendo diversas críticas em suas obras. Contudo, este artigo aborda as estratégias dos agentes da ditadura para o fomento e controle sobre o cinema e outros ramos que compunham a cultura durante a época. Neste sentido, nosso artigo está dividido em duas partes, a saber: a primeira pensamos mais detalhadamente a intervenção estatal sobre o cinema e a segunda parte onde se busca problematizar os percursos de intervenção da ditadura em ramos como a música e o teatro.

Assim, a Ditadura Militar brasileira inicia a sua intervenção na produção fílmica com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966. Este Instituto era uma autarquia do governo federal, que estava ligada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). A criação do INC refletia a tentativa da ditadura militar brasileira de atuar no ramo cultural, fator que leva o regime a criar uma agência e também a incentivar as produções nacionais.

Contudo, é importante ressaltar que o modo de atuação e as disposições do INC foram alvo de grandes críticas por parte dos cineastas brasileiros. As mais enfáticas partiram dos cineastas ligados ao movimento conhecido como Cinema Novo. Segundo Ramos o INC tinha a concepção de “centralizar a administração do desenvolvimento cinematográfico, criar normas e recursos, e respeitar uma ‘política liberal’ para a importação do filme estrangeiro” (RAMOS, 1983 p.51).

Ao que tange este último aspecto norteador do INC, de respeitar a política liberal para assim poder importar filmes estrangeiros tem sua possível explicação no fato de que parte dos cineastas brasileiros durante à época eram ligados a uma corrente estética chamada de universalista. Ramos (1983) divide os diretores de cinema no Brasil durante a época em duas correntes: os universalistas e os nacionalistas.

Segundo Lia Bahia (2012) e Ortiz Ramos (1983), ao longo dos anos sessenta, esses dois grupos, ou seja, os universalistas-industrialistas e os nacionalistas-culturalistas,

fortaleceram-se e se tornaram as duas vertentes principais dentro do cinema nacional. O projeto universalista para o cinema nacional consistia na abertura ao cinema estrangeiro. Para estes, o cinema detinha diversos valores os quais os espectadores deveriam ter acesso/conhecer. Já o grupo nacionalista pensava o cinema a partir da ideia de desalienação-libertação. Essas ideias propunham que o cinema nacional deveria ser agente de uma mudança social, ou seja, apresentava claramente um cunho político/social, enquanto a corrente anterior se pretendia menos intervencionista. Nesse sentido, fica evidente as posturas antagônicas dos dois grupos, posturas estas que entrariam em choque nos anos seguintes. O projeto e a aplicação do INC foi gestada pelo GEICINE,² quem detinha o controle do grupo era o polo universalista. As disposições aplicadas pelo INC seguiram o pensamento dos que estavam à frente do grupo universalista. Segundo Ramos, a política deste polo cinematográfico “aliava-se assim uma política aberta ao capital estrangeiro a uma visão de órgão técnico e neutro, planejador e disciplinador sem interesses” (RAMOS, 1983, p. 52). Esta perspectiva de abertura ao cinema estrangeiro se dava pela perspectiva cultural do cinema pelo polo universalista. Para estes, o público consumidor deveria conhecer e amar o cinema em sua totalidade (RAMOS, 1983).

Assim, a ditadura militar teve como base a proposta dos universalistas para a cinematografia nacional. Nesse sentido, a criação do Instituto Nacional de Cinema não confrontava o produto estrangeiro dentro das fronteiras nacionais, o qual para alguns diretores – principalmente os expoentes do cinema novo – viam como um inimigo das suas produções. Revelava-se, assim, os rumos que o INC aliado ao grupo universalista desejava para a cinematografia nacional. O INC foi um órgão que já surgiu envolto em críticas, de diversos lados. Se os integrantes do Cinema Novo ansiavam por um órgão que fomentasse produção nacional e que protegesse o produto feito no país, não foi isto que se efetivou. Além das disposições gerais do novo órgão governamental ser criticada, a forma com que o mesmo foi criado também foi alvo de críticas, sobretudo pelo fato de ter sido criado por uma decisão, sem consulta e sem discussão com os cineastas da época. Alguns dos integrantes do Cinema Novo perceberam que o governo, ao criar um órgão desta forma e com este formato teria tido uma postura autoritária, centralizadora. Aos olhos de Nelson Pereira dos Santos - um dos expoentes do cinema novo – “era uma autarquia fascistoide” (apud RAMOS, 1983, p.53). Para ele, a “intervenção do Estado nesses moldes, iria transformar o cinema brasileiro, deixaria de ser livre, pensante, para no fim ser mais um pedinte aos burocratas” (RAMOS, 1983 p, 53).

Apesar das críticas do polo nacionalista ao órgão criado pelo governo, havia uma semelhança entre os grupos universalista e nacionalista. Tanto o polo universalista quando o polo nacionalista compreendiam que o Estado necessitava interferir na cadeia da indústria cinematográfica nacional, contudo, haviam diferenças na proposta para o cinema produzido, o cinema deveria ser um modo de reflexão estética e política (BAHIA, 2012).

