

A DITADURA MILITAR NO BRASIL E A CENSURA A OBRAS DE AUTORIA DE ARTISTAS MULHERES ENGAJADAS

RONY JESUS RIBEIRO* 

ALMERINDA DA SILVA LOPES* 

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO -
 VITÓRIA - ESPÍRITO SANTO - BRASIL

RESUMO

O artigo reflete acerca do engajamento político de artistas mulheres na ditadura militar e o empenho do poder público para censurar e reprimir suas ações sociais. Trata-se de um texto, que se embasa em uma pesquisa teórico-metodologicamente qualitativa, que se respalda na revisão de aportes bibliográficos sobre a Ditadura Militar, sobre engajamento feminino ou feminista, no levantamento, observação e análise de obras produzidas por artistas mulheres, que sofreram algum tipo de interferência da censura, no período de 1967 a 1975, período esse marcado pelo enrijecimento da repressão, da perseguição e da violência policial e prisão de intelectuais, estudantes, jornalistas, sindicalistas e artistas. Se logo após o golpe militar, algumas artistas engajadas acreditaram que por recorrerem a novas gramáticas visuais, linguagens, suportes e a materiais, que eram, então, pouco familiares aos agentes dos órgãos de repressão, o que as isentaria da ação da censura, a incompatibilidade entre arte e poder político logo se tornaria explícita. Embora o foco da abordagem se concentre nas artes visuais, faz-se também alguma incursão pela produção literária e musical, cujas autoras mulheres tiveram, igualmente, obras censuradas pelo regime.

Palavras-chave: mulheres artistas; censura; ditadura militar; engajamento feminino; conceitualismo.

ABSTRACT

The text reflects on the political engagement of female artists during the military dictatorship and the efforts of public authorities to censor and repress their social actions. This is a text, which is based on qualitative theoretical-methodological research, which is supported by the review of bibliographical contributions on the Military Dictatorship, on female or feminist engagement, on the survey, observation and analysis of works produced by female artists, who suffered some type of censorship interference, in the period from 1967 to 1975, a period marked by the intensification of repression, persecution and police violence and the arrest of intellectuals, students, journalists, trade unionists and artists. If shortly after the military coup, some engaged artists believed that by resorting to new visual grammars, languages, supports and materials, which were, then, unfamiliar to the agents of the repression bodies, which would exempt them from the action of censorship, the Incompatibility between art and political power would soon become explicit. Although the focus of the approach is on the visual arts, there is also some incursion into literary and musical production, whose female authors also had their works censored by the regime.

Keywords: women artists; censorship; military dictatorship; female engagement; conceptualism.

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas pela Universidade Federal do Espírito (UFES). Email: rony-ribeiro@hotmail.com.

* Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia da Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo, com atuação nos cursos de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS). Email: almerindalopes579@gmail.com.

RESUMEN

El artículo reflexiona sobre el compromiso político de las artistas mujeres durante la dictadura militar y los esfuerzos de las autoridades públicas por censurar y reprimir sus acciones sociales. Este es un texto, que se sustenta en una investigación teórico-metodológica cualitativa, que se sustenta en la revisión de aportes bibliográficos sobre la Dictadura Militar, sobre el compromiso femenino o feminista, en el relevamiento, observación y análisis de obras producidas por mujeres artistas, que Sufrió algún tipo de injerencia de la censura, en el período de 1967 a 1975, período marcado por la intensificación de la represión, la persecución y la violencia policial y la detención de intelectuales, estudiantes, periodistas, sindicalistas y artistas. Si poco después del golpe militar, algunos artistas comprometidos creyeron que recurriendo a nuevas gramáticas visuales, lenguajes, soportes y materiales, entonces desconocidos para los agentes de los órganos de represión, que los eximirían de la acción de censura, la incompatibilidad entre arte y poder político pronto se haría explícita. Si bien el foco del enfoque está en las artes visuales, también hay cierta incursión en la producción literaria y musical, cuyas autoras también tuvieron sus obras censuradas por el régimen.

Palabras clave: mujeres artistas; censura; dictadura militar; compromiso femenino; conceptualismo.

INTRODUÇÃO

Se ao término da II Guerra o mundo se mostrava esfacelado e em crise, o que fez com que surgissem muitas campanhas clamando pela manutenção da paz, a Guerra Fria entre as duas maiores potências acirrou as disputas pelo poder entre o eixo capitalista - representado pelos Estados Unidos -, e o socialista - pela antiga União Soviética -, o que gerou novamente apreensão e instabilidade. A corrida armamentista tornava iminente a possibilidade de um novo armistício, agora, de natureza nuclear, com consequências ainda mais trágicas para a humanidade. Essas disputas incorreram, porém, em mudanças jamais imaginadas em diferentes áreas: econômica, científica e tecnológica, com o aumento da produção industrial e de bens de consumo, mudança nos hábitos sociais, crescimento da população urbana e investimentos em novos equipamentos e infraestrutura das metrópoles modernas. Os avanços da ciência e da tecnologia geraram também aumento da expectativa de vida e a corrida pela conquista do espaço entre as duas potências, o que resultou nas primeiras viagens tripuladas em torno da órbita da Terra e a chegada do homem à Lua (1969).

Por outro lado, muitos intelectuais, mas principalmente os jovens estudantes americanos e franceses mostraram-se descontentes e preocupados com a hostilidade gerada pelas disputas

político-ideológicas da Guerra Fria, que acentuava ainda mais os contrastes entre os países ricos e os pobres e fragilizava a manutenção da paz. Combatiam, ainda, a violência e a inutilidade da Guerra do Vietnã e criticavam o conservadorismo dos valores sociais, estéticos e culturais hegemônicos, por destoarem do novo contexto de mundo. Esse clima de apreensão e revolta deu origem a uma onda de protestos, que se alastraria por diferentes países, inclusive pela América Latina.

Surgia assim o movimento estudantil na Universidade de Paris, influenciado pelas ideologias de esquerda, e contando com o apoio dos trabalhadores. Esse movimento começou a ser articulado em 1966, mas tomou força com os conflitos travados entre estudantes e autoridades na Universidade de Paris, em Nanterre, nas imediações da capital francesa. A decisão da administração de não ceder à reivindicação dos estudantes de fechar a Universidade e de expulsar os líderes do movimento foi o estopim para deflagrar a reação e expor as reivindicações dos estudantes da Sorbonne (outra unidade da Universidade de Paris) em acirrados debates, manifestações nas ruas e em violentos confrontos com a polícia, que transformaram o centro de Paris em verdadeira praça de guerra.

Os estudantes questionavam o ensino defasado e conservador, “a separação entre homens e mulheres nos alojamentos universitários”, o materialismo exacerbado, a globalização do capital, a estrutura social patriarcal e machista, os valores religiosos conservadores e radicais, os valores culturais hegemônicos e a conjuntura política, solicitando, inclusive, renúncia do presidente Charles De Gaulle, que enfraquecido acabaria renunciando alguns meses depois¹.

O movimento estudantil francês repercutiu, imediatamente, em vários países da América Latina, de modo especial no México, Brasil, Argentina, sendo que em outros, como no Chile, eclodiria um pouco depois, em reação, principalmente, à instauração do regime ditatorial do governo de Pinochet (1973). Enquanto no México o movimento foi liderado pelos estudantes da Universidade Nacional Autônoma do México e teve motivações similares às dos estudantes franceses, mas gerou um saldo de mortes e prisões, dada a violência com que a

¹GASPAR, C. B. da S. *O movimento estudantil de 1968 na mídia: diferença entre a cobertura realizada hoje e há quarenta anos*. 2009. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2009, p. 16-17.

polícia e grupos paramilitares enfrentaram o movimento pacífico dos jovens estudantes (1968). Nos outros dois países citados, o movimento estudantil opôs-se, de modo especial, à repressão do regime militar, sendo que no Brasil, antes mesmo de eclodir o movimento parisiense, já eram registradas reações contra o governo e o acordo MEC-USAID, assinado em 1966, sem a participação da UNE, representação dos estudantes².

Os americanos, por sua vez, passam a questionar a agressiva política governamental de seu país, a corrida armamentista, as guerras, o racismo e o conservadorismo moral e religioso, motivados de modo especial pela Guerra do Vietnã (1959-1975) e pelo assassinato do líder negro Martin Luther King (1968). Essas manifestações ressoaram também nos movimentos político-sociais e culturais de outros países, a exemplo da *Primavera de Praga* (1968), na antiga Checoslováquia e o movimento punk, na Inglaterra (década de 1970). O maior símbolo da contracultura e da insatisfação contra os tabus sociais foi o festival de música de Woodstock (1969), que além de contar com a participação de mais de meio milhão de jovens, desencadeou uma sucessão de movimentos de repercussão mundial, como o *Movimento Hippie* - que pregava o amor e a paz e formas alternativas de vida - e a *Contracultura* - negação dos valores culturais vigentes.

