

ARTIGO

HISTÓRIA E MEMÓRIA DAS ARTES NA DITADURA: O TESTEMUNHO DE CARLOS GREGÓRIO

DANIEL LOPES SARAIVA

Doutor em História do Tempo Presente pela UDESC. Pós-doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo (USP)
E-mail: danielsaraiva_15@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8409-2314>

NASHLA DAHÁS

Doutora em História Social pela UFRJ com pós-doutorado em História do Tempo Presente pela UDESC. Professora colaboradora da UENP e coeditora do portal de divulgação <https://www.historiadaditadura.com.br/>
E-mail: nashladahas@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5384-4715>

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar o testemunho do ator, autor e diretor Carlos Gregório, analisando suas percepções sobre o período da ditadura militar iniciada em 1964 e a incidência do regime sobre a classe artística, com destaque para a atuação da censura. Contamos com entrevista realizada com o artista em 2018, segundo a metodologia da história oral, e também com pareceres emitidos pela Divisão de Censura da ditadura, atualmente sob a guarda do Arquivo Nacional de Brasília. Carlos Gregório inicia sua carreira no fim da década de 1960 e atravessa diferentes artes e atividades durante o regime e no pós-ditadura. Como ator, participou do filme “Prata Palomares” (1971), que ficou dez anos vetado pela censura. Também atuou na novela “Despedida de Casado” (1977) de Walter Durst, totalmente censurada.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Gregório; memória; história oral; ditadura militar; censura.

HISTORY AND MEMORY OF THE ARTS DURING THE DICTATORSHIP:

A TESTIMONY FROM CARLOS GREGÓRIO

ABSTRACT: The objective of this article is to present the testimony of the actor, author and director Carlos Gregório, analyzing his perceptions about the period of the military dictatorship that began in 1964 and the impact of the regime on the artistic class, with emphasis on the role of censorship. We have an interview with the artist in 2018, according to the methodology of oral history, and also with opinions issued by the Censorship Division of the dictatorship, currently under the custody of the National Archives of Brasília. Carlos Gregório began his career in the late 1960s and went through different arts and activities during the regime and in the post-dictatorship period. As an actor, he participated in the film “Prata Palomares” (1971), which was vetoed by the censors for ten years. He also acted in the telenovela “Despedida de Casado” (1977) by Walter Durst, totally censored.

KEYWORDS: Carlos Gregório; memory; oral history; military dictatorship; censorship.

Recebido em: 25/05/2022

Aprovado em: 23/12/2022

DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2023v77p237-262>



No encaço do artista

Carlos Alberto Mendes Gregório nasceu em 1947 e fez parte de uma geração de artistas com múltiplas interfaces em diferentes áreas da vida cultural¹. Formou-se profissionalmente entre as décadas de 1960 e 1970, em meio às redes de sociabilidade artística que, mais tarde, no pós-ditadura, se tornariam as mais prestigiadas do país. Deste campo cultural, o ator vivenciou de perto momentos decisivos para a política nacional, como o golpe civil-militar de 1964, a organização da luta armada contra a ditadura após 1968, a ressignificação da censura na década de 1970 e as mudanças no órgão censor até sua extinção em 1988 (Garcia, 2010), o processo de transição para a democracia e o imediato pós-ditadura na década de 1990². No interior desses marcos gerais, o teatro, a música, a televisão e o cinema se caracterizaram pela diversidade e arrojo de projetos estéticos e também políticos (Rosell, 2020) que renderiam ao período memórias emblemáticas³ bastante seletivas.

A título de exemplo dessa propriedade seletiva da memória cultural do período da ditadura, em livro-biografia sobre as *Artes de Sérgio Ricardo*, o historiador Rafael Hagemeyer enfatiza que, de maneira geral, os nomes lembrados quando o assunto é canção política no Brasil são os de Chico Buarque e Geraldo Vandré, enquanto todo um universo de engajamento artístico, ou de uma “cultura de intervenção” – nas palavras do autor -, fica de fora daquele rótulo e, por tabela, das correntes de transmissão da cultura e da memória dos grupos sociais (Hagemeyer, 2018, p.19). São essas correntes de transmissão que nos interessam, pois entendemos que a hegemonia de certas representações compromete o aprofundamento dos estudos acerca da pluralidade do movimento artístico brasileiro no período ditatorial, assim

¹ Informações biográficas do ator podem ser encontradas em verbetes de diferentes sites como Itaú Cultural e Wikipédia, listados na bibliografia ao fim deste artigo. Na historiografia, porém, o artista não tem figurado entre variados gêneros de escrita da história, como biografias e testemunhos.