Como a interferência do Estado se deu através das prerrogativas do GEICINE e que era controlado pelo grupo universalista e que também era aliado do regime, o INC passa a ter os contornos desejados pela ditadura militar brasileira. Para Ramos, a interferência do Estado através do INC estava permeada pela tentativa de “integração

² Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE). Foi um órgão subordinado a Presidência da República que tinha como objetivo estimular a indústria cinematográfica. O GEICINE foi criado em 1961 a partir do decreto 50.278 de 17 de fevereiro de 1961.

nacional” aplicada a partir da Doutrina de Segurança Nacional.³ Era esta integração que buscava dar certa unidade às diferenças socioculturais do país. Segundo Bahia

O discurso ideológico governamental buscou integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal. O sincretismo do brasileiro foi reconhecido, mas foi essa mesma ideologia que se propunha a apagar os conflitos, apoiada no mito da democracia cultural da nação brasileira. Os antagonismos e conflitos da sociedade deveriam ser assim encobertos e camuflados. (BAHIA, 2012, p. 47).

Pode-se aventar a possibilidade de que a ditadura, ao buscar se aproximar dos cineastas críticos ao governo, pode ter colocado em prática o discurso ideológico de integração nacional direcionada ao grupo de cineastas contrários à ditadura. Ao aproximar este grupo do Estado, o conflito que havia entre eles poderia diminuir assim como também as suas críticas. Nesta lógica, a ditadura não precisaria utilizar-se da censura para silenciar os discursos desses cineastas, assim passava a impressão de que mesmo sendo uma ditadura, o diálogo com os críticos do período ainda era mantido. A integração proposta pelo governo não agiria somente para apagar as diferenças regionais, mas também sobre posições ideológicas que estariam dentro do abrigo e controle do Estado. Este esquema poderia facilitar ao estado o controle sobre o discurso feito sobre a realidade do país dentro do cinema da época. Ambas as vertentes do cinema da época acreditavam que o Estado deveria ser neutro, contudo, a intervenção do Estado no ramo cinematográfico vai buscar consolidar as aspirações do governo.

Ramos (1983) apresenta uma visão que nos parece pertinente sobre a intervenção da Ditadura militar brasileira no ramo cinematográfico. Este historiador entende como uma possibilidade que a intervenção do Estado no cinema brasileiro atendeu às reivindicações dos cineastas e estas só poderiam ser feitas/atendidas em uma situação política de estabilidade. Estabilidade esta que não teria acontecido, segundo seu entendimento, nos governos anteriores. A estabilidade necessária para a interferência do Estado no cinema somente foi encontrada após o golpe civil-militar de 1964. Assim, a ditadura militar que foi instaurada no Brasil, poderia estar pensando em utilizar aparelhos de coerção e aparelhos de hegemonia culturais e ideológicos. Para Ramos, explica-se assim a interferência da ditadura no campo da cinematografia nacional (1983). Todavia, para além da busca de controle e silenciamento de discursos dissonantes, é possível também que a ditadura militar tenha utilizado o cinema como elemento de propaganda política do regime.

Ao longo dos vinte e um anos de ditadura militar, criou-se diversas agências governamentais em torno do cinema, não somente para regulamentar a atividade filmica, mas também para incentivar a produção. Segundo Lia Bahia “O Estado reconheceu que a cultura e a comunicação envolviam relações de poder. Assim, percebeu também a importância de atuar junto às esferas culturais e comunicacionais. Pela primeira vez,

³ A Doutrina de segurança nacional (DSN) foi implementada no Brasil pela Escola Superior de Guerra. Baseada no livro de Golbery do Couto e Silva. A doutrina aplicada no Brasil partia da perspectiva polarizada pela Guerra Fria, dividindo o mundo em dois blocos. Dentro do contexto nacional ela foi aplicada para a perseguição aos denominados “inimigos internos”, ou seja, aos comunistas. A visão da DSN era eliminação do comunismo dentro das fronteiras nacionais. Para saber mais ver: NILSON, Borges. A doutrina de segurança Nacional, In Ferreira, Jorge; Delgado, Lucília (Orgs). *O Brasil Republicano*. O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2007.

estabeleceu uma política cultural nacional” (BAHIA, 2012, p. 47). Ao longo dos anos em que o INC existiu diversas medidas foram tomadas, dentre elas a Lei da Remessa. Esta lei tornava obrigatório utilizar uma parte do desconto de renda da bilheteria ganha com a importação de filmes estrangeiros para a produção de filmes nacionais. Além disso, a renda que não fosse utilizada para a produção de filmes nacionais em que não se associassem produtores brasileiros com companhias estrangeiras, o dinheiro entraria para a receita do INC. A receita do INC gerada pelo pagamento através da Lei da Remessa fez com que se criasse por parte do governo uma política de premiação aos filmes nacionais. Os prêmios se direcionavam àqueles que mais arrecadassem com as bilheterias e para aqueles que apresentassem qualidade técnica. Outra medida tomada para o incentivo do produto cinematográfico nacional foi a criação de dias de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais.

De início, regulamentava-se em 1967 os 56 dias já conquistados, depois tentava-se um pulo para 112 em 1970, gerando profunda crise com os exibidores e provocando um recuo para 98 dias no mesmo ano, e para 84 em 1971, sendo que finalmente avança-se para os polêmicos 112 em 1975. (RAMOS, 1983, p. 60).

A regulamentação e as leis criadas pelo INC para ajudar a impulsionar a indústria cinematográfica no Brasil foi, primeiramente, aplicada pelo Instituto. No entanto, após sua extinção, foram continuadas pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Explicamos: o INC foi absorvido dentro da estrutura da EMBRAFILME quando da sua criação. Assim, a estrutura jurídico-burocrática do instituto e suas políticas foram absorvidas pela empresa. Tal absorção objetivava simplificar para aumentar a produtividade, o que de fato aconteceu. A média de filmes produzidos passou de 32 películas durante os anos de 1957 a 1966, para 50 filmes por ano durante os anos de 1967 e 1969. Percebe-se assim que a interferência no campo cinematográfico gerou uma mudança nos ramos da produção cinematográfica nacional (BAHIA, 2012).