No escopo da contracultura alojaram-se também outros temas, entre eles a chamada segunda onda do movimento feminista, cujas pautas de discussão preconizavam a reivindicação por maior reconhecimento do papel social das mulheres, oposição ao patriarcalismo e ao machismo, ampliação de seu acesso à escolaridade e ao mercado de trabalho, cujo objetivo era libertar o sexo feminino da eterna dependência financeira do pai, de irmão ou do marido. O movimento feminista mobilizou outras minorias, dando origem aos movimentos negros, contra o preconceito e a segregação racial, e o movimento LGBT (1969)³.

²Acordo firmado, entre 1965 e 1967, entre o Ministério da Educação (MEC) do Brasil e a United States Agency for International Development (USAID), dos Estados Unidos visando “adequar o ensino superior à realidade brasileira, e solucionar a crise pela qual passava a Universidade”, mas que na verdade “ocultava objetivo maior: preparação de mão de obra necessária à implementação do modelo econômico” implantado pelos militares com a presença “massiva de grandes corporações estrangeiras”, Ver em: FRANZON, Sadi. Os acordos MEC-USAID e a Reforma Universitária, de 1968. As garras da águia na Legislação de ensino brasileira. In: EDUCERE-XII Congresso Nacional de Educação. 2015, Paraná, Anais. Paraná: PUCPR, pp.40620-40632. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/21202_9057.pdf. Acesso em: 03 setembro 2021. p. 40623.

³Que com o passar dos anos foi agregando novas identificações e orientações de gênero e sexualidade e hoje a sigla se constitui das letras LGBTQIAPN+.

A bipolarização do mundo acabaria por afetar diretamente a América Latina, pois os Estados Unidos temendo tanto a expansão do comunismo, após a Revolução Cubana (1959), como que o ódio ao país se espalhasse por todo o Continente, em razão da longa duração e do massacre americano imposto aos norte-vietnamitas, passam a intervir na política das nações vizinhas. Assim, além de impor seu poderio à América Latina, submetendo a maioria dos países do Cone Sul, entre eles o Brasil, a regimes militares duradouros e autoritários, os americanos encontraram nessa estratégia uma forma eficaz de dominação colonialista ao fazer do Continente, o grande mercado consumidor de seus produtos industriais, culturais e de seus hábitos de vida.

Na década de 1960, o movimento feminista ganhou força nos Estados Unidos, na Europa e até em países orientais. No Brasil, o regime militar reprimiu e tentou impedir a difusão das pautas de reivindicações das mulheres. Entretanto, algumas universitárias de classe média conseguiram, mesmo na clandestinidade, se engajar na luta contra o machismo, o patriarcalismo, o conservadorismo religioso e social e o uso da pílula anticoncepcional, enquanto parte das pautas feministas. O movimento foi ganhando alguma força com a adesão de algumas mulheres trabalhadoras de diferentes classes sociais, mas os avanços seriam contabilizados de maneira muito lenta, em razão do conservadorismo moralizante das elites, de grupos conservadores de direita, da Igreja Católica, e do defasado Código Civil brasileiro, que datava de 1916⁴. Enquanto os primeiros se mostraram, por exemplo, frontalmente contra o uso de qualquer método contraceptivo não natural, apesar da pílula anticoncepcional ter chegado ao Brasil em 1962, para assegurar à mulher maior liberdade e capacidade de decisão sobre o próprio corpo, pela lei brasileira competia ao marido decidir se a esposa deveria tomar ou não o contraceptivo. “E caso soubesse que a esposa o tomou sem o seu consentimento, o marido poderia processá-la ou pedir anulação do casamento”⁵.

⁴ Embora a partir de 1962 alguns artigos do Código Civil sofressem algumas modificações, apenas em 1969 foi convocada pelo Governo Militar uma comissão, coordenada pelo jurista Miguel Reale (USP), para elaborar o novo Código Civil Brasileiro. Começou a tramitar no Congresso em 1975, mas recebeu críticas de várias instituições, sofrendo muitas modificações, sendo que o texto final foi aprovado somente em agosto de 2001. Foi publicado e janeiro de 2002 e entrou em vigor em janeiro de 2003.

⁵ MADEIRA, L. A. C.; OLIVEIRA, S. J. C. Eu sou mulher: a luta das mulheres na ditadura militar no Brasil durante a segunda metade do XX. *Das Amazônia: Revista Discente de História da Ufac*. Rio Branco - Acre, v.2, n.1, p. 58, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/3068>. Acesso em 10 de abril de 2024.

O Brasil não criou políticas públicas de controle da natalidade, delegando ao casal a decisão de recorrer à esterilização ou ao uso de contraceptivos, aos quais se opunham veementemente os referidos grupos sociais de direita e os religiosos. Contra isso, era preciso que as mulheres se mantivessem atentas, como advertiu Simone de Beauvoir: “nunca se esqueçam que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida”⁶.

O artigo apresenta reflexões acerca do engajamento político de artistas mulheres no período da ditadura militar e o esforço do poder público para censurar suas obras e reprimir suas ações. Teórico-metodologicamente foram realizadas análises de obras produzidas por mulheres artistas nos anos 1960 e 1970, além da revisão de aportes bibliográficos - a partir de artigos, entrevistas e livros -, com ênfase em lutas sociais na Europa e nos Estados Unidos, dinâmicas sociais na América Latina, e no Brasil, sob orientação da História do Tempo Presente. Sob a perspectiva histórica citada, a pesquisa visa narrar fatos sociais, que mobilizaram ações políticas ao redor do mundo até chegar a uma discussão mais aprofundada acerca da luta das mulheres em prol da conquista de seus direitos sociais e políticos.

O GOLPE MILITAR E A DIFÍCIL RELAÇÃO ENTRE A ARTE E O PODER POLÍTICO

O fim da II Guerra e o restabelecimento do período democrático que se seguiu à derrocada do Estado Novo devolvia ao povo e aos intelectuais brasileiros alguma esperança e otimismo, com a perspectiva de dias melhores para o desenvolvimento do país. Entretanto, o país mergulharia em forte crise política, que aumentaria ainda mais após a volta ao poder de Getúlio Vargas pela via democrática, em razão de disputas entre grupos favoráveis e de oposição à política nacionalista de seu governo.

A eleição de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1960) para a presidência trazia novo alento, por suas ideias ousadas, como o *Plano de Metas*, que previa o desenvolvimento

⁶MADEIRA; OLIVEIRA, 2019. p. 58.

do país, mediante investimentos nos diferentes setores. O objetivo de povoar e interiorizar o desenvolvimento do país, o levaria a construir e a transferir a capital federal para uma região de baixa densidade populacional e carente de infraestrutura, no coração do país. O que parecia ser utopia a alguns, deixaria o mundo perplexo tão logo se divulgou as imagens do arrojado plano urbanístico e arquitetônico construído em um imenso oásis na região Centro-Oeste, com a inauguração de Brasília (1960). Todavia, os altos investimentos gastos para concretizar tais projetos elevaram a dívida externa, desvalorizaram e fizeram a inflação disparar, gerando descontentamento e instabilidade com nova onda de greves e de manifestações.

A renúncia do presidente Jânio Quadros, seguida da deposição de João Goulart punham fim ao período democrático, com a deflagração do golpe militar de 1964, que gerou um período ditatorial repressivo de 21 anos de duração, que se estendeu até 1985, em cinco mandatos presidenciais de militares.

A reação dos estudantes, intelectuais e trabalhadores ao regime militar seria imediata, os quais expressaram seu descontentamento e inconformismo em crescentes manifestações nas ruas, iniciativas essas logo reprimidas e debeladas com ações truculentas da polícia contra os civis desarmados. Para manter a ordem e evitar as manifestações populares foram editados atos institucionais, que, além de se sobreporem à Constituição Federal Brasileira, funcionaram como mecanismos de legalização de diversas formas de censura, repressão e tortura: cassação dos direitos civis, cerceamento da liberdade individual, interferência no direito de livre expressão, ameaças, perseguição e prisão dos opositores do regime.

O presidencialismo de coalizão embora tenha longa história no Brasil, fazendo parte da política desde o ano de 1945⁷, as eleições para presidente nesse período da ditadura militar foram indiretas e serviram apenas de fachada, uma vez que, o candidato à presidência passava pela indicação militar. Esses processos não tinham o menor interesse de promover a

⁷ABRANCHES, S. H. H. Presidencialismo de Coalizão: o dilema institucional brasileiro. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v.31, nº1, p. 5-34, 1988. p. 5. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3047753/mod_resource/content/1/Texto%C3%A9rgio%20Abranches%20presidencialismo%20de%20coalis%C3%A3o.pdf. Acesso em 10 de abril de 2024.

democracia, pois a Aliança Renovadora Nacional (Arena) - o partido que alinhava com o governo -, detinha o controle total tanto da Câmara dos deputados quanto do Senado Federal⁸.