² A trajetória de Carlos Gregório é narrada neste artigo com base nas memórias do artista que, gentilmente, concedeu entrevista no ano de 2018. As informações estão correlacionadas e amparadas também por pesquisas em jornais da época e pelo cruzamento da bibliografia discutida ao longo do texto.

³ O conceito de memórias emblemáticas é tributário das reflexões de Steve Stern em *Memórias soltas y memorias emblemáticas*. s.n.t. 1998. Segundo o autor, memórias de experiências particulares ou pessoais encontram, por vezes, eco social, de maneira que passam de um estado de memórias soltas para tornarem-se simbólicas, emblemáticas, testemunhos de uma realidade social vivida por certos grupos.

como permite impressões simplificadas de seus diversos desdobramentos até os dias atuais.

A partir das memórias de Carlos Gregório, buscamos discutir direta ou indiretamente algumas inquietações: por que alguns\mas artistas que compartilharam um mesmo espaço-tempo de experiências, a mesma geração e projetos de futuro, os mesmos ambientes de sociabilidade e de formação adquiriram amplo reconhecimento social, adaptaram-se à dinâmica do mercado, tornaram-se ícones de movimentos históricos, e outros não? De que maneira Gregório lembra e interpreta a vida real encenada em contexto autoritário? Como o ator e diretor sentiu e percebeu a passagem institucional para a democracia e quais significados atribui hoje àquela experiência? E, principalmente: quais são as lembranças do ator em relação à censura que recaiu sobre os trabalhos de que participou? Como sua memória representa e interpreta o discurso da Divisão de Censura cujos documentos são de acesso público atualmente?⁴

É possível dizer que está consolidado consenso historiográfico acerca da importância das fontes orais da ditadura para as mais diversas temáticas, considerando-se a capacidade desses registros para ampliar as possibilidades de interpretação do período e das formas com que foi vivenciado. Assim que, utilizaremos como fontes o testemunho de Carlos Gregório no qual o artista relembra parte de sua vida durante a ditadura militar, com ênfase em suas impressões sobre a censura. Também faremos uso de trechos dos pareceres emitidos à época pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (hoje sob a guarda do Arquivo Nacional de Brasília) a respeito de obras que contaram com a participação de Gregório.

A seguir, faz-se necessário apresentar breve cronologia da trajetória artística de Gregório.

Carlos Gregório iniciou a carreira em fins da década de 1960, tendo cursado o Conservatório Nacional de Teatro, que depois se transformou na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

⁴ A liberação para consulta pública do fundo da DCDP ocorreu em 1996 e, de acordo com Miliandre Garcia, significou uma mudança nas perspectivas sobre a censura que, num primeiro momento, eram sustentadas por fontes secundárias/indiretas como depoimentos de artistas e notícias de jornais. Após a liberação, as narrativas sobre a censura passam a mobilizar argumentos baseados na análise de fontes primárias/diretas como os processos de censura, instruções de serviço, entre outras. (Garcia, 2018, p.149).

(UNIRIO). Ali, o aspirante a ator conviveu com outros jovens iniciantes como Marco Nanini, Luiz Armando Queiroz e Pedro Paulo Rangel. Sua peça de estreia foi *Galileu Galilei*, entre 1968 e 1969, realizada pela Companhia Teatro Oficina – considerada à época como de vanguarda à esquerda e lugar de formação almejado por uma infinidade de jovens artistas que gostariam de encenar textos clássicos (Valentini, 2011) -, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Pela mesma companhia, encenou *Na selva das cidades* (1970) e no mesmo ano iniciou as gravações de *Prata Palomares*, seu primeiro filme.