Os Anos Embrafilme

Além da criação do INC em 1966, a ditadura militar brasileira criou durante o ano de 1969 uma empresa específica para atuar no ramo cinematográfico brasileiro, a Empresa Brasileira de Filmes e por último o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) em 1975. A Embrafilme, criada em 12 de dezembro de 1969, nasceu ligada ao INC, tendo como principal acionista a própria União que detinha 70% das ações pelo Ministério da Educação e Cultura. Os outros 30% estavam divididos em outras participações estatais, isso durante os seus anos iniciais (GATTI, 2007).

Ao pensarmos a Embrafilme, não se deve imaginar que a empresa – durante todos os seus anos de atuação no mercado cinematográfico brasileiro – tenha seguido a mesma linha para fomento e participação em filmes, fossem eles coproduzidos ou financiados por ela. Essa participação variou muito, conforme o ditador brasileiro no poder alterava-se também o diretor-geral da empresa, bem como as orientações de qual tipo de filme coproduzir e financiar. De acordo com Luiz Gonzaga de Luca (2007) a Embrafilme é caracterizada em cinco períodos, o primeiro quando Roberto Farias torna-se diretor da empresa “Farias representava a linha mais pragmática na relação com o

mercado. Defensor intransigente das reservas de mercado e das restrições de atuação do capital estrangeiro no cinema” (LUCA, 2007, p. 104). Com Farias no cargo de diretor-geral, ele indicou Gustavo Dahl para a superintendência de distribuição. Gustavo Dahl foi respaldado por diretores pertencentes ao Cinema-Novo:

Ele montou uma equipe organizada por diferentes perfis profissionais, contratando desde atuantes cineclubistas, estagiários universitários até executivos de escalão médio importados das grandes empresas distribuidoras de filmes estrangeiras. Em menos de dois anos, a distribuidora da Embrafilme representava um novo padrão comercial, introduzindo sofisticadas técnicas mercadológicas. (LUCA, 2007, p. 106).

No ano houve a troca do Ministro da Educação e Cultura. Jarbas Passarinho deixa o cargo para assumir em seu lugar Eduardo Portella. Essa troca foi importante porque também alterou o comando da autarquia. Portella trocou o diretor-geral da Embrafilme. Ele acabou por indicar alguém que não era do meio cinematográfico, mas que mantinha amizades com alguns diretores. Assim, Celso Amorim assumiu a direção da Embrafilme. Este diretor chegou promovendo algumas mudanças, criou “superintendências e dando maior ênfase à comercialização e à distribuição de filmes, inclusive no mercado externo. Entendeu que uma empresa forte representaria um cinema forte” (LUCA, 2007, p. 107).

O quarto período pensado por Luca está dentro do processo de abertura democrática, já nos anos 1980. O último período é caracterizado pela retomada da democracia e se estende até o governo Collor, quando acontece seu encerramento. Ou seja, a Embrafilme é desmantelada durante este governo. No entanto, os desdobramentos que trabalhamos ocorrem nas gestões anteriores, assim focaremos somente o contexto das três gestões aqui já apresentadas.

A empresa nasceu com a função de distribuição do filme brasileiro no exterior. Em seu decreto de criação ficam claras as principais funções realizadas pela empresa. No decreto 862/69 no artigo 2º consta os objetivos da empresa:

Art 2º A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. ⁴

Quando do início das atividades da Embrafilme, o objetivo principal da mesma era a de distribuição e divulgação dos filmes produzidos no Brasil e que contavam com recursos advindos do INC. Porém, com o passar dos anos a empresa aos poucos vai se fortalecendo, incorporando funções que antes pertenciam ao INC, como o financiamento de filmes brasileiros de longa-metragem (GATTI, 2007). Para André Gatti (2007), este fortalecimento da Embrafilme se tornou um ponto crucial em sua história. Ao financiar filmes, a empresa passa para o status de produtora, fortalecendo-se, ao passo que isto começou a causar o enfraquecimento do INC. Ainda para Gatti, quando a empresa conseguiu direcionar as verbas para a produção de filmes, o

⁴ Retirado do site: <<http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/126029/decreto-lei-862-69>>. Acesso em: 10 out. 2016.

centro gravitacional se alterou e aqueles que orbitavam ao redor do INC passaram a orbitar o entorno da Embrafilme. Assim, com o esvaziamento do INC e o conseqüente fortalecimento da Embrafilme, ela cada vez mais vai adquirindo novas funções, ganhando ainda mais relevância dentro do cenário cinematográfico brasileiro, e gerando disputas para o controle da empresa.

Por outro lado, a ação decisiva de um grupo motivado politicamente à esquerda, composto na sua maioria por integrantes do cinema novo, serviu para que a ação governamental fosse dirigida por diretrizes políticas com visada maior do que as orientações oficiais no interior da agência estatal destinada ao cinema, a Embrafilme. (AMANCIO, 2007, p. 173).

É importante ressaltar o modo de atuação dentro do campo cinematográfico exercido pelos órgãos governamentais durante o período em que estiveram em ação. A atuação do INC durante o período em que existiu esteve em sintonia com o regime militar. O INC era ligado à questão do nacional-desenvolvimentismo, presente dentro do aspecto econômico da ditadura militar brasileira. Outro ponto de convergência do INC com a ditadura foi em seus aspectos ideológicos. Ao reunir dentro do INC diversos diretores e com pensamentos políticos distantes, tanto o Instituto, por meio de seus dirigentes, como o regime, por meio de seus políticos, buscavam apagar os conflitos inerentes às diversas regiões do território nacional. Era a busca da pacificação nacional por meio de uma unidade, expressa nesse caso tanto dentro do instituto de cinema, quanto dentro do território nacional.