Embora de início os militares parecessem não dar grande atenção às artes plásticas, o que animou os artistas a elaborarem propostas que ironizavam o contexto social, as investidas contra o processo criativo não demorariam a ocorrer. Basta citar que logo em 1965, obras foram censuradas e impedidas de serem expostas ou foram retiradas sumariamente de exposições. Foi o caso de obras de autoria de Décio Bar, retiradas da mostra *Propostas 65*, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). O trabalho de Claudio Tozzi, *Guevara vivo ou morto* (1967) exposto no IV Salão Nacional de Arte Contemporânea, seria alvo de um atentado a machadadas, por um grupo de extrema direita.

Nesse mesmo ano, a censura investe contra a IX Bienal de São Paulo, determinando a retirada das seguintes obras: o políptico *Meditações sobre a bandeira nacional* (1966-7) de autoria de Ernesto Quissak Júnior (1935-2001), com 05 módulos pintados a óleo (medindo cada um 2,0 x 2,5 m) da bandeira nacional, sendo que era proibido o uso dos símbolos nacionais, exceto pelo próprio governo; e o objeto-caixa *Presente* [Figura 1], de autoria da artista fluminense Cybèle Varela (1943).

⁸VILLA, M. A. *Ditadura à Brasileira (1964-1985): a democracia golpeada à esquerda e à direita*. Rio de Janeiro: Leya, 2014.

Figura 1 – Cybèle Varela, *Presente*, 1967. Técnica mista. Dimensões variadas.

Fonte: Fotografia Ariane Varela Braga. MAC/USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2023/cybele-varela/index.html>. Acesso em 05 de setembro 2023.

A obra de Varela era uma caixa, confeccionada em madeira pintada de cores vivas e tendo as faces articuladas por dobradiças. Foi apresentada fixada à parede como um quadro convencional, mas ao ser aberta pelo público a caixa expunha o contorno do mapa do Brasil, deitado e atravessado por uma farda militar, do interior da qual surgia, inusitadamente, uma forma viril tendo na extremidade minúscula cabeça, que faz lembrar, guardadas as devidas diferenças, a da figura do *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral⁹. O objeto/pintura, de formulação identificada com a *Pop Art*, foi considerado pelo regime desrespeitoso e antinacionalista. Amedrontada com a ameaça de prisão, a artista destruiu a obra e seguiu pouco depois para Paris, com uma bolsa de estudos do governo francês, ali permanecendo por vários anos¹⁰.

⁹ LOPES, Almerinda e CHAGAS, Tamara S. “Intersecções entre a obra de Cybèle Varela e a sociedade de Consumo”. *Dimensões*, v. 45. Jul/dez.2020, p. 170-191. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/31727>. Acesso em 06 de abril de 2024.

¹⁰ Atendendo ao pedido de Paulo Miyada, curador da mostra *AIS- 50 anos: Ainda não terminou de acabar* (2018), - título que remetia à conhecida frase do jornalista Zuenir Ventura, ao referir-se ao ano de 1968: “o ano que não acabou” -, a artista construiu nova versão desse objeto, que foi integrado à exposição. O evento foi realizado na Fundação Tomie Ohtake, em São Paulo, para que a triste memória dos 50 anos de promulgação daquele Ato Institucional, não seja esquecida e, conseqüentemente, não se repita.

O cerco maior às artes ocorreria após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (dezembro daquele mesmo ano), o mais truculento dos 16 atos institucionais editados pelos militares, para respaldar a arbitrariedade e a repressão, além de disseminar o terror, ao impor a perseguição, a tortura e o silenciamento às vozes dissonantes, ao longo dos chamados “anos de chumbo” (1968-1978).

Sem nos determos no assunto, uma vez que não é essa a proposta deste texto, discorreremos rapidamente sobre algumas das mais memoráveis investidas da censura, entre elas a II Bienal da Bahia (1968), para atestar o endurecimento da censura tão logo foi publicado o referido Ato Institucional. Foram retiradas desse evento dez obras consideradas subversivas, além de ser expedida ordem de prisão aos respectivos artistas e aos organizadores pelos agentes da censura. Thereza Simões (1941) foi a única mulher que teve uma pintura censurada no evento (pois as demais eram todas de autoria de homens), mas escapou da prisão por não se encontrar no local no momento da retirada, como informa Tamara Chagas¹¹. A pesquisadora também oferece detalhes da obra, que confirmava o engajamento da jovem artista: “mostrava entre outros detalhes, a revolta dos estudantes durante o Maio de 1968, em Paris, e uma passeata do Rio de Janeiro, com pessoas segurando faixas com os dizeres: ‘abaixo a ditadura’, ‘trabalhadores – tanques + verbas’ e ‘artistas com os estudantes’”¹².

A retirada das obras não foi suficiente para aplacar a fúria dos militares, que exigiram o fechamento da exposição poucas horas depois de sua inauguração. A reabertura da mostra foi autorizada apenas no início de janeiro do ano seguinte. A maioria das obras apreendidas mostrava gramáticas pictóricas vinculadas às *Novas Figurações* de matriz Pop, também chamado de *Novo Realismo*, as quais, além de irritarem os militares pelo seu teor subversivo, também não eram condizentes com o gosto retrógrado das elites, preso aos temas e valores tradicionais, produtos esses que, na época, continuavam a dominar o mercado. Essa sequência de interferências da censura no processo artístico alertaria os artistas de que era preciso mudar as estratégias de enfrentamento e de engajamento. Isso os levaria a pesquisar novos códigos, suportes e materiais, o que daria origem a novas práticas experimentais, alternativas ou

¹¹CHAGAS, T. Thereza Simões: uma pioneira da arte conceitual no Brasil. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Arte&Sensorium*, Curitiba, v. 5, nº 2, p.14-26, 2018. p. 18. Disponível em: <https://periodicos.unesoar.edu.br>. Acesso em 06 de abril de 2024.

¹²CHAGAS, 2018. p. 18.

conceituais, que por não serem familiares aos militares, abriam alguma perspectiva de seus autores driblarem a censura.

Essa suposição não se confirmaria se considerarmos que em junho desse mesmo ano já havia ocorrido a interdição da proposta experimental e participativa, denominada *Varal*, que a artista carioca e poeta visual Neide de Sá propôs à recriação do público participante do evento coordenado por Frederico Moraes, *Arte no Aterro*, realizado nas imediações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os agentes da polícia perceberam o interesse do público em participar da proposição, o que fazia daquele espaço um dos mais concorridos do evento, e mesmo sem entenderem se havia na proposta artística algum sentido ideológico - como eles próprios afirmaram -, interditaram a continuidade dos trabalhos. A artista não seria identificada, pois acabou confundida com os demais participantes que se encontravam no local naquele momento.

Em contrapartida, no *Salão da Bússola* (1969), patrocinado pela empresa Aroldo Araújo Propaganda - a título de comemoração de seu 5º aniversário de existência -, e pela Secretaria do Turismo do Estado do Rio de Janeiro, realizado entre 05 de novembro e 14 de dezembro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, predominaram as obras experimentais. Curiosamente, mesmo que em parte delas transparecesse o engajamento político dos seus respectivos autores, seja por meio de críticas ao governo ditatorial, seja por manifestações que exigiam a volta do estado democrático, não houve censura às obras expostas.

O Salão contou, inclusive, com a participação de um número expressivo de ativistas mulheres, que se destacaram também na premiação concedida pelo júri, integrado por Frederico Moraes, Jaime Maurício, Mario Schenberg, Renina Katz e Walmir Ayala. O prêmio máximo foi atribuído a Cildo Meireles: viagem Rio de Janeiro - Nova York - Paris - Londres, mais um prêmio em dinheiro. As artistas contempladas com prêmios aquisição foram: Anna Bella Geiger, Evany Fanzeres, Georgette Melhem, Mary Yoshimoto, Vanda Pinheiro Dias, Wanda Pimentel, Vilma Pasqualini e Thereza Simões¹³. Segundo Frederico Moraes, apesar de o regulamento do evento manter-se restrito às categorias artísticas tradicionais: “pintura, escultura, desenho, gravura etc, todos os artistas se inscreveram na categoria etc”. Assim, esse

¹³Ver em: Meireles vence Salão da Bússola, *Jornal do Brasil*, RJ, 20 out. 1969, p. 10.

mero acaso acabaria se tornando a abertura para que os jovens inscrevessem suas obras nessa categoria, “muitas delas recusadas anteriormente em salões e bienais”¹⁴.

