

DOSSIÊ ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA NO PÓS-1964

PREFÁCIO: IR AO POVO OU REPRESENTÁ-LO? AS DISCUSSÕES SOBRE O NACIONAL-POPULAR NO BRASIL DO PERÍODO



As reflexões acerca do nacional-popular dentro da arte brasileira dos anos 1950 até os 1970 rende debate intenso dentro de nossa academia. Para representá-lo selecionamos, sobretudo, uma obra de Marcelo Ridenti, que enxerga com bons olhos o desenvolvimento de um pensamento categorizado como “romantismo revolucionário”. Em oposição a ele, selecionamos a argumentação de Marilena Chauí, questionadora das contradições presentes na arte formulada pela classe média brasileira que decidiu voltar-se para o povo. Sucessos e insucessos junto ao público, erros e acertos nas apresentações e o alcance dessa arte “engajada” serão ponderados através da leitura dos pesquisadores.

Muitos foram os artistas brasileiros que destacaram a importância da democracia autoritária dos anos 1950 para o crescimento de uma arte moderna autêntica, contestadoras da ideia de progresso estabelecido pelo capital nacional que se apoiava cada vez mais no capital multinacional.

Neste período de consolidação de uma esquerda cultural, influenciada em parte pela ala responsável por projetos culturais dentro do Partidão, em parte pelos sucessos de revoluções nacionalistas e socialistas, cresceu a busca pela identidade do povo brasileiro. Nossas artes engajaram-se em uma linha conhecida como nacional-popular, que acreditava na superação do subdesenvolvimento por vias do Estado. É preciso, no entanto, ressaltar que entre estes artistas estavam militantes assumidos, mas também muitos simpatizantes, que nunca tiveram nenhuma vinculação formal com partidos de esquerda, apesar de manterem contatos próximos em diversos momentos.

O termo nacional-popular é carregado de diferentes influências. Gramsci nos lembra que em algumas línguas, nacional e popular são quase sinônimos. Mas o que seria este nacional-popular dos anos 1950 no Brasil? Uma investida de artistas ao povo, para o resgate de tradições? Seria voltar-se para o povo para educá-lo, como ato de vanguarda política? Ou abrir-se para

representar classes sociais oprimidas, levando seus penosos sofrimentos para o núcleo destas artes produzidas, em sua maioria, por filhos de uma classe média?

Em sua proposta, Marcelo Ridenti minimiza estas discussões ao voltar-se para os aspectos anticapitalistas do “romantismo revolucionário”, apesar de alguns comentários como este:

Não se trata de julgar aqui se, e o quanto, certos artistas lograram aproximar-se do “povo”, mas de desvendar seus imaginários e sua ação, responsáveis por práticas políticas e culturais socialmente embasadas nas classes médias urbanas. Numa formulação sintética, o tema em análise são os meios artísticos e intelectuais de esquerda, que se queriam populares, e não propriamente o povo (RIDENTI, 2000, p. 14).

Este “querer-se popular” pode ser entendido como uma possibilidade de difusão de suas obras para a própria classe média, ou como aproximação de uma postura de vanguarda política em seus intentos de definir o que na cultura popular devia inspirar o homem novo e o que dela deveria ser tomado como ignorância, exortado através do contato com grupos de classes sociais instruídas. Mas suas obras consideradas como sucesso foram as que alcançaram um grande público entre as classes médias e altas, fornecendo alimento para a incipiente indústria cultural que cresceria e modificaria o conceito de popular como observado por Renato Ortiz, em sua obra *A moderna tradição brasileira*, cujos argumentos serão retomados mais adiante. O discurso sobre ir ao povo com a razão gerou um momento de indecisão, que seria resolvido por muitos grupos com a escolha de propostas que pudessem “sensibilizar” e “humanizar” as classes médias e as elites:

O nacionalismo-popular era central na agenda estética e ideológica da esquerda desde os anos 1950, ainda predominando certa desconfiança em relação às estéticas oriundas das vanguardas modernas. No começo dos anos 1960 (...) promoveram o reencontro entre engajamento, pesquisa estética, cultural popular e nacionalismo. Este projeto não estaria isento de contradições e impasses. Entre eles, o de não estabelecer uma efetiva comunicação com as classes populares, que pareciam ser mais fonte de inspiração do que efetivo público consumidor das obras (NAPOLITANO, 2014, p. 20).