A partir de 1974, a EMBRAFILME ganhou novas funções. A atuação da empresa no ramo cinematográfico passa a se acentuar, adquirindo outras responsabilidades como a distribuição de filmes em território nacional (para além da distribuição internacional, motivo de sua criação). Além disso, começou a coproduzir, bem como a financiar, a compra de equipamentos para a atividade fílmica. A atividade de coprodução adotada pela Embrafilme demonstra o projeto de empresa estatal que estava delineando-se, segundo Tunico Amâncio.

A partir de então, a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de coprodução, pelo qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica. A cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização levarão para o interior da empresa a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até ali delegada aos setores privados. (AMÂNCIO, 2007, p. 177).

O modelo de aplicação da verba de coprodução seguia regras gerais para todos os filmes que adotassem a iniciativa da empresa, ela investiria 30% de um orçamento-teto e com isso adquiriria os direitos de distribuição da película em todo o território nacional, internacional e também os direitos de distribuição para as TVs, outros 30% eram adiantados sobre a renda dos filmes. Assim, a Embrafilme com 60% investidos no filme garantia para si a posição de sócia e também os direitos de renda do filme durante a sua vida comercial (AMÂNCIO, 2005).

A partir de 1975, o INC é totalmente absorvido pela EMBRAFILME e assim a empresa adquire mais funções. Além da estrutura burocrática que pertencia ao INC ser absorvida por ela, “ela vai produzir, financiar, promover, distribuir e premiar o filme brasileiro, além de cuidar de seu lado cultural, [...] taxas e receitas diversas, todas advindas da própria atividade cinematográfica” (AMÂNCIO, 2007, p. 94).

Não podemos esquecer que EMBRAFILME era uma empresa estatal. Isto quer dizer que a sua diretoria era escolhida pelo governo, nesse caso o governo ditatorial. Assim, dentro da instituição poderia haver interferência em questões de financiamento, bem como sobre que tipo de obra financiar e qual diretor poderia concorrer aos financiamentos feitos por ela. A interferência ou não na Embrafilme se dava a partir da relação entre cineastas e a Ditadura. A convivência entre os dois foi mutável ao longo dos anos e o convívio entre eles oscilou entre o embate e a conciliação, variando conforme o momento, as relações e a maneira como o Estado interferia ou não na entidade. Quando aconteciam os embates entre cineastas e governo, o Estado utilizava-se do Serviço Nacional de Informação (SNI) para delimitar as atividades, e quando o Estado relaxava a estrutura que delimitava as atividades da empresa, filmes com os quais eles não concordavam poderiam contar com o apoio da Embrafilme, como foi o caso dos filmes *Eles não usam Black Tie* (1981) e *Pra Frente Brasil* (1982) (JORGE, 2003). Marina Soler Jorge em seu artigo *Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70-80* acrescenta que:

De qualquer maneira, a intervenção estatal ativa no cinema é sintomática de um Estado que quer se legitimar através da concessão de benefícios a certas elites intelectuais e pelo combate ao “inimigo externo” – no caso, o cinema estrangeiro –, ainda que esse combate esteja situado antes no plano “ideológico” – ou na superestrutura – e não na política econômica – ou infraestrutura – propriamente dita. (JORGE, 2003, p.167).

Vale lembrar que não foi somente o cinema que ganhou atenção especial durante a ditadura militar. No âmbito cultural, apesar do cinema ter ganhado importância bem como algumas das suas reivindicações que vinham desde governos democráticos anteriores ao golpe civil-militar terem sido atendidas durante um governo ditatorial, estas benesses não se limitaram ao cinema. Todavia, essas benesses podem ser explicadas olhando para a cultura durante o período como um todo.

Para Marcos Napolitano (2014), os quatro primeiros anos da ditadura militar brasileira foram um momento paradoxal no tocante a questão cultural da esquerda. O autor afirma que foi neste momento que a cultura de oposição ao regime parecia estar vencendo no campo cultural, porém sofria uma violenta repressão, segundo Marcos Napolitano: “vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura” (NAPOLITANO, 2014, p. 97-98). Neste sentido, podemos aventar a possibilidade de que a ditadura, ao adentrar o campo cultural, buscava uma possível legitimação do novo governo. Segundo Carlos Fico, no caso brasileiro:

O golpe não pressupunha necessariamente a ditadura que se seguiu. Quando consideramos estritamente os episódios que culminaram em 1964,

percebemos que a instauração do regime militar foi paulatina e decorreu, em grande medida, do fracasso dos projetos anunciados das medidas do primeiro dirigente”. (FICO, 2014, p.116).

Dentro dos anos iniciais do golpe e posterior à consolidação do regime militar, a intenção da ditadura militar brasileira não foi a perseguição aos artistas como indivíduos produtores de cultura, mas sim os grupos de artistas, dentro dos seus movimentos culturais. Nos primeiros momentos da ditadura o objetivo era, como explica Napolitano, “dissolver as conexões entre a “cultura de esquerda” e as classes populares” (NAPOLITANO, 2014. P. 100). Em consonância com Marcos Napolitano, Natalia Fernandes nos traz três momentos de atuação do governo no espaço a cultura, Segundo ela:

É possível identificar três frentes de atuação governamental no âmbito da cultura no período da ditadura: uma, de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional; outra, de investimento em infraestrutura em telecomunicações – ações que se coadunam com o projeto de modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional, mas que também favoreceram a consolidação da indústria cultural no país; e a terceira, de criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar a política cultural oficial (FERNANDES, 2013, p. 174).