Em seguida, Gregório participou da remontagem de *Pequenos Burgueses*, criada originalmente em 1963, e de *O Rei da Vela*, original de 1967. A carreira deslancharia abrangendo teatro, cinema e televisão ao longo da década de 1970, época em que, segundo Gregório, “o mercado tinha ficado muito complicado, eu percebi que mesmo para eu fazer teatro era melhor que eu estivesse na televisão, porque nesse momento a televisão já tinha influência na produção do teatro”.⁵ Em 1975, recebeu seu primeiro prêmio de Melhor Ator, da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo filme *Guerra Conjugal* (1974), do já conhecido diretor Joaquim Pedro de Andrade.

Em 1977, o artista participou da novela *Despedida de Casado*, de Walter Durst, segunda e última novela totalmente censurada da TV Globo, na qual fez o papel de Valdir: “nós fizemos todo o estudo para a novela, os ensaios e havia mais de vinte capítulos gravados quando veio a notícia de que ela não seria aprovada definitivamente” (Gregório, 2018). A trama narra a história de três casais em estágios diferentes das relações, todos passando por problemas conjugais. Embora o divórcio e as dificuldades próprias à vida de casal sejam hoje questões exploradas até em programas de auditório, nos anos de 1970, o divórcio era um dos temas mais fortemente vetados pelo Departamento de Censura. Segundo a pesquisa de Heloísa Buarque de Almeida sobre gênero e sexualidade na televisão (Almeida, 2012), muitos desses temas já estavam presentes em filmes, “seriados enlatados”, assim como no teatro e na música – a autora cita, por exemplo, o sucesso de Chico Buarque com a canção *Trocando em miúdos*, de 1978. Apesar disso, Heloísa Buarque reforça que a

⁵ Carlos Gregório em entrevista concedida aos pesquisadores Daniel Saraiva e João Condé. Rio de Janeiro. 25 Julho. 2018. A entrevista editada pode ser acessada em: (Parte I) https://www.youtube.com/watch?v=nbPe1E_mprl&t=5s (Parte II) <https://www.youtube.com/watch?v=HEdazd3L9Ok&t=410s> (Último acesso em: 25 de Abr. 2022).

questão do divórcio causava grande impacto na produção televisiva, havendo censura incisiva e a necessidade de mudança de conteúdo em muitos episódios de telenovelas.

Já as décadas de 1980 e 1990 constituíram fases mais estáveis da trajetória de Gregório, incluindo atuações como diretor: *Tragédia Carioca* (1983), de Nelson Rodrigues; novos prêmios como o de Melhor Ator no Festival de Brasília (1986), e o de Direção no RioCine Festival (1997) pelo curta *Amar...*, além do contrato com a TV Globo em 1995 como roteirista. Cabe ressaltar que nesse mesmo período o ator participa de diversas novelas como *Baila Comigo* (1981); *Vale Tudo* (1988); *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1990); *O Fim do Mundo* (1996) *Torre de Babel* (1998), entre outras, além de vários papéis em minisséries. Nos anos 2000, Gregório atuou em *Tônica dominante* (2000), de Lina Chamie, *Duas vezes com Helena* (2001), de Mauro Farias e *O poeta de sete faces* (2002), de Paulo Thiago. Dirigiu um curta-metragem: *Loop* (2002) e participou no argumento e no roteiro do longa *Se eu fosse você* (2006), de Daniel Filho.

A produção da entrevista

O depoimento de Carlos Gregório foi concedido a Daniel Saraiva e João Condé através de entrevista realizada na casa do artista, em 25 de julho de 2018. O vídeo gerado foi editado, dividido em duas partes e está disponível no site *História da ditadura: Novas perspectivas*.⁶ O portal é atualmente editado por um coletivo de historiadores\as sob a supervisão do editor-chefe Paulo César Gomes e conta com um acervo audiovisual de entrevistas cujos depoimentos tratam de vivências diretas e indiretas com relação à ditadura militar, a partir de linguagem fluida e pessoal. A ênfase inicial do projeto deste acervo eram as vítimas da ditadura, tomando por base outros arquivos da repressão, especialmente os exilados. Mas esta orientação mudou ao longo dos anos, voltando-se também para os testemunhos de militantes políticos, artistas, ativistas, intelectuais, testemunhas e agentes do Estado em diversas regiões do país.