Para Chauí, as classes sociais oprimidas não se adjetivam como populares, mostrando-se necessário perceber as flutuações do termo pelos grupos que as cunham de forma hegemônica.

A concepção de cultura das classes médias que se engajaram no chamado nacional-popular é fruto de um contato com a história, formulando-a como formas de vida de uma

sociedade específica, onde a superioridade em sua formação ora está num conjunto de fatores do “espírito mundial”, ora como resposta às condições materiais de vida das classes sociais.

Dentro da perspectiva classista, assumida por esta “intelectualidade engajada” que aqui nos interessa, a cultura é identificada com o domínio sobre os diversos tipos de conhecimentos, onde o gosto – cujo desenvolvimento está vinculado à materialidade – é capaz de retratar as distinções das classes, gerando uma divisão entre a cultura “erudita” e cultura “popular”.

Enquanto Marcelo Ridenti baseia-se em Michael Löwy e Robert Sayre para identificar as diferentes correntes românticas que melhor se delinearam em fins do século XIX e início do século XX, destacando a importância de utopias românticas para a construção de linguagens questionadoras e revolucionárias, em concordância com a afirmação de Raymond Williams de que “quase toda nossa linguagem revolucionária vem dos românticos” (2002, p. 71), Marilena Chauí prefere buscar as distinções e proximidades das perspectivas culturais de ilustrados e românticos, observando a penetração e a influência destas correntes nos artistas brasileiros dos anos 1950 até os anos 1970.

O romantismo revolucionário estaria presente, segundo Ridenti, tanto nas produções de diferentes artes realizadas por artistas de esquerda – sobretudo na música, teatro, cinema, literatura e artes plásticas, mas também seria um dos elementos instigadores da luta armada desenvolvida em fins dos anos 1960, já que esta utopia romântica tinha como pilar central a ação como tentativa de transformação da realidade social. Aos intelectuais da filosofia política do século XIX, somavam as experiências de combate ao imperialismo, como a derrubada da ditadura de Fulgencio Batista. O sucesso da guerra de guerrilhas em Cuba aumentaria os questionamentos de grupos esquerdistas radicais quanto às principais propostas de lutas pautadas pela cúpula do PCB.

As ideias de povo, identidade e libertação nacional apareceram como heranças do período varguista, com uma guinada radical à esquerda. Buscava-se nas tradições populares as relações pré-capitalistas, através da análise e incorporação da vida de homens simples, como retirantes e agricultores, que poderiam apresentar relações ainda não dominadas pela modernidade capitalista. As influências deste passado pré-capitalista não eram retomadas para

uma simples volta atrás, mas deveriam servir de alimento para uma arte moderna, que versava sobre as transformações do presente e do futuro:

Revolucionário e ou utópico, que visaria “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo” (RIDENTI, 2000, p. 29).

A consideração da oposição desenvolvida pelos românticos entre cultura do povo e cultura dos instruídos também é destacada por Chauí. Para ela, a concepção romântica tinha como objeto as confrontações ao utilitarismo racional construído pela ilustração:

No polo oposto – o popular na cultura -, os românticos esperam que a afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, da simplicidade e da pureza populares quebre o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, considerada por eles causa da decadência e do caos social. Não por acaso, observa Burke, os românticos iniciarão a busca do popular na poesia, considerada divina (...) (CHAUÍ, 2014, p. 22).

Para a autora, a cultura popular idealizada pelos românticos possui três principais marcas: primitivismo, responsável pela guarda da tradição; comunitarismo, responsável pela negação da supremacia individualista e pela continuidade de criações coletivas; e purismo, responsável pelas relações pré-capitalistas.