Em um primeiro momento, a estratégia utilizada para o encerramento das atividades dos movimentos sociais ou daqueles que estivessem ligados à cultura/e/ou atividades culturais era fichar os indivíduos participantes a partir de Inquéritos Policiais-Militares (IPM). Essa estratégia levou ao fechamento, por exemplo, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), do Centro Popular de Cultura (CPC) e dos movimentos alfabetização de base. Assim, ao desorganizarem os movimentos sociais, os artistas ligados a eles começam a se inserir dentro do mercado cultural,

Os intelectuais e artistas, como quadros rebeldes da classe média letrada, deveriam ser reconduzidos à sua vocação: ajudar na modernização econômica de matriz conservador prometida pela nova ordem política. Por isso, talvez intuitivamente, talvez propositalmente, os militares não se preocuparam tanto quando os artistas de esquerda foram para o mercado (editorial, fonográfico, televisual). Conforme a historiografia já apontou, esta “ida ao público” (consumidor de cultura) era preferível à “ida ao povo” (os circuitos culturais ligados aos movimentos sociais, instituições e partidos de esquerda). (NAPOLITANO, 20014, p. 103).

Nesse cenário, houve uma aproximação dos militares aos cineastas, como já analisado no tópico anterior, pode ter sido uma estratégia do governo – para esvaziar as pautas e atrapalhar, desvincular e/ou desorganizar as interações e discussões com a população comum, principalmente para com aqueles que faziam parte do Cinema Novo.

Na tentativa do governo militar se aproximar dos integrantes do Cinema Novo, buscava-se realocar os seus espaços de atuação, que vinham sendo construídos desde antes do golpe de 1964. Ao invés de enfrentar esse grupo com suas demandas contestatórias e seus filmes “revolucionários” o governo militar usa destes mesmos

grupos para desarticula-los. Como já foi discutida nas páginas anteriores, a criação das agências, sejam elas INC e EMBRAFILME traria para perto, através de financiamentos, estes cineastas. Estes, contando com as benesses do Estado, amenizariam suas críticas ao regime em suas obras. Porém, estar sendo financiado por órgãos não lhes retirava a autonomia de pensamento, assim, ao mesmo tempo em que utilizavam do dinheiro do Estado para produzir as suas obras, os artistas poderiam utilizar dos seus produtos para críticas a ditadura militar.

Como o diálogo entre os representantes da ditadura militar brasileira e artistas engajados com a cultura nacional foi complexo, pois, ao mesmo tempo em que os artistas utilizavam de verba do governo – que muitos artistas combatiam – para financiar as suas obras, as quais poderiam ou não fazer críticas aos rumos do governo no Brasil, a ditadura utilizava do financiamento para silenciar e/ou diminuir as críticas acerca do regime. Contudo, um ponto de convergência entre a ditadura e produtores culturais de esquerda, era o combate a uma cultura não nacional, segundo Marcos Napolitano:

Para a esquerda, a questão da cultura nacional era vista como tática de defesa contra o imperialismo norte-americano e meio de conscientização das camadas populares, projeto acalentado desde antes do golpe militar. Assim, o Estado de direita e os intelectuais de esquerda puderam compartilhar certos valores simbólicos que convergiam para a defesa da nação, ainda que sob signos ideológicos trocados. (NAPOLITANO, 2011, p. 154).

Portanto, foram as diversas as táticas e estratégias utilizadas por ambos os lados durante o período aqui pesquisado, ora os objetivos da esquerda e também da direita convergiam, e por outros momentos divergiam. Assim, reafirmamos que ao problematizar o período da ditadura militar e o campo cultural a partir da chave de leitura entre resistência e cooptação reduz as complexidades do período.

Os outros ramos da cultura e a intervenção estatal

Assim, ao pensarmos a relação entre Estado e cultura que vigorou durante os anos de ditadura, não podemos deixar de problematizar esta associação somente com a chave de leitura entre resistência e cooptação. A cultura durante o regime foi um dos campos em disputa. Desta forma, se analisarmos a partir dessa chave de leitura estaríamos oferecendo uma interpretação reducionista e não daríamos conta das diversas redes e táticas que foram criadas por ambos os lados ao longo dos anos.

Neste sentido, o mercado de cultura durante a ditadura militar estava em plena ascensão. Um dos motivos foi o aumento da classe-média, a qual se tornou a principal consumidora dos produtos culturais.

Os liberais, donos das empresas de cultura e comunicação, percebiam que a partir do final dos anos 1960 a estrutura do mercado cultural tinha sofrido uma mudança significativa, surgindo uma nova classe média, cada vez mais escolarizada, muito aberta à cultura de esquerda, notadamente aquela herdeira do nacional-popular. Portanto, em que pese o clima repressivo e a censura, os produtos artístico-culturais gerados à esquerda tinham uma boa demanda, na música popular, na dramaturgia e no cinema. A demanda por livros e impressos em geral (fascículos, revistas, jornais), estimulada pelo crescimento

da população universitária, marcou o fenômeno das “editoras de oposição”. Enfim, a classe média era um grande público consumidor para os produtos de esquerda, que os empresários liberais não hesitavam em fornecer, diferenças ideológicas à parte. (NAPOLITANO, 2011, p.164).