Durante o *Salão da Bússola* foram realizados debates e palestras proferidas por: Décio Pignatari, Mario Pedrosa e Lindoval de Oliveira, o que deu origem a algumas críticas na imprensa, alegando que o objetivo era aproximar Arte, Indústria e Comunicação. Seria esse tripé o motivo de a censura não ter interferido na mostra, considerando que os dois últimos setores citados faziam parte do jogo de interesses do regime?¹⁵ Para esclarecer as críticas que aquela tríade recebeu Mário Pedrosa, em um dos ensaios escritos em Cabo Frio, onde refugiou para escapar da prisão, antes de se exilar no Chile, observou: “a sociedade de consumo de massa não é propícia às artes”, e nessa nova sociedade “não há mais espaço para a arte moderna com suas exigências de qualidade e não ambiguidade”. E completava: a “comunicação de massa deu à imagem uma força atributiva maior que a palavra, e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensiva”¹⁶.

Mário Pedrosa lembrava, ainda, que a arte é uma forma de expressão construída historicamente, de maneira que, como “recusa à integração na sociedade do consumo de massa” os artistas passaram a se recusar produzir para o marchand ou o mercado capitalista. E para evitar que a arte se transforme em mercadoria, eles “entregam-se consciente ou inconscientemente” a uma operação inteiramente inédita, à experimentação ou ao “exercício, mas o exercício experimental da liberdade”. Por essa razão, “não fazem mais obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade – criatividade”¹⁷.

O crítico reafirmava, assim, sua sintonia com as novas poéticas emergentes, de modo especial os conceitualismos, nos quais se incluem a arte postal e a poesia visual. Estas surgiram justamente como estratégias de comunicação, para o envio de denúncias ou de protestos contra a falta de liberdade, a repressão, muitas vezes em forma de código cifrados ou criptográficos,

¹⁴MORAIS, F. A arte não pertence a ninguém. Entrevista a RIBEIRO, M. A. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, nº1, p. 336-351, 2013. p. 340-341. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. Acesso em 06 de abril de 2024.

¹⁵Ver em: LUIZ, M. A Indústria é quem faz a Arte, *Jornal do Brasil*, RJ, 06 dez. 1969, Caderno B, p. 2.

¹⁶PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das Bienais. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1975. vol. 1, cap. 15, p. 300-308. p. 308.

¹⁷PEDROSA, 1975, p. 308.

frases sobrepostas, ou escritas em círculo, como meio de dificultar a decodificação ou desestabilizar a compreensão. Numa época em que todas as formas de comunicação interpessoal tinham sido suspensas ou eram severamente vigiadas pelo regime, os artistas criaram, assim, um sistema alternativo, democrático e underground em rede, permanentemente realimentado pelos artistas, sistema esse precursor das redes sociais.

A não interdição de obras participantes do referido Salão causa ainda maior perplexidade considerando que poucos meses depois ocorreram dois episódios de censura dignos de nota: “foram confiscadas várias gravuras inscritas no 3º Salão de Ouro Preto, antes mesmo que a comissão julgadora pudesse avaliá-las”¹⁸ e a invasão, pela polícia fortemente armada, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (29 de maio de 1969), na véspera da abertura da mostra de apresentação das obras selecionadas para representar o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris.

A ordem expressa para tal ato partiu do General César Montagna de Souza, comandante da I Região Militar, que com abertura de inquérito e ameaças de prisão à direção do Museu e à comissão julgadora, interditou a exposição e confiscou as obras selecionadas, de autoria de Antônio Manuel, Humberto Espíndola, Carlos Vergara, além de fotografias de Evandro Teixeira¹⁹. O Brasil deixou assim de participar daquele evento internacional restrito a artistas jovens de menos de 35 anos de idade²⁰. Segundo alguns autores, o que mais parece ter irritado o alto comando militar foi justamente uma das imagens fotográficas selecionadas, em que Evandro Teixeira, fotógrafo documentarista de *O Globo* – que por um feliz acaso de estar presente no exato momento em que ocorre a queda de um motociclista da Força Aérea Brasileira –, captura com maestria o episódio, perpetuando e replicando, assim, fotograficamente a imagem da queda (1965). Se ironicamente a queda simbolizava o desejo subliminar da maioria dos brasileiros – a queda da ditadura – a seleção da fotografia e a tentativa de mostrá-la no

¹⁸FABRIS, A. Relembrando o caso Volpini. *Arte & Crítica-ABCA*, São Paulo, n. 47, ano XVI, set, 2018. Disponível em: <http://abca.art.br>. Acesso em 09 setembro de 2021.

¹⁹MORAIS, 2013, p. 339.

²⁰Fizeram parte da comissão de seleção: Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Anna Letycia, Renina Katz, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Roberto Magalhães, Fernando Jackson, Pedro Escosteguy, Walter Zanini, José Roberto Teixeira Leite, Ivan Serpa, Marcos Konder Neto e Maurício Roberto, os dois últimos para a seleção dos trabalhos de arquitetura, que coube a um grupo do Paraná (*Correio da Manhã*, RJ, 29 maio 1969, p. 5). Niomar Moniz Sodré, diretora-presidente do MAM e do júri de seleção das obras interditadas, acabaria sendo processada e incurso na Lei de Segurança Nacional (*Correio da Manhã*, 03 de junho de 1969, p. 1).

exterior foram entendidas pela censura como imperdoável provocação, pela tentativa de difamar os militares.

Segundo Caroline Schroeder, o crítico Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), publicou uma “nota de repúdio ao ato do governo, afirmando que atentava contra a criação da obra de arte e o livre exercício da crítica da arte”. Nessa nota também “aconselhou seus associados (da ABCA) a se recusarem a tomar parte no julgamento de concursos promovidos pelo governo, devido às atitudes coercitivas desse último”²¹. O posicionamento de Pedrosa - reconhecido nacional e internacionalmente por sua militância ideológica, destreza intelectual e exemplar atuação profissional como teórico e crítico de arte -, se por um lado parece ter sido decisivo para a articulação do boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, que seria inaugurada poucos meses depois, por outro, não deixou de atizar ainda mais a sanha dos militares contra ele. Acusado de difamar o regime militar no exterior, “por envolvimento com as denúncias feitas à Anistia Internacional, sobre casos de tortura no Brasil, recebeu ordem de prisão”, em julho de 1970²².

Essa sucessão de episódios, mas em especial a interdição da participação dos artistas brasileiros na VI Bienal de Paris, ganhou repercussão nacional e internacional, levando ao boicote da X Bienal de São Paulo, que seria inaugurada alguns meses depois, quando inúmeros artistas brasileiros e estrangeiros, além de críticos retiraram sua participação na mostra. Entre estes, vale citar o francês Pierre Restany, responsável pela exposição de arte e tecnologia, com representantes de quinze países, que além de se negar a participar, coordenou também o manifesto *Non à la Biennale*, que foi assinado por artistas e responsáveis pelas delegações internacionais que não enviaram as obras ao evento, entre elas as dos Estados Unidos e União Soviética.

²¹SCHOROEDER, C. S. A Censura Política às Artes Plásticas em 1969. In: IX Fórum de Pesquisa em Arte, 2013. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/010_Caroline_Staut_Schroeder.pdf. Acessado em 06 de junho de 2021.

²²Para evitar a prisão refugia-se na Embaixada do Chile até obter autorização para viajar para aquele país, onde iria colaborar com os projetos culturais do governo de Salvador Allende (1970-1973). Com a instauração da ditadura militar, Mário Pedrosa seguiu para o México e de lá para a França (1973-1977). Ao retornar ao Brasil foi um dos articuladores da criação do Partido dos Trabalhadores (PT). In: ZOLI, A. F. O museu da solidariedade do Chile e Mário Pedrosa. Humanidades em Diálogo, v. IV, n.º. 1, 2011. p. 231-234, p. 233

Além do fracasso dessa edição, houve o pedido de demissão de alguns dos membros da diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, que mergulharia em profunda crise, que quase a levou à sua derrocada. Um dos pedidos de baixa da diretoria daquela Fundação partiu de Guiomar Moniz Sodré Bittencourt – então presidente de honra do MAM - em longa carta enviada a Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação Bienal. Ainda visivelmente impactada e intimidada pela ameaça de prisão e pelo episódio violento de invasão daquele Museu, suspensão da exposição, interdição da saída do país das obras dos artistas que o representariam na VI Bienal de Jovens de Paris, bem como pelo processo movido contra ela pela citada I Região Militar do Rio de Janeiro, lamentava na carta a difícil situação em que os artistas, a crítica e as instituições culturais viviam, com a interferência da censura, e justificava sua decisão, alegando entre outros problemas:

Ninguém, em sã consciência, pode negar a ininterrupta de fatos e incidentes, que, de origem oficial ou oficiosa, embora geralmente anônima, vêm solapando as condições precípuas para a realização tranquila e eficaz das grandes exposições artística no País, como os salões nacionais e estaduais, Bienal da Bahia e a nossa Bienal de São Paulo – ou seja – a liberdade de criação, a liberdade de expressão, a liberdade de crítica. Essas liberdades, é triste dizê-lo, já não mais existem no Brasil, senão a título mais que precário. Os beneméritos promotores desses certames, os artistas que para eles criam, os críticos que os avaliam e os analisam, ninguém está seguro de que seus esforços, suas realizações, seus sacrifícios sejam respeitados. (...) nem mesmo o grande Presidente da Fundação Bienal de São Paulo, pode assegurar, de antemão, estarem as obras aceitas indenizadas da apreensão a qualquer momento. (...). Ainda está viva na memória de todos, a pequena exposição sumariamente suspensa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de que resultou a anulação da representação brasileira para a VI Bienal de Jovens de Paris, por simples advertência da Censura ao Itamarati.
(...).