Entrelaçaram-se estas noções românticas com os postulados ilustrados e os resultados foram projetos condensados que hora viam as tradições populares como mostra de um povo forte, lutador, imbatível e inabalável -mesmo diante da fome e da miséria -, que seria motivo de inspiração, hora as viam como intoleráveis conjuntos de credices a serem superadas através do refinamento pelo contato com a razão, trazida por conjuntos das elites urbanas escolarizadas:

Afirmando a bondade natural e a pureza sentimental do povo anônimo e orgânico, o Romantismo localiza a cultura popular: é guardião da tradição, isto é, do passado. Paradoxalmente, porém, essa localização abre uma brecha para a perspectiva ilustrada. De fato, esta revela pouco ou nenhum interesse pelo passado (momento da selvageria, da ignorância, da irracionalidade e da barbárie), pois seu tempo próprio é o presente racional e o futuro progressivo (momento das Luzes, da razão na história, do cumprimento da civilização). Essa divisão dos tempos permite curiosa temporalidade, reunião do tempo romântico e do tempo ilustrado numa história única, homogênea e contínua na qual o passado (bom, para o romântico; mau para o ilustrado) é o tempo do povo e do popular, enquanto o presente e o futuro (maus, para o romântico; bons para o ilustrado) são o tempo do não popular, identificado com a razão (CHAUÍ, 2014, p. 24).

Mais uma vez, Ridenti prefere ressaltar que apesar das distorções provocadas pelo confronto dessas duas influencias, o choque levou a uma atuação de destaque da esquerda cultural do período: “É justamente essa fusão entre a busca romântica das raízes populares para justificar o ideal iluminista de progresso que dá colorido aos romantismos revolucionários” (RIDENTI, 2000, p. 56). A mistura principal estaria no contato do realismo com o romantismo, o que comporia o romantismo revolucionário.

A mistura exigiria, segundo Chauí, a atuação do elemento central, que não era o povo, mas sim o estado-nacional, que deveria ser hegemônico na construção do conceito de nacional-popular, o que requereria um “processo de domesticação e, muitas vezes, ‘políticas culturais’” (CHAUÍ, 2014, p. 98).

Muitos foram os grupos artísticos que, através de linguagens estéticas variadas, se movimentaram pelos caminhos do agitprop, baseado em uma agitação que priorizava uma análise rápida, e muitas vezes confusa, mas que conseguia atingir parcelas crescentes de jovens estudantes. O sonho da revolução social para estes grupos era ainda próximo ao proposto pelo PCB, que raramente defendia além de uma revolução burguesa e de uma aliança com a burguesia nacional, contra o imperialismo.

Ao debruçar-se sobre a cultura de esquerda no teatro brasileiro, Edécio Mostaço, numa reflexão sobre estes projetos engajados, faz a mesma ressalva feita por Chauí, já neste ponto analisando o Show Opinião:

Articulando-se na perspectiva de uma “cultura popular”, o autor desanda suas colocações relacionando, inicialmente, povo e nação, o que traz a soberba vantagem de, de saída, resolver uma contradição que passa despercebida: Povo é decididamente um conceito antropológico, antes de ser político; e nação, conceito político, pressupõe a existência anterior de uma população de um território e de uma unificação de interesses. Quando juntados, ainda mais sob a égide de uma “cultura”, são dissipados os contornos históricos que formam a nível do real um e outro conceito restando a aparente harmonia de termos, que encobre, em realidade, uma estratégia ideológica, que é a suposição de um Estado indiviso (MOSTAÇO, 1982, pp. 77-78) .

Estes movimentos encontraram um rolo compressor com o Golpe de 1964 e viram os militares aliarem-se aos setores civis mais conservadores. A aliança permitiu a modernização conservadora também na área da comunicação. A indústria cultural, que alimentara-se da cultura

de esquerda, podia então definir com segurança o que era o popular. O desejo da integração do popular pelo nacional acabaria realizado pela direita:

No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro, serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público. Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais (ORTIZ, 1988, p. 164).

A modernidade conservadora não só seria hegemônica na definição de popular, como impulsionaria o internacional-popular. Reafirmando o poder do capital multinacional, retrocederíamos para um “colonialismo cultural” alienante e acrítico.