Além do interesse do mercado e da classe média nos produtos oferecidos pelos diversos artistas e intelectuais que adentraram ao mercado cultural durante essa época, o próprio regime militar tinha interesse que eles recorressem ao mercado. Neste sentido, Napolitano (2011), acredita que pela falta de intelectuais orgânicos dentro dos quadros da ditadura militar brasileira, os agentes da ditadura fizeram uma leitura dos artistas de esquerda e aproveitando-se do nacionalismo cultural dos mesmos. Assim, a ditadura se utiliza de canais não convencionais, que seria o campo cultural, neste sentido, o diálogo com artistas e intelectuais, para a veiculação de projetos políticos entorno dos interesses da ditadura militar brasileira, esse diálogo se consolidou durante o processo de distensão política iniciado em 1975 que eram, portanto, dispensáveis no momento de maior repressão.

Todavia, foi a partir de 1974 que a ditadura adentra com maior ênfase na cultura brasileira. Se anteriormente existiram ações localizadas, a partir desse ano passou-se para um olhar amplo na cultura, com o lançamento de ações governamentais para diversas áreas culturais.

Durante o governo Geisel (1974/1978), a direção do MEC ficou a cargo, como já foi dito do ministro Ney Braga, que ampliou significativamente a esfera de atuação da área cultural do Ministério com a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), a expansão do Serviço Nacional do Teatro (SNT), a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. (SILVA, 2001, p.102).

No tocante às ações nos diversos ramos culturais, em 1974 houve o lançamento do Plano Nacional de Cultura (PNC). A partir daí a ditadura entrava em disputa com os produtores culturais ligados à esquerda nacional. Segundo Gabriel Cohn a PNC era “ponto culminante [...] de um processo que percorreu toda a primeira metade da década”; processo este que consistiu na “busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar” (COHN apud SILVA, 2001). Como o campo cultural ainda era dominado por agentes de oposição ao regime, o governo lança mão de uma aproximação com esses setores. Assim este ato da ditadura para com os agentes culturais ligados à esquerda fez com que houvesse a consolidação desses artistas e intelectuais dentro da área de fomento, muito por conta deles serem bem consumidos pela população.

Outro intelectual que pensa o processo cultural durante o período é Marcelo Ridenti. Segundo ele, os artistas de esquerda, durante o período, foram marcados por certa ambiguidade. Vejamos;

No princípio dos anos 1970, sob o governo Médici, quando se consolidou o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambiguidade: por um lado

a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos da esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. (RIDENTI, 2014, p. 286).

Ridenti destacou a ambiguidade presente principalmente entre os artistas declaradamente de esquerda bem como de parte dos apoiadores da ditadura. Nessa perspectiva também se pode pensar nas formas de atuação da censura. Marcos Napolitano (2014) diferencia a forma de atuação da ditadura militar brasileira e a sua estratégia de intervenção do Estado no mercado cultural em três períodos. Para este historiador, os períodos são os seguintes:

1) O primeiro localiza-se entre os anos de 1964 a 1968. Neste período o regime e a censura atuaram no sentido de dissolver as conexões entre os agentes culturais de esquerda e as classes populares;

2) O segundo momento da censura foi entre o período de 1969 a 1978. Este “*tinha como objetivo central reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)*” (NAPOLITANO, 2014, p. 100); (grifo do autor)

3) O terceiro momento da censura durante a ditadura foi ente os anos de 1979 a 1985. Durante esta época era preciso “*controlar o processo de desagregação da ordem política e moral vigentes, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem*” (NAPOLITANO, 2014, p. 101).

Segundo Natalia Fernandes:

O exame do período em que os militares estiveram no poder, em particular de 1964 a 1979, evidencia a existência de complexa estratégia de atuação, que pode ter apresentado diferentes nuances ao longo de sua trajetória: ora com características mais repressivas, ora incentivando a indústria cultural, outras vezes criando instituições culturais preocupadas em preservar/consolidar a identidade e a cultura nacionais. Atuação que não pode ser considerada linear ou progressiva, ou mesmo que já estivesse definida *a priori*; que apresenta ambiguidades e contradições, mas que nos permite vislumbrar, em seu desenvolvimento, articulações com uma estratégia maior de governo, que buscava mudar os rumos político, econômico, social e, também, cultural do país. Dessa estratégia tornaram-se evidentes três linhas principais de atuação: 1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, “*afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira*”; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. (FERNANDES, 2013, p.175).

Assim, durante o segundo estágio da censura brasileira (1969-1978), e também com o lançamento do PNC em 1975, período no qual o mercado cultural estava em

pleno desenvolvimento, passa a ficar evidente uma maior intervenção do Estado na atividade cultural do país. Vale a pena lembrar que foi durante esse período que houve a reformulação da Embrafilme, e que, como já escrevemos, além da atuação da ditadura no campo do cinema, com o PNC a operação passou para outros campos, como teatro e música.