⁶ Disponível em: (Parte I) https://www.youtube.com/watch?v=nbPeIE_mprl&t=1s; (PARTE II) <https://www.youtube.com/watch?v=HEdazd3L9Qk&t=389s>. (Último acesso em 25 Abr. 2022).

Desse modo, o acervo de entrevistas tornou-se um *locus* de registro e de divulgação científica voltado para memórias e depoimentos tanto de pessoas que se consideram vitimadas pela repressão entre 1964 e 1985 (marcos oficiais do regime), quanto de pessoas que não se colocam propriamente como vítimas, mas narram experiências de uma ambiência ditatorial direta ou indireta, como é o caso de parte considerável da classe artística sobre a qual incidiu a censura e a suspeição do Estado. Consideramos que, tão fundamental quanto evidenciar a quantidade e as singularidades das vítimas, é, do ponto de vista de uma história oral da ditadura, compreender as estratégias de sobrevivência e de produção cultural naquele momento.

Um pressuposto teórico-metodológico assumido na entrevista com Carlos Gregório diz respeito à pluralidade e à importância da intersubjetividade como tecido da História. Há vasta bibliografia que corrobora a importância da construção do documento oral, uma das mais singulares fontes da História, nascido da relação e sinergia entre entrevistador\o e entrevistado\o. Ou seja, a história oral é uma forma de produção documental interpessoal, intersubjetiva e polifônica que enfatiza as singularidades de percepção dos sujeitos históricos, de todos os sujeitos que atuam no mundo real, em suas posições desiguais de poder, classe e influência, seus impasses, ambiguidades, afetos, sentimentos e leituras de mundo.

Consideramos ainda que a história oral seja um dos mais importantes fios condutores entre historiadores\as do tempo presente e o estudo das subjetividades. Em artigo sobre os usos, sentidos e limitações da narrativa escrita em história oral, Richard Cândida Smith (2012) discute a habilidade dos\as artistas profissionais para reproduzir uma sensação de espaço compartilhado fora dos encontros imediatos face a face, e apresenta uma série de limitações próprias aos pressupostos correntes no campo da história oral. Alguns deles são: a tentação da teleologia, o privilégio da subjetividade narrativa excluindo outras formas subjetivas encontradas no circuito de resposta e expressão, e a decorrente transformação dos elementos acidentais em prováveis como efeito da necessidade de inteligibilidade – questão central de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* (2010). Mas o argumento de Smith que nos inspira reside na diferença sobre o entendimento do passado, de parte do entrevistado\o e do\o historiador\o, como possibilidade para uma

intersubjetividade ampliada. Seria precisamente no interior dessa dialética que a história oral, como atividade construtiva e criadora, poderia contribuir para a interpretação de relações sociais específicas no tempo.

A atividade em história oral pressupõe ainda que a entrevista seja gravada, transcrita, organizada e analisada – trabalho que pretendemos concluir a respeito do depoimento de Carlos Gregório neste artigo. Consideramos que o encontro com Gregório nos proporcionou o estímulo necessário à releitura desse passado aberto que conforma os estudos sobre a cultura durante a ditadura militar, ou “civil-militar”, como defendem alguns pesquisadores (Falcão, 2015)⁷ e também nosso entrevistado. Em primeiro lugar, a conversa salientou vários aspectos que consideramos sensíveis e ainda pouco explorados, tais como as percepções e estratégias dos(as) artistas para lidar com os desafios à produção de obras de cunho político, as tensões próprias à convivência peculiar ao meio das artes, questões subjetivas como a culpa intelectual pela derrota política das esquerdas em 1964 e as zonas de hiato e descontinuidade entre o período dos anos de 1960, tidos na lembrança de Gregório como de efervescência cultural, e o processo de transição em meados da década de 1970.

Memória: tecido da vida, tecido da História

Carlos Gregório inicia a entrevista narrando suas primeiras influências, das leituras dos quadrinhos na infância ao gosto pelo *jazz* aos quinze anos, que o teriam levado para uma “cultura mais *outsider*”, além de terem desencadeado o interesse pela arte. Aos dezessete, Gregório conta que fez cursos de cinema oferecidos pelo Museu de Arte Moderna. Quanto ao teatro, desde cedo sua mãe o estimulava: “Isso foi uma coisa bem bacana. Para mim tinha certa mágica. Mas eu não acreditava que fosse me tornar ator” (Gregório, 2018).