O AUGÉ DA LUTA DE CLASSES: A DISPUTA PELO ESTADO

Rene Dreifuss concede amplo destaque à rede golpista montada no início dos anos 1960. Entre os protagonistas, estava a Escola Superior de Guerra (ESG), que atualizou as disputas maniqueístas que aconteciam com a divisão do globo sobre a influência das superpotências. Os “valores empresariais” começaram cada vez mais a penetrar nos cursos para a oficialidade, através do dinheiro e suporte teórico de conglomerados internacionais. Para ambos, o estado deveria ser organizado por um poder central forte, autoritário e baseado na doutrina de segurança nacional, de caça ao inimigo vermelho. A estrutura social também era compartilhada pelos grupos:

A ESG impulsionou e difundiu um sistema fechado de ideias baseado na aceitação de premissas sociais, econômicas e políticas que raramente se faziam explícitas além da visão estática de uma sociedade eternamente dividida entre elite e massas. Esse sistema de ideias, que se reproduziu no interior de uma formação sócio-econômica específica, encontrava a sua “razão de ser” em relações supostamente permanentes e mesmo naturais de posse e “apropriação” privadas (DREIFUSS, 1981, pp. 79-80).

A ESG abriu-se para o alto empresariado e para seus tecnocratas. Afastaram de sua influência tanto setores populares quanto setores da classe média. Às pressões e demandas destes, responderiam permitindo, no máximo, uma pequena mudança tutelada de forma autoritária e conservadora: “Essa linha de pensamento excluía teoricamente e evitava

praticamente qualquer transformação estrutural, permitindo no entanto uma modernização conservadora” (DREIFUSS, 1981, p. 80).

Exigindo a hierarquia e disciplina dos padrões industriais, esta nova elite emergiu distante dos líderes populistas e liberais, que alcançaram o poder através das eleições.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek (JK), essa nova elite teve relativo sucesso em suas demandas de contenção das classes populares por vias políticas. O governo, ao mesmo tempo, conseguiu incorporar parcelas de trabalhadores industriais e satisfazer setores médios. A conciliação ainda era possível. As empresas entravam e faziam uma farra. Setores das classes populares urbanas melhoravam suas condições, o que permitia algum controle sobre a população. Findado o mandato presidencial, a conciliação não mais se repetiria naquele momento.

Jânio Quadros era a opção dos setores multinacionais. Com ele, foi possível compartilhar o poder com o grupo populista, sem grandes confrontos. Consolidou-se, nesta época, este bloco “modernizante-conservador”, composto pelo capital multinacional e por fazendeiros da agro-exportação. Jânio incluiu seus quadros nos ministérios. Contou com empresários, membros de associações e oficiais da ESG. A força que compunha um poder paralelo durante o governo de JK, alcançava o poder do estado.

O frágil governo, terminado de forma patética, varreu a conciliação e lançou o país numa crise vencida pelos legalistas, cuja força fora testada. A vitória parcial se traduziria em vitória maiúscula com o apoio popular que ofereceu de volta a João Goulart seu posto de direito, a presidência do país.

Jango era uma figura vinculada ao trabalhismo e colaborava com a estruturação de organizações sindicais desde que fora vice-presidente de JK. Aumentaram os encontros entre seus líderes e estes se voltaram para o questionamento da ordem sindical verticalizada, que há décadas auxiliava na contenção das classes populares. A força popular cresceu e impediu que a força multinacional se aproveitasse do estado. As eleições de 1962 demonstraram certa força do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e o bloco conservador orientou seus passos de forma extraparlítica, visando subverter a ordem populista através da imposição de um líder cesarista que afundasse os projetos nacional-reformistas. O fracasso das tentativas sucessivas de golpe fortaleceu a força populista, que parecia decidida a romper com os limites aceitos pelos conservadores.

Dreifuss elegeu quais as medidas implementadas pelo governo reformista que provocaram maior ódio no bloco conservador. A lei de remessas de lucros, que obrigava as empresas a reinvestir seus lucros no país e não remeter mais de 90% deles após a exploração no país, foi a primeira. O investimento no país, que eles não desejavam, tornou-se obrigatório. As camadas populares queriam mais participação política, divisão de recursos, distribuição das terras e pressionava o governo para uma postura ainda mais ativa: “A forma existente de acumulação, que gerou extrema concentração de riqueza, baixa capacidade de emprego e baixos salários, estabeleceu então pontos de estrangulamento sócio-econômicos regionais” (DREIFUSS, 1981, p. 133). A participação da população na política e a questão de terras formaram as medidas que colaboraram para o crescimento do ódio.