De lá para cá as condições de exercício da livre criação e da livre crítica não se alteraram para melhor: ao contrário, agravaram-se²³.

Além da implicância da polícia com o engajamento das mulheres, estas ainda se defrontavam na época com sistema artístico desfavorável, considerando a predominância dos

²³BITTENCOURT, N. M. Sodré. Fundadora do MAM deixa diretoria da Bienal. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969, p. 5.

atores masculinos: críticos, colecionadores, diretores de instituições culturais e galeristas. Se isso contribuiu para que disputassem em desigualdade de condições espaço nas exposições, as poéticas femininas também permaneceram até bem recentemente desconhecidas e à margem da historiografia da arte.

O presente estudo surge, assim, do interesse de refletir sobre a praxe de algumas dessas mulheres artistas, bem como as estratégias por elas encetadas para driblar a censura praticada pelo regime militar.

LUTAS FEMINISTAS E POÉTICAS FEMININAS

Nesse cenário de forte repressão dos direitos civis, atrizes empoderadas e engajadas nas lutas feministas contra o machismo e o patriarcado, e que também se insurgiam contra a censura e a falta de liberdade e de expressão, e que também afrontavam os militares com seu comportamento ousado, subversão de tabus e de paradigmas sociais. Confirmando essa ousadia, Eva Tudor (1919-2017), Tônia Carreiro (1922-2018), Eva Wilma (1933-2021), Leila Diniz (1945-1972), Odete Lara (1929-2015), Norma Bengell (1935-2013) e Cacilda Becker (1921-1969), foram registradas [Figura 2] marchando, destemidas e de mãos dadas à frente da multidão na passeata dos cem mil, realizada no Rio de Janeiro (em 26 de junho de 1968), formando uma espécie de escudo. Logo atrás das atrizes segue, em meio a outros intelectuais e estudantes, o crítico Mário Pedrosa (no canto à direita foto, entre Cacilda Becker e Norma Bengell) que, como citado, pouco depois teve seus direitos civis cassados e a prisão decretada em 1970, seguindo para longo exílio no Chile e depois na Europa²⁴. Além da participação na passeata dos cem mil, essas atrizes tiveram um papel social de grande importância. Elas mais de uma vez inverteram a ordem moral lutando em prol da liberdade sexual das mulheres. O comportamento transgressor de Leila Diniz²⁵ e as personagens interpretadas por Norma Bengell

²⁴BORGES, H. 1968: *Mulheres que lutaram contra a ditadura e contra o machismo*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/1968-mulheres-que-lutaram-contraditadura-contramachismo-22759477>. Acessado em 05 de julho de 2021.

²⁵A atriz Leila Diniz é um dos grandes nomes da cultura brasileira e possui uma extensa lista de participações em peças de teatro, teledramaturgia e filmes. Também é vista como um dos mais representativos símbolos da resistência política no período ditatorial, nos anos 1960, recebendo destaque por sua luta em prol dos direitos das mulheres e emancipação do sujeito feminino. Em 1969, período de maior rigor da ditadura militar, Leila Diniz deu uma entrevista ao jornal carioca *O Pasquim*, que cuja publicação na edição nº 22 foi às no mês de novembro. Na sua

e Odete Lara serviram de inspiração para muitas outras mulheres de inspiração a muitas outras mulheres.

Figura 2 - Foto Gonçalves, Passeata dos 100 mil, tendo à frente mulheres artistas contra a ditadura e o machismo, 1968.



Fonte: O Globo, RJ, 26 jun. 1968. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/1968-mulheres-que-lutaram-contraditadura-contramachismo-22759477>. Acesso em 05 de julho de 2021.

O ato político foi organizado pelo Movimento Estudantil, e esse grupo de mulheres artistas tornou-se o símbolo da resistência feminina nas ruas, poucos meses antes de ser decretado o AI-5.

primeira página capa o jornal, traz uma fotografia da atriz de cara lavada e toalha na cabeça e dizendo que pensava em sexo, relatos de sua carreira e demais assuntos. A forma com a qual Leila Diniz se referiu abertamente a assuntos relacionados a liberdade sexual feminina e o uso de palavrões foi visto na época como um grande escândalo contra a moral e os bons costumes. Por outro lado, o comportamento transgressivo da atriz foi essencial para inspirar outras mulheres a lutar pela sua insubordinação ao homem, ao machismo e ao patriarcalismo. Mesmo já atuando na luta pelo direito das mulheres, após a polêmica entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*, Leila Diniz passou a ser vista como uma das pioneiras na libertação sexual feminina no Brasil, representando desta forma, uma forte ameaça e ataque a moralidade pública. Comumente em seu discurso, a atriz utilizava muitos palavrões, que na sua entrevista para o jornal citado foram substituídos por atenuantes. Ver entrevista completa em: BRITO, Rafaela. *A polêmica de Leila Diniz para O Pasquim*. Disponível em: <<https://imperioiretro.blogspot.com/2016/11/a-polemica-entrevista-de-leila-diniz.html>>. Acessado em 23 de maio de 2024.

Com o aumento das manifestações organizadas pelo movimento estudantil, em outubro de 1968 ocorreu uma ação de tamanha brutalidade e repressão por parte dos policiais do regime militar, durante o congresso da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna, São Paulo. A entidade agia na clandestinidade, desde novembro de 1964 quando foi cassada pelo governo militar, razão pela qual escolheu uma fazenda no interior daquele estado, acreditando que assim todos estariam a salvo. Entretanto, a população da localidade percebeu o movimento maior de automóveis circulando pelas estradas rurais e de estudantes fazendo compras no comércio da cidade e avisou a polícia, que invadiu o evento destruindo o que via pela frente. Muitos jovens acabaram feridos e outros presos nessa ação policial. Do total de presos, as mulheres somavam aproximadamente um terço desse quantitativo.

Ainda não havia nesse período um grupo genuinamente feminista e bem solidificado no Brasil, por outro lado, já atuava um grupo de mulheres engajadas, que lutaram incansavelmente ao lado dos homens e diferentes grupos sociais contra a ditadura militar. A cineasta Lúcia Murat (1949) foi uma das mulheres encarceradas pela polícia com outras estudantes presentes no evento. “Em março de 1971, aos 22 anos, a jovem voltou a ser presa”²⁶, dividindo a cela com a ex-presidente do Brasil Dilma Rousseff (1947-). Assim como outras mulheres apreendidas em atos de protestos e transgressão política nos anos de chumbo, Lúcia e Dilma foram torturadas de forma cruel e impiedosa pelos policiais da ditadura militar. Além dos dois exemplos citados, muitas outras mulheres foram alvo da censura, repressão e submetidas a violentas sessões de torturas.

Em todos os segmentos das artes houve representantes mulheres dispostas a lutar contra a censura, o machismo e o patriarcalismo. Diferentemente de muitas mulheres que preferiram se omitir por medo, outras, sabendo que poderiam ficar na mira da tortura e da morte, tentaram confrontar e transgredir a ditadura com obras críticas, e ao mesmo tempo provocativas, embora precisassem fazê-lo de maneira camuflada, recorrendo a metáforas, e atuando muitas vezes longe do público e mantendo as obras em seu poder. Até porque, com o AI-5 toda arte que estivesse ‘fora do padrão normativo militar’, seria sumariamente reprimida e seus autores

²⁶BORGES, 2021.

enquadrados na Lei de Segurança Nacional e presos, fossem eles artistas plásticos, escritores, compositores, atrizes, cineastas, e todos aqueles que burlassem o sistema imposto²⁷.

A partir desse período, a vida das mulheres artistas ficou muito complicada, sem contar que para elas a prisão tinha consequências ainda mais difíceis e humilhantes, que no caso dos homens. Apesar dessas limitações e da implicância da censura com as produções artísticas femininas, mesmo quando não tinham um caráter puramente combativo, esse período artístico foi muito produtivo, de renovação das linguagens e de revelação de jovens artistas, que se destacaram nas diferentes modalidades criativas. Assim, a narrativa histórica serve de memória da ação das mulheres para registrar sua resistência contra a censura e também “legitimar um projeto reformador ou justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas”²⁸.

Na produção literária surgiram boas escritoras, mas é possível que, nenhuma delas tenha sofrido tanta intervenção da censura quanto Cassandra Rios (1932-2002). Esta teve o primeiro livro publicado aos 16 anos de idade, mas foi na maturidade que mais sofreu censura e perseguição pelo regime, com obras vetadas e tiradas de circulação, em razão de abordar questões como erotismo e homossexualidade feminina, questões que os militares procuravam reprimir. Mesmo assim, tornou-se a primeira escritora brasileira a alcançar recorde literário com a venda de um milhão de exemplares de seus livros no ano de 1970²⁹.