No que tange ao teatro, o regime militar utilizou-se de uma estrutura pré-existente, o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Criado em 1937 foi reaproveitado durante a ditadura. Nos anos de 1970 ele foi utilizado para a divulgação do teatro em território nacional. Entre as medidas, incluía-se uma política de barateamento do ingresso e que dava apoio à produção de diversos espetáculos. Estas medidas não eram apenas concedidas somente aos simpáticos ao regime, mas também aos que a contrariavam. Obras teatrais como a produção *Patética* que utilizava da metáfora para mostrar a morte de Vladimir Herzog nos porões do II Exército em São Paulo foram atingidas por essas medidas. O SNT foi extinto em 1981, não sem deixar de passar por polêmicas durante sua existência. Em 1974 ocorre a nomeação de Orlando Miranda para o cargo de diretor do SNT, tendo este permanecido no cargo até a extinção do serviço em 1981. Durante o período em que esteve à frente do SNT, este dirigente reimplementou o prêmio SNT. De acordo com Miliandre Garcia “era um concurso anual de textos inéditos de autores brasileiros ou radicados no Brasil sobre assuntos relacionados à cultura brasileira” (GARCIA, 2011, p.2). Apesar do concurso já ter sido realizado em anos anteriores, houve uma pausa nas premiações a partir do ano de 1969 e que persistiu até o ano de 1974. Essa interrupção se deu porque a peça vencedora do concurso de 1968, *Papa Highirte* foi proibida pelo governo militar (GARCIA, 2011).

Orlando Miranda era, no entanto, um empresário teatral ligado aos diretores de esquerda. Todavia, independente dele estar, naquele momento, ligado a esta ou aquela ala política do teatro, isto não impedia que tomasse atitudes que protegessem o sistema bem como o cargo que ocupava, fazendo com que este tivesse divergências com algumas alas da esquerda cultural. A atuação de Orlando foi criticada tanto pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), como dos atores culturais que representavam a contracultura. As críticas eram dirigidas a ele por conta dos vínculos institucionais que SNT mantinha com o governo militar. No entanto, com a retomada do *prêmio SNT* houve uma mudança na postura dos agentes teatrais, como atesta a historiadora Miliandre Garcia de Souza, segundo ela:

Em meados da década de 1970, um dos jurados do concurso elogiou a retomada do “Prêmio SNT” e o meio teatral demonstrou-se favorável às mudanças, ao contrário do final da década quando os vínculos com o governo suscitaram severas críticas. Naquele momento em específico, o meio teatral aprovou as iniciativas de Orlando Miranda, sobretudo a retomada do “Prêmio SNT” há 5 anos em hibernação e a atualização monetária do valor do prêmio. (SOUZA, 2011, p.7).

Com a implementação do PNC e a expansão nos investimentos na área da cultura, com já foi dito, houve uma expansão nos programas de criação de agências e conseqüentemente, houve uma criação de políticas culturais voltadas para cada setor da cultura brasileira. Dentro deste contexto a ditadura não poderia ter deixado de fora a música popular. Além da construção de políticas voltadas para o cinema e teatro,

políticas para a música popular brasileira (MPB) também foram pensadas e gestadas.

A Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) tinha por objetivo inicial “de incorporar todas as instituições culturais do ministério, passando assim a centralizar as atividades culturais desenvolvidas sob a jurisdição do MEC” (SILVA, 2001, p. 111). Porém, como houve resistência das demais instituições e órgãos do governo, a FUNARTE acabou assumindo os ramos da cultura que não contavam com representações dentro do MEC. Assim ela acabou por abarcar apenas alguns ramos artísticos. Este eram: Artes Plásticas, Folclore, Música Popular e também um núcleo de fotografia.

Ao apoiar a música popular brasileira, a FUNARTE tinha uma série de objetivos; o primeiro deles se relacionava com o estímulo direto a novas produções; o segundo seria apoiar o trabalho de pesquisadores. Por fim, o terceiro objetivo relacionado à MPB seria o de financiar gravações que fossem culturalmente relevantes e sem o interesse de mercado para com elas (Silva, 2001).

A MPB não atraiu somente olhares da ditadura militar brasileira, mas também atraiu enfoques das redes de televisão nacionais, como a rede Globo e a rede Record, que estavam em expansão durante os anos de governo militar brasileiro, os festivais de música que foram produzidos por diversas cadeias puderam proporcionar a aparição e ascensão de novos artistas, além disso:

A chegada do videoteipe proporciona que a televisão tenha mais recursos de produção e transmissão, aprimorando sua qualidade técnica e produz um incremento de verbas de publicidade. Novelas e programas de variedades são a coqueluche do momento. Os musicais, porém, foram os grandes responsáveis por trazer um novo público e aumentar a popularidade da TV, que até o começo de 1960 ainda eram acompanhados pelo rádio. (HINGST, 2013, p. 151).

Dentro desse contexto de efervescência cultural, a Rede Globo pode ter desempenhado um papel importante. Segundo Bruno Hingst (2013) no início do processo de criação do complexo televisivo da Globo, ela recebe investimento de capital estrangeiro, contudo ao longo dos anos ela diminuí a importação de produtos culturais vindo do exterior, já que começou a apoiar a produção nacional. Sobre essa questão, Napolitano (2011) lança a hipótese de que a Rede Globo pode ter sido utilizada para escoar a mão de obra advinda da dramaturgia. Ainda segundo Napolitano (2011), o regime pode ter dado apoio à dramaturgia ao perceber que a televisão poderia utilizar-se desses artistas para a então crescente teledramaturgia e, assim, consolidar o projeto político que pretendiam, ou seja, o de integração nacional. O teatro poderia ser “fornecedor de mão de obra para uma teledramaturgia de qualidade, sendo uma espécie de laboratório preparador para o meio eletrônico de massa” (NAPOLITANO, 2011, p. 158). A rede Globo em especial não utilizou somente pessoas advindas do teatro para compor os seus quadros, mas também cineastas. Marcelo Ridenti (2014) no seu livro *Em busca do povo brasileiro* fez uma série de entrevistas com diversos diretores que foram dos quadros de profissionais da Rede Globo, tais como “cineastas de esquerda tiveram passagens pelo programa *Globo Repórter*, como João Batista de Andrade e Renato Tapajós em São Paulo, e Eduardo Coutinho no Rio de Janeiro” (RIDENTI, 2014, p. 287). Assim, a Globo e outras redes de Televisão não absorveram somente artistas advindos da dramaturgia, mas também dos diversos ramos das artes que tiveram um