Diferente de muitas lembranças de artistas, em que a carreira é projetada desde a mais tenra idade, Carlos Gregório destaca que apenas mais

⁷FALCÃO, Luiz Felipe. Artíficos e Artefatos entre Memória e História. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 7, n. 16, p. 56 - 80. set./dez. 2015. O autor considera a questão do caráter militar, civil ou mesmo de ‘ditabranda’ atribuídos à ditadura implantada em 1964 em períodos recentes a partir do longo e tortuoso processo de transição e de construções de memórias sociais do regime.

tarde, na adolescência, à época do vestibular, teve clareza sobre essa escolha, tonando-se estudante do Conservatório Nacional de Teatro. A partir desse momento, não haveria mais retorno.

Quando eu terminei o Conservatório, tinha alguns amigos que estavam fazendo a peça *Galileu Galilei*, tinham feito *Roda Viva* também. A peça estreou e ficou dois meses em São Paulo e veio para o Rio. Ao fim da temporada no Rio, um dos atores saiu e eu fui indicado para entrar no papel. Eu fiz o teste, fui aceito e foi realmente sensacional, porque o Teatro Oficina era considerado, pelo menos por mim, o melhor lugar para se estar naquele momento, porque era um teatro de vanguarda, mas um teatro político, que encenava textos clássicos de uma maneira bastante forte. (Gregório, 2018)

Segundo o historiador Adalberto Paranhos, o “teatro, seja o autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus atores e protagonistas tenham disso”. O mundo da política, segue Paranhos, é habitado por todos nós, queiramos ou não (Paranhos, 2012). Com estas considerações em mente, o que nos parece evidente na reconstituição de Gregório é a singularidade da experiência política a partir do Teatro Oficina naqueles fins de anos 1960. Criado por um grupo de estudantes de direito da USP, o Oficina teve entre seus fundadores Jairo Arco e Flecha, Moracy do Val, Renato Borghi, Amir Haddad, José Celso Martinez Corrêa e Carlos Queiroz Telles. Especialista na história da constituição do Teatro Oficina, o pesquisador Daniel Martins Valentini destaca que

a proposta foi, desde o início, a realização de um teatro em que o grupo permanente se desenvolveria de forma conjunta, flertando e integrando artistas criativos, em um processo de troca de conhecimento que garantia um amadurecimento rápido para os membros. (Paranhos, 2012, p.35)

Sobre esse contexto, Carlos Gregório afirma que os dois teatros considerados de esquerda e que figuravam como um sonho para jovens atores eram o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ambos em São Paulo. O Arena, segundo nosso entrevistado, era um teatro de esquerda, porém mais tradicional, com figuras como Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Já o Teatro Oficina era procurado porque se tinha a dimensão de que suas “peças,

de certa maneira, resumiam o que estava acontecendo no país” (Gregório, 2018).

A lembrança de Gregório pode ser compreendida com mais proximidade quando imaginamos a montagem de *Os pequenos burgueses*, de Gorki, pelo Teatro Oficina, em agosto de 1963, momento de evidente efervescência política no país. A peça foi suspensa após o golpe (Valentini, 2011, p.72) em março\abril do ano seguinte. Outro exemplo: a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, foi montada em 1967 e instantaneamente se converteu em grande referência tropicalista no teatro. Em outras palavras, o mundo das artes, especialmente o teatro, foi impactado de diversas maneiras pelo contexto político; a censura foi, sem dúvida, uma dessas dimensões de interseção (Stephanou, 2001). Ao mesmo tempo, artistas e instituições como o Oficina encontraram na simbiose político-cultural grande dose de inspiração e de coragem.

Criação em tempos de repressão

Longe de pretender descrever os acontecimentos tais como eles ocorreram no passado inalcançável, a memória de Gregório será tomada para análise como um *trabalho de memória* (Ricoeur, 2007): esforço voluntário e crítico de lembrança que contribui para colocar em presença a alteridade do decorrido, ao mesmo tempo que ajuda a tecer conexões plurais entre distintas temporalidades. Nesse trabalho de memória, não apenas são reconstruídas narrativas verossímeis, mas são abertas possibilidades e expectativas singulares e, portanto, potencialmente capazes de dilatar as realidades passada e presente.