²⁷MADEIRA; OLIVEIRA, 2019. p. 58.

²⁸CHARTIER, R. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

²⁹MONDELLI, L. *55 anos do golpe militar: A história de Cassandra Rios, a escritora mais censurada da ditadura*. BBC News, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47756468>. Acesso em 05 de julho de 2021.

Figura 3 - Capas de obras da escritora Cassandra Rios.



Fonte: Fantasmas Solitários. Disponível em: <https://fantasmassolitarios.wordpress.com/2013/05/21/saudacoes-a-cassandra-rios/>. Acesso em 05 de julho de 2021.

Com a promulgação do AI-5 em 1968, a vida de Cassandra Rio ficou ainda mais difícil, quando as editoras pressionadas pelo regime rejeitaram seus livros. Conforme Modelli: “Ninguém foi mais perseguida pelos censores da ditadura militar brasileira (1964 - 1985) do que Cassandra Rios, escritora recordista em vetos durante o regime, com 36 dos seus 50 livros publicados censurados durante a vida - fora algumas edições clandestinas”. Vale ressaltar, que das 36 obras de Cassandra [Figura 3] publicadas até a década de 1970, 33 delas foram censuradas nesse mesmo período³⁰. As obras da escritora chamaram a atenção do regime militar por vários motivos. O conteúdo de seus textos proclamava a liberdade feminina e o desejo do corpo, a partir de um discurso altamente erótico e, isso feria os velhos clichês da moral e dos bons costumes que a sociedade forçadamente ainda insistia em manter.

As obras de Cassandra ambientavam cenas de sexo, desejo e liberdade. As personagens dessas obras eram moças ou adolescentes descobrindo a sexualidade³¹ e o desejo erótico,

³⁰MONDELLI, 2019, sp.

³¹As obras de Cassandra Rio enfocam a lesbianidade, ou seja, suas personagens são moças ou adolescentes descobrindo o desejo sexual por outras mulheres. Optamos pela expressão lesbianidade para tratar de relações entre duas mulheres, porque o termo lesbianismo caiu em desuso. Segundo Vitoriano, trata-se de um termo que costumava definir a relação afetiva e amorosa entre duas mulheres como uma doença (pelo acréscimo ou uso do sufixo “-ismo”). Em dias hodiernos o termo correto para designar a relação a homossexualidade feminina é lesbianidade. Apesar de alguns pesquisadores defenderem o uso do termo “lesbianismo”, outros sugerem, que pelo peso do preconceito e da. Ver em: VITORIANO, Ana Cláudia de Oliveira. *Lesbianidade em questão: um estudo*

questões que irritavam mais os militares do que as próprias críticas ao regime. Basta citar que outras escritoras, que publicaram obras contrárias ao imperialismo americano, à igreja, ao clero ou que defendiam a liberdade da mulher e a igualdade de gênero, ou denunciavam as atrocidades da ditadura, como a tortura e o desaparecimento de pessoas acusadas de militância de esquerda, ou contrárias ao regime, como foi o caso do livro *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, estranhamente não teve nenhum problema com a censura³².

Mesmo sofrendo a intervenção da censura, Cassandra se manteve firme na escrita, como forma de resistir e lutar contra as práticas da ditadura militar. “Ainda que fosse um sucesso de vendas entre os anos 1950 a 1980, [...] Cassandra foi perseguida e tirada de circulação com tanta ferocidade pelos militares que até hoje é difícil encontrar seus mais de 50 livros em livrarias e sebos”³³.

A música brasileira como lugar de memória coletiva é uma representação cultural³⁴, que também esteve na mira da ditadura. Muitas foram as tentativas de vetar a circulação da música por receio de letras com conteúdo de apelo político ou de denúncia social. E da mesma forma que ocorreu com outras manifestações artísticas, o registro histórico confirma que também algumas compositoras e intérpretes de música brasileira foram alvos da censura, como foi o caso de Gal Costa (1945-2022), que teve músicas e discos censurados.

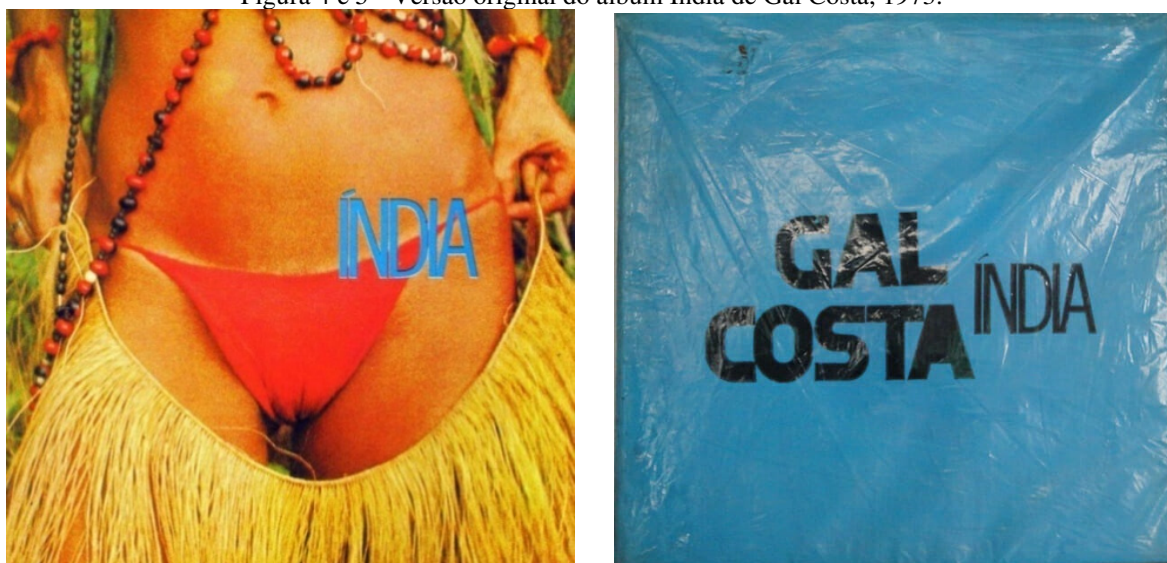
fenomenológico. Dissertação (Mestrado Profissional) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara/São Paulo, p. 90. 2023.

³²SANTOS, T. M.; FERNANDES, R. M. V. Por que a ditadura militar não censurou *As Meninas*? *Leopoldianum*, v. 42, nº116-8, p. 95-97, 2016. p. 79. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/leopoldianum/article/view/689>. Acessado em 10 de abril de 2024.

³³MONDELLI, 2019. sp.

³⁴CHARTIER, 1990, p. 17.

Figura 4 e 5 - Versão original do álbum Índia de Gal Costa, 1973.



Fonte: 10 das capas de discos censuradas mais incríveis de todos os tempos. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/10/10-das-capas-de-discos-censuradas-mais-incriveis-de-todos-os-tempos/>. Acesso em: 05 de julho de 2021.

Em 1973, a cantora teve as capas dos álbuns *Calabar* e *Índia*, vetadas pelo Departamento de Censura de Divisões Públicas (DCDP), sob a justificativa que elas apresentavam a “nudez”, questão imperdoável para o regime militar³⁵. A versão original do álbum *Índia* [Figura 4] traz uma fotografia frontal de Gal Costa caracterizada de índia, vestindo uma minúscula tanga vermelha. A contracapa do mesmo álbum traz fotografias de Gal também caracterizada de índia com os seios desnudos. Sob a exigência da DCDP, a gravadora Philips foi obrigada a comercializar o álbum dentro de um envelope coberto por um plástico azul [Figura 5]³⁶. Vale ressaltar, que o mesmo o álbum citado teve a música *Presente Cotidiano*, composta por Luiz Melodia proibida de tocar em todas as rádios e demais localidades públicas. Em 1984 no final da ditadura outro álbum da cantora intitulado *Profana* foi alvo de censura. Gal teve a canção *Vaca Profana*, composta por Caetano Veloso, vetada de ser tocada em todo o território brasileiro.

No caso das artes plásticas, muitas artistas mulheres tiveram suas obras censuradas ou impedidas de serem expostas. Outras foram ameaçadas, perseguidas e presas, sofrendo,

³⁵MADEIRA; OLIVEIRA, 2019.

³⁶*Ibidem*.

inclusive tortura e violência sexual, muitas vezes na presença dos filhos pequenos, em especial a partir da vigência do AI-5. As artistas Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004) tiveram papel fundamental para a arte produzida no país nesse período. Mas em razão da incerteza e do medo, Lygia Clark buscou asilo na França. Entre 1970 e 1976 lecionou na Universidade de Paris I (Unidade Charles Michel), onde desenvolveu com os alunos experiências criativas, especialmente corporais, além de pesquisar novos materiais e criar objetos relacionais.