impulso durante a ditadura militar brasileira. Porém, somente estes fatos não explicam, o grande sucesso que as telenovelas ganharam com a Rede Globo de televisão, foram diversos fatores que contribuíram para isto, segundo Ester Hamburger a Globo fez uma estratégia de marketing agressiva, além disso, fez com que fosse medida e também fez controle administrativo diferente das demais redes de televisão, o que a tornou a maior produtora de novelas no Brasil (HAMBURGER, 1998).

A partir dos anos 70, as novelas enfatizam o uso da linguagem coloquial e cenários urbanos contemporâneos, gravações externas e referências compartilhadas pelos brasileiros. Essa opção clara no tempo e no espaço – a conjuntura contemporânea situada no âmbito da nação – potencializa a vocação da televisão para transmitir uma sensação de que os espectadores estão conectados com o mundo ao seu redor. (HAMBURGER, 1998, p.467)

Assim, a televisão fez com que os telespectadores se sentissem próximos aos personagens, assim, as cidades em que se passavam as novelas, mesmo as que fossem com nomes fictícios, eram as cidades que os espectadores conheciam, já que o maior número de pessoas que possuíam o aparelho estava concentrado nos grandes centros. Portanto, foi uma junção de fatores que possibilitou o grande sucesso da televisão durante a ditadura.⁵

A cultura durante os anos da Ditadura militar brasileira (1964-1985) foi vista com diversos olhares por aqueles que ocupavam os altos cargos do governo e até mesmo pelos ditadores brasileiros. Marcos Napolitano (2014) acredita que esta postura proativa, especialmente a partir de 1975 pode ter se dado seguindo a lógica abaixo descrita:

Em primeiro lugar, o apoio direto à cultura “nacional” cresceu à medida que a censura ficou mais branda (a partir de 1975), sugerindo, com isso, uma espécie de corolário da política de abertura “lenta, gradual e segura” do governo Geisel (1974-1979). Lembramos que esse governo tinha uma política de “distensão” em relação aos artistas e jornalistas, como forma de diminuir o isolamento junto à opinião pública de classe média das grandes cidades brasileiras, leitora de jornais e consumidora de produtos culturais. (NAPOLITANO, 2014, p. 198)

Concordamos com a afirmação de Napolitano, no entanto, a questão da “abertura” do regime e também do abrandamento da censura de fato ajudam a explicar o maior apoio (ou apoio crescente) aos produtos culturais nacionais, mas esses estes fatores podem ter sido mais amplos ainda. Dessa forma, o Instituto Nacional de Cinema foi criado em 1966 e, apesar do Serviço Nacional de Teatro ter sido criado em 1937, ele foi reaproveitado, assumindo novas funções, além de haver o apoio à criação de redes de televisão. O estamos querendo demarcar é que, com essas informações houve uma maior atuação da ditadura no ramo cultural a partir de 1974, com o lançamento do Plano Nacional de Cultura, no entanto a interferência começa antes desse ano. Nesse sentido, a interferência nos anos anteriores pode refletir outras perspectivas, como a consolidação do golpe e legitimação e manutenção dos militares no poder.

Nas páginas acima se buscou mostrar as estratégias que a ditadura militar

⁵ Além disso, a relação entre ditadura militar brasileira e redes de televisão nem sempre foram cordiais, para saber mais ver HAMBURGER, Ester. Diluindo fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano in SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *A História da Vida privada no Brasil*, Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

brasileira desenvolveu ao longo dos anos para o ramo cultural, e que em certa medida os militares atuaram como mecenas em diversos ramos da atividade cultural no país. Fato este que não impede ou interfere no fato de ter havido perseguições e repressões contra diversos artistas divergentes durante a ditadura militar brasileira.

Referências Bibliográficas

AMÂNCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. *Cultura e Política no Brasil: Contribuições para o debate sobre Política Cultural*. 2006. 224f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2006.

_____. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea*. V. 3, nº1. Jan.-Jun. 2013.

FICO, Carlos. *O golpe de 64: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora FFGV, 2014.

_____. *Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas*. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74. jan./abr. 2017.

Gatti, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

HAMBURGER, Ester. Diluindo fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano in SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *A História da Vida privada no Brasil, Vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar brasileiro: O caso da EMBRAFILME e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. 2013. 292f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em meios e processos audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes (ECA), São Paulo, 2013.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. A estatal do cinema brasileiro (as 5 Embrafilmes). In Gatti, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro* [recurso eletrônico], São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70-80. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. Editora UFPR.

MORETTIN, Eduardo Victorio, O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, nº 38, p. 11-42, editora da UFPR, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp.

_____. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição dos anos 1970, In ROLLEMBER, Denise; QUADRAT, Samantha (orgs). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SILVA, Vanderli Maria da. *A Construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas*. Dissertação (mestrado em sociologia). Universidade de São Paulo. 2001.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *A Gestão de Orlando Mirando no SNT e os paradoxos da “hegemonia de esquerda”*. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História -ANPUH*, São Paulo, julho 2011.