Era um novo momento de uma disputa já conhecida pelos dois lados. O tabuleiro estava montado: “Ideologicamente, as alternativas delineavam-se claramente para o bloco popular e também para as classes dominantes: o estatismo nacional-reformista ou o capital oligopolista multinacional-associado” (DREIFUSS, 1981, p. 134).

As associações de classes tornaram-se cada vez mais contestadoras e escaparam das mãos da manipulação populista clássica, onde o consenso era atingido ora pela coerção, ora pela negociação. As forças populares não aceitaram mais os limites da democracia autoritária:

Porém, até o início da década de sessenta não houve nem um consentimento hegemônico nem um pluralismo democrático, já que as classes dominantes proscreram o Partido Comunista, intervieram e expurgaram os sindicatos, deixando ainda mais de 50% do eleitorado privado do direito de sufrágio em decorrência de seu analfabetismo (DREIFUSS, 1981, 136).

Chauí critica o esquecimento quanto às liberdades políticas e a estruturação dos sindicatos no período, enxergando aspectos de simpatia até mesmo com medidas fascistas:

O fato de essa situação política ter tomado forma logo após o governo populista de João Goulart, marcado pela presença popular na cena pública, teve como efeito o surgimento de uma curiosa memória histórica. Segundo essa memória, entre 1946 (fim da ditadura de Vargas ou Estado Novo) e 1964 (fim do populismo janguista com o golpe de Estado de 1º de abril), o Brasil teria sido uma democracia. Essa memória é paradoxal porque tecida de vários esquecimentos significativos, como o de que a constituição de 1946 define a greve como ilegal, mantém a legislação trabalhista outorgada pela ditadura Vargas (e que é reprodução literal da *Carta del Lavoro*, de Mussolini), proíbe o voto aos analfabetos (isto é, à maioria da população, na época), coloca o Partido Comunista na ilegalidade, conserva a discriminação racial e não questiona a

discriminação das mulheres, consagrada pelos códigos Civil e Penal, etc (CHAUÍ, 2014, pp. 46-47).

Pregando a salvação da nação, os golpistas, numa iniciativa de classe, passaram a desestabilizar as bases do governo Jango, através de propagandas e de sabotagens de todos os tipos. Papel destacado teve o complexo formado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), linha de frente da aliança antipopular. As forças empresarias, jogando contra Jango, ofereceram apoio aos golpistas das Forças Armadas, enquanto o embaixador norte-americano tratava de incentivar uma manobra militar para garantir a queda de Goulart e instaurar uma autocracia baseada na espionagem, na polícia política, na censura e na propaganda (FICO, 2003, p.175). A burguesia passou a controlar o estado por cima: “Ao proteger a burguesia através de sua ação ‘moderadora’, os militares mostraram a sua própria essência: o poder de classe preparado previamente no interior do Estado. O ‘Bonapartismo constitucional’ dava lugar a um ‘poder dirigente’ à paisana” (DREIFUSS, 1981, p. 143).

O mito do papel moderador contribuiu para a aceitação dos golpistas. No confronto, os interesses sócio-econômicos do capital multinacional ganharam uma importante batalha, sem que quase nenhum tiro fosse necessário. Jango saiu pela porta dos fundos, sem esboçar nenhuma resistência. As forças progressistas que apostavam na liderança do estado, seguiram sua inatividade e foram capturadas sem nenhum esboço de resistência. Jango foi tirado do poder e seu posto considerado vazio, mesmo antes de sua fuga para o exílio.

Considerado por Daniel Aarão Reis Filho como um período de efervescência de nossa história republicana, onde dois projetos alternativos apareceram como solução e processo do progresso, com o Golpe e a Ditadura um lado seria expurgado. O Regime “(...)destruiu tudo isto: o estado de direito, a democracia limitada e a versão trabalhista do nacional-estatismo” (REIS FILHO, 2014, p. 17).