Como gesto de bravura e resistência, Lygia Pape decidiu ficar no país, desenvolvendo uma produção artística multimídia, que inclui grande variedade de obras conceitualistas de forte teor político: experiências sensoriais, objetos relacionais, livros, fotografia, filmes, performances, instalações. Para referir-se à pressão psicológica e à violência física imposta aos opositores do regime, a artista simulou e fotografou a dilaceração do próprio corpo em *Língua Apunhalada* (1968)³⁷.

Figura 6 - Lygia Pape. Poemas Visuais: Língua apunhalada, 1968. Fotografia em preto e branco.



Fonte: Resistência Cultural: Artes Plásticas. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/arte>. Acesso em: 06 jun. 2021

³⁷JAREMTCHUK, D. G. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: EDUSP/ Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

Nessa obra [Figura 6], de forte conotação política, Pape tanto se refere ao terror da tortura militar, como ao sofrimento físico, moral e psicológico imposto às mulheres, tanto no ambiente familiar quanto por uma sociedade machista, preconceituosa e misógina. A artista revelou que, além da censura interferir no seu processo criativo, também acabou sendo presa e torturada. Em depoimento, tempos depois, Lygia diz: “sou uma das raras artistas plásticas que participaram desse período, no sentido físico da coisa. Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade”³⁸. Em 1973 Pape foi presa e torturada, no DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação-Centro de Operações de Defesa Interna da Polícia do Exército). Embora a artista declarasse não pertencer a nenhuma organização política nem ser filiada à partido, sabe-se que ela atuou como professora e suas obras possuem um viés político e fazem crítica social, sendo que de modo especial em seus filmes abordou questões relativas aos indígenas brasileiros e aos favelados, que não eram nada simpáticas aos militares³⁹. Assim os militares, justificariam a prisão alegando que possuía “ideias de solidariedade e generosidade”, para “acolher e ajudar financeiramente indivíduos dissidentes, ações essas próximas do “chamado antigo socialismo”⁴⁰.

A artista plástica Letícia Parente (1930-1991) teve também um papel de grande importância nas artes com sua contribuição à arte engajada nos anos de chumbo. Segundo André Parente, “a produção [...] de Letícia, é fundamental para a história da arte e mídia no Brasil”, não apenas por estar entre as pioneiras no uso de meios experimentais, “como sua produção teve um tremendo impacto”⁴¹, naquele momento histórico. Letícia realizou trabalhos a partir de materiais e técnicas distintas. Suas obras mantiveram forte relação com a própria vida, enfocando temas tanto do universo feminino, quanto relativos à complexidade crítica na sociedade, como crítica à censura e a repressão no período ditatorial.

³⁸PAPE, L. *Lygia Pape* - entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. Coleção Palavra de Artista. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998. p. 78.

³⁹MATTAR, D. *Lygia Pape* - Intrinsecamente Anarquista. Coleção Palavra de Artista. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

⁴⁰PAPE, 1998. p. 78.

⁴¹PARENTE, André. *Alô, é a Letícia?* Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em 06 de julho de 2021.

Figura 7 e 8 - Letícia Parente, *Marca Registrada*, 1975. Frames do vídeo, com 10 minutos de duração.



Fonte: Galeria Athena. Disponível em: <https://galeriaathena.com/artworks/387-leticia-parente-marca-registrada-1975/>. Acesso em 06 de setembro de 2023.

Em postura altamente política e crítica ao imperialismo americano, na obra audiovisual *Marca Registrada* (1975) [Figuras 7 e 8], Letícia Parente borda a expressão *Made in Brasil* na planta do seu pé. A ação artística de Letícia tinha como objetivo enfocar a ideia de reificação do sujeito social, aspecto em voga nos “anos de chumbo”.

Na série *Mulheres* [Figura 9], a artista se apropria de fotografias de jovens modelos, publicadas em jornais e revistas, serializadas por meio de cópias eletrostáticas (xerox), interferindo sobre os rostos das fotografadas, com grafismos ou inserção de alfinetes de fraldas nos olhos e boca das modelos, sugerindo calá-las ou cegá-las⁴².

⁴²PARENTE, 2021.

Figura 9 - Letícia Parente, Série Mulheres, 1975.



Fonte: Alô, é a Letícia? Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em 06 de julho de 2021

Por meio dessas proposições artísticas, Letícia referia-se a forma opressiva e repressiva como a mulher era tratada naquele momento sócio-histórico. Além de questionarem a condição da mulher na sociedade brasileira, as propostas conceituais da artista também mostram grande preocupação com o excessivo culto à beleza, sociedade de consumo, temas sociais e crítica ao regime militar. Ao produzir esses trabalhos artísticos, “não se tratava, portanto, para ela, de representar uma realidade preexistente, mas de usar as imagens para produzir um efeito de realidade⁴³.”

O termo *conceitualismos* foi cunhado pelo historiador espanhol Simón Marchán Fiz (1972) para distinguir as proposições conceituais dos artistas latino-americanos, possuidoras de forte ingrediente político-ideológico, da arte conceitual de matriz americana e europeia. O espanhol observou que a realidade sócio-política pela qual passavam na época esses países foi determinante para que os artistas atribuíssem às novas práticas experimentais forte ingrediente ideológico, enquanto a arte americana voltou-se para questões de linguagem, desviando-se

⁴³*Ibidem.*

assim de problemas sociais ou políticos, para versar sobre ela própria, ou seja a arte conceitual dos países hegemônicos assumiu um viés tautológico, na acepção que propõe Joseph Kosuth⁴⁴.

Esse conceito foi ratificado e ampliado pela curadora porto-riquenha, radicada nos Estados Unidos, Mari Carmen Ramírez (2001), portanto, já numa época em que a democracia já havia sido restaurada na América Latina⁴⁵. No entanto, tanto um quanto o outro circunscrevem as respectivas reflexões às produções masculinas, sem se referirem à contribuição das artistas mulheres a esse processo, desinteresse que tanto explica quanto ratifica o desconhecimento que pairou sobre elas até recentemente. Entretanto, as pesquisas acadêmicas que vêm sendo desenvolvidas por algumas mulheres, a exemplo da argentina Ana Longoni, coordenadora da rede *Conceitualismos del Sur* e as exposições por ela curadas no Museu Reina Sofia, têm contribuído para revitalizar e tirar do esquecimento as práticas experimentais conceitualistas latino-americanas.

Mesmo que ainda haja muito a pesquisar sobre a contribuição das artistas mulheres, já é possível afirmar que muitas delas mantiveram suas proposições criativas alinhadas com as dos congêneres do sexo oposto no enfrentamento à ditadura. Entretanto, se a maioria delas, por medo, preferiu denunciar a própria realidade social ou a condição feminina, tanto a produção de umas quanto de outras caracterizam-se por uma dimensão política, o que as mantém, portanto, em sintonia com o que observa Otília Arantes: “de 65 a 69 até à revanche do regime – boa parte dos artistas pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política”⁴⁶.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seja no teatro, literatura, música, no cinema e, sobretudo nas artes plásticas, as mulheres travaram guerra contra a censura, a falta de liberdade, a violência, o patriarcalismo e o machismo nos chamados “anos de chumbo”, período de maior repressão da ditadura militar.

⁴⁴RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, v. XIV, número 15, p. 185-191, 2007. p. 188. Disponível em: https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/03/Mari_Ramirez.pdf. Acessado em 10 de abril de 2024.

⁴⁵*Ibidem*.

⁴⁶ARANTES, O. B. F. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, v.5, nº 7, p. 5-24, 1973. p. 5

Em contrapartida, houve grande esforço do poder político para reprimir as ações e os esforços das mulheres artistas contra um regime opressor, por meio do controle das ações individuais, da intimidação, domesticação e inviabilização das artes engajadas produzidas pelas mulheres. Se o regime encontrou maior dificuldade de censurar as obras de artes visuais de linguagens mais herméticas ou de críticas menos explícitas ao poder instituído, as manifestações artísticas que usam a palavra como meio de expressão, mais notadamente a música e a literatura, foram ainda mais visadas que as primeiras. Textos literários e canções nos quais fosse detectado algum sentido erótico, dúbio, metafórico ou crítico ao poder, ou que apontasse, de alguma maneira, para as pautas dos movimentos feministas - estes aliás, acabaram ridicularizados e impedidos de serem divulgados durante a vigência do regime ditatorial -, eram logo censurados. Contraditoriamente, a música também acabaria sendo alvo de manipulação ou servindo de propaganda do projeto ufanista dos governos militares.