Como um relato sobre a história da ditadura militar brasileira, o depoimento de Carlos Gregório registra aspectos da violência do regime, mas também evidencia certa maneira como esta violência foi vivenciada e enfrentada por um grupo específico da classe artística da época. Conforme Maria Paula Araújo (2018) afirma acerca dos depoimentos com os quais trabalha, de pessoas que tiveram suas vidas impactadas pela ditadura militar (contidos no projeto *Marcas da Memória e Vozes de Antígona*), o relato sobre a história da ditadura “nos aproxima de um conhecimento particular da

história humana: como homens e mulheres responderam a situações-limite em suas vidas” em um determinado momento.

A seguir, discutiremos alguns exemplos dos impasses à experiência de criação artística em tempos de ditadura relatados por Carlos Gregório.

Renato Borghi, ator e autor, à época um dos principais integrantes do Teatro Oficina, e José Celso Martinez Corrêa, chamado de Zé Celso, dramaturgo e diretor teatral de amplo reconhecimento atualmente, voltavam de uma viagem à Europa quando decidiram fazer o filme *Prata Palomares*, que era uma proposta de André Faria, hoje conhecido produtor de cinema e roteirista que à época namorava a atriz Ittala Nandi. O filme conta a história de dois guerrilheiros (interpretados por Renato Borghi e Carlos Gregório) em fuga. Escondidos em uma igreja, eles acabam se envolvendo fatalmente na trama social da região. O longa inclui cenas de tortura e sexo no interior da igreja, além de discutir questões como a violência repressiva, missionarismo e traição política entre as esquerdas. O tema da guerrilha já havia aparecido em filmes anteriores, como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), de maneira que é possível afirmar a construção de uma memória cinematográfica a esse respeito contemporânea aos acontecimentos. Isso não impediu que *Prata Palomares* fosse censurado em 1972, quando não pôde ser exibido no Festival de Cannes por exigência do governo brasileiro. Sobre esse circuito, Gregório comenta:

E então o Zé Celso resolveu escrever com o André o roteiro do *Prata Palomares* e me chamou para fazer um dos protagonistas com o Renato. Nós passamos três meses em Florianópolis em uma situação maluca, porque era o auge da ditadura, em 1970, durante o governo Médici, o mais violento de todos. Indo de carro de São Paulo até lá, onde filmamos, nós víamos as barreiras militares pela estrada toda. Ficamos três meses em Florianópolis. Era época também de muito consumo de drogas, inclusive dentro do grupo. E a gente tinha que fazer de conta que não estava filmando, porque estavam todos olhando, todo mundo de olho, e o clima no Sul era complicado. (Gregório, 2018)

Naquele inédito instante vivido, o ator narra a percepção de que era o “auge da ditadura”, “o [período] mais violento de todos”. Embora essa observação seja mais evidente ao olhar retrospectivo, é interessante observar como Gregório adiciona essa informação - também construída e difundida em grande parte pelo conhecimento especializado -, à sua história vivida, de

maneira que ela ajude a tornar compreensível aquela “situação maluca”. A dimensão extraordinária da experiência relatada combina-se com a descrição de uma ambiência de medo e suspeição que teria levado o grupo a atuar na vida real em espécie de clandestinidade profissional.

Carlos Gregório continua:

[*Prata Palomares*] era um filme corajoso, mas eu não estava tão imbuído a respeito do texto do filme. Eu tinha muitas críticas, mesmo na época, quanto ao que o Zé Celso estava escrevendo. Eu achava que havia muita culpa intelectual naquilo e que reproduzia certas marcas de um cinema que na época se dizia de vanguarda, mas que era muito grito, muito sangue, eram coisas que já estavam catalogadas por mim, com arroubos românticos a respeito do que seria o homem do século XXI. Esse assunto sempre foi uma coisa da esquerda, esse homem seria o operário. Havia coisas que já estavam datadas para mim. Mas a coragem de ir contra aquilo motivava a gente, de ir contra aquilo tudo que estava proposto pelo governo militar. E para mim, fazer um filme, foi meu primeiro filme, era incrível. E trabalhar com aquelas pessoas com