Porém, os anos de democracia autoritária, garantidos pelo sacrifício de Vargas, permitiram que, como nos lembra Marcelo Ridenti, as discussões sobre comunismo alcançassem até mesmo artistas da Bossa Nova, que não se mostravam tão interessados pelas discussões políticas. Desenvolveu-se toda uma geração de artistas que a florava no momento do golpe.

Marcos Napolitano acredita que os passos do governo Jango foram preciosos no sentido de movimentar a cultura brasileira, permitindo que a arte brasileira oferecesse alguns de seus melhores frutos:

A importância histórica do governo Jango não pode ser resumida à esfera da política *stricto sensu*. A vida cultural brasileira também se agitou em meio à agenda reformista sugerida pelo presidente, adensando uma série de iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo. O governo Jango aglutinou uma nova agenda cultural para o Brasil, e o fim do seu governo também foi o fim desta elite intelectual que apostou no reformismo e na revolução. Ou melhor, no reformismo como caminho para uma revolução, uma terceira via que nunca chegou a ser claramente mapeada entre a social-democracia e o comunismo de tradição soviética (NAPOLITANO, 2014, p. 18).

As disputas no campo da cultura fizeram com que, desde 1920, se buscasse uma arte que apresentasse uma linguagem autêntica e que pudesse superar as gigantes contradições socioeconômicas, modernizando nossas linguagens, sem abrir mão das identidade culturais.

Após 1962, muitos grupos guiaram seus projetos por uma politização crescente. Esta passou pelo cinema novo, pela bossa nova, pelo teatro através de grupos como Arena e Centro Popular de Cultura (CPC), artes plásticas e literatura. O nacional-popular era a “expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão da cultura nacional, que não deveria ser confundida (...) com o regional folclorizado (...)” (NAPOLITANO, 2014, p. 21).

Mesmo com o Golpe consolidado, a esquerda teve a hegemonia qualitativa sobre a arte e refletiu ainda uma fase da cultura de intensa criatividade, até ser duramente reprimida. Mas as relações destes artistas com as classes populares foram cortadas profundamente.

Neste dossiê, é analisada parte desta arte produzida após esta tomada. Fernanda Moya focou-se no aparecimento da percepção da necessidade de preservação da música popular, para sua análise, e desenvolvimento posterior de uma música brasileira moderna. Através de uma abordagem que se centra na atuação de dois intelectuais, o brasileiro Mario de Andrade e o teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, percebemos como a primeira geração de artistas modernos foi fundamental para o surgimento das preocupações da segunda geração, que começaria a amadurecer em fins dos anos 1950 e desabrocharia, tardiamente, durante a Ditadura.

Maurício Tintori Piqueira refletiu sobre a construção da linguagem das telenovelas brasileiras, percebendo as influências recebidas inicialmente do exterior, sobretudo dos Estados Unidos e dos dissidentes cubanos. Com o desenvolvimento de diferentes projetos, foram destacadas as propostas que refletiam, por um lado, acerca da malícia brasileira e, por outro, sobre a possibilidade de ascensão de trabalhadores de origem humilde, desvinculada de uma preocupação de luta política e de construção de movimentos sociais, ou seja, baseada numa ascensão individualista e ausente de consciência de classe. Com a consolidação da Ditadura, Regime e Globo se fortaleceram através de um interesse comum: a integração nacional.

Victor Martins de Souza analisou os projetos cinematográficos de Glauber, buscando entender as tendências dominantes no cinema político anti-imperialista, relacionando a produção de nosso grande cineasta com os filmes políticos produzidos no Vietnã do período.

Por fim, o texto que assino lança-se sobre a censura e repressão ao Teatro Oficina, entre os anos de 1961 e 1974, e a resistência do grupo à modernização conservadora implementada pela Ditadura. Também discuto, brevemente, a questão de como as narrativas dos integrantes do período são utilizadas pelas pesquisas acadêmicas recentes.

A Ditadura deixou muitas marcas em nossas artes. Cabe a nós examiná-las com cuidado.

Com os desejos de boas leituras,

Daniel Martins Valentini

Editor do Dossiê.