Como observou Chico D'Angelo: "Governos autoritários temem o poder de expressão e o anseio de liberdade manifestado pela criação artística através dos tempos"⁴⁷. Entretanto, as artistas mencionadas ao longo do texto fizeram da arte porta-voz de seus sonhos, ideais, crenças, desejos, contestações. Apesar de todas as tentativas de apagamento as mulheres aqui citadas e muitas outras permanecem marcada na história, que apenas muito recentemente começou a ser narrada e desvelada, até porque as lutas que elas lideraram já se mantinham inscritas na memória coletiva⁴⁸, mesmo que ainda marcada pelos mesmos valores preconceituosos que combatiam. O patriarcalismo e os grupos sociais dominantes, de forma discriminatória, sempre se acharam no direito de definir uma identidade minoritária⁴⁹ para as mulheres e para os demais grupos sociais, sendo que as artistas não foram isentadas dessa discriminação, em um contexto sociopolítico e cultural machista, dominado pelo sexo oposto. Isso ajuda a entender porque o homem sempre se empenhou em ditar o lugar da mulher, como o do sujeito frágil, idealizado, incapaz de tomar as próprias decisões e de se manter por si só,

⁴⁷D'ANGELO, C. F. *A arte contra a opressão*. 2019. Disponível: <https://diplomatique.org.br/a-arte-contra-a-opressao/>. Acessado em 27 de setembro 2023.

⁴⁸CHARTIER, 1990, p. 17.

⁴⁹HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

tal como ocorre nos contos de fadas em que a princesa precisa encontrar o príncipe valente para salvá-la.

Se por questões histórico-culturais o acesso às academias de arte e ao sistema artístico foi durante muito tempo negado às mulheres, e elas continuam sendo minoria em comparação com o gênero oposto, nos acervos das instituições culturais e nas exposições, qual a razão de predominarem nesses mesmos acervos os nus femininos e os temas que mostram a idealização da mulher? É esse um dos principais questionamentos das ativistas feministas americanas integrantes do coletivo denominado *Guerrilha Girls* (1985) e da teórica americana Linda Nochlin, ao indagar ironicamente: “Porque nunca existiram grandes mulheres artistas”? Entretanto, mulheres artistas sempre existiram e em número bem mais expressivo do que aquelas que já foram inseridas na história oficial, sendo que do ponto de vista poético e político-crítico a produção feminina não deixa a dever à do sexo oposto, pois ao questionarem o discurso hegemônico que legitimava o machismo, o patriarcalismo, bem como a própria condição social subalterna e a apropriação do corpo feminino pela mídia, abriram um profundo fosso no âmbito da cultura e provocaram a reação da censura. Além disso, muitas artistas, ao perceberem o risco que corriam, preferiram não exibir na época enfocada as respectivas produções, destruindo-as, ou mantendo-as engavetadas em seu poder. Isso fez com que muitas obras desaparecessem ou de deteriorassem em virtude da fragilidade dos materiais empregados. Outras, apenas muito recentemente foram desveladas por familiares (no caso de artistas falecidas, como foi o caso de Letícia Parente), ou reconstruídas pelas respectivas autoras ainda vivas, a pedido de curadores de exposições (a exemplo do citado *Presente* (1967) de autoria de Cybèle Varela).

O cenário analisado referiu-se tão somente a mulheres brancas de classe média, o que por si só permite atinar que as mulheres negras, na mesma época, continuavam não tendo qualquer visibilidade nem acesso ao sistema artístico, pois até mesmo esse espaço para expor seus anseios, sonhos e dores lhes era negado.

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, S. H. H. Presidencialismo de Coalizão: o dilema institucional brasileiro. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v.31, nº1, p. 5-34, 1988. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3047753/mod_resource/content/1/Texto%20S%C3%A9rgio%20Abranches%20presidencialismo%20de%20coaliz%C3%A3o.pdf. Acesso em 10 de abril de 2024.
- ARANTES, O. B. F. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, CEAC, São Paulo, v.5, nº 7, p. 5-24, 1973.
- BITTENCOUT, N. M. Sodré. Fundadora do MAM deixa diretoria da Bienal. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969, p. 5. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=102876. Acessado em 10 de abril de 2024.
- BORGES, H. 1968: *Mulheres que lutaram contra a ditadura e contra o machismo*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/1968-mulheres-que-lutaram-contraditadura-contramachismo-22759477>. Acessado em 05 de julho de 2021.
- BRITO, Rafaela. *A polêmica de Leila Diniz para O Pasquim*. Disponível em: <https://imperioiretro.blogspot.com/2016/11/a-polemica-entrevista-de-leila-diniz.html>. Acessado em 23 de maio de 2024.
- CHAGAS, T. Thereza Simões: uma pioneira da arte conceitual no Brasil. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Arte&Sensorium*, Curitiba, v. 5, nº 2, p.14-26, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unesoar.edu.br>. Acesso em 06 de abril de 2024.
- CHARTIER, R. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- D'ANGELO, C. F. *A arte contra a opressão*. 2019. Disponível: <https://diplomatie.org.br/a-arte-contraa-opressao/>. Acessado em 27 de setembro de 2023.
- FABRIS, A. Relembrando o caso Volpini. *Arte & Crítica-ABCA*, São Paulo, n. 47, ano XVI, set, 2018. Disponível em: <http://abca.art.br>. Acesso em 09 setembro de 2021.
- FRANZON, Sadi. Os acordos MEC-USAID e a Reforma Universitária, de 1968. As garras da águia na Legislação de ensino brasileira. In: EDUCERE-XII Congresso Nacional de Educação. 2015, Paraná, Anais. Paraná: PUCPR, pp.40620-40632. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo.pdf2015/21202_9057.pdf. Acesso em: 03 setembro de 2021.
- GASPAR, C. B. da. S. *O movimento estudantil de 1968 na mídia: diferença entre a cobertura realizada hoje e há quarenta anos*. 2009. Monografia (Graduação em Comunicação Social) –

Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

JAREMTCHUK, D. G. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: EDUSP/ Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

LOPES, A. S. e CHAGAS, T. S. “Intersecções entre a obra de Cybèle Varela e a sociedade de Consumo”. *Dimensões*, v. 45. Jul/dez.2020, p. 170-191. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/31727> . Acesso em 06 de abril de 2024.

LUIZ, M. A Indústria é quem faz a Arte, *Jornal do Brasil*, RJ, 06 dez. 1969. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=91207. Acesso em 10 de abril de 2024.

MADEIRA, L. A. C.; OLIVEIRA, S. J. C. Eu sou mulher: a luta das mulheres na ditadura militar no Brasil durante a segunda metade do XX. *Das Amazônias: Revista Discente de História da Ufac*. Rio Branco - Acre, v.2, n.1, p. 57-70, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/3068>. Acesso em 10 de abril de 2024.

MATTAR, D. *Lygia Pape – Intrinsecamente Anarquista*. Coleção Palavra de Artista. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

Meireles vence Salão da Bússola, *Jornal do Brasil*, RJ, 20 out. 1969, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=91207. Acessado em 10 de abril de 2024.

MONDELLI, L. *55 anos do golpe militar: A história de Cassandra Rios, a escritora mais censurada da ditadura*. BBC News, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47756468>. Acesso em 05 de julho de 2021.

MORAIS, F. A arte não pertence a ninguém. Entrevista a RIBEIRO, M. A. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, nº1, p. 336-351, 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. Acessado em 10 de abril de 2024.

PAPE, L. *Lygia Pape – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha*. Coleção Palavra de Artista. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

PARENTE, André. *Alô, é a Letícia?* Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em 06 de julho de 2021.

PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das Bienais. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Aracy Amaral (Org). São Paulo: Perspectiva, 1975. vol. 1, cap. 15, p. 300-308.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios*. Revista do PPGA/EBA, UFRJ, v. XIV, número 15, p. 185-191, 2007. Disponível em: https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/03/Mari_Ramirez.pdf. Acessado em 10 de abril de 2024.

SANTOS, T. M.; FERNANDES, R. M. V. Por que a ditadura militar não censurou As Meninas? *Leopoldianum*, v. 42, nº116-8, p. 95-97, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/leopoldianum/article/view/689>. Acessado em 10 de abril de 2024.

SCHOROEDER, C. S. A Censura Política às Artes Plásticas em 1969. In: IX Fórum de Pesquisa em Arte, Curitiba, 9, 2013. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/010_Caroline_Staut_Schroeder.pdf. Acessado em 06 de junho de 2021.

VILLA, M. A. *Ditadura à Brasileira (1964-1985): a democracia golpeada à esquerda e à direita*. Rio de Janeiro: Leya, 2014.

VITORIANO, Ana Cláudia de Oliveira. *Lesbianidade em questão: um estudo fenomenológico*. Dissertação (Mestrado Profissional) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara/São Paulo, p. 90. 2023.

ZOLI, A. F. O museu da solidariedade do Chile e Mário Pedrosa. *Humanidades em Diálogo*, v. IV, nº. 1, 2011. p. 231-234. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106201>. Acessado em 06 de junho de 2021.

Recebido em: 17/10/2023 – Aprovado em: 01/06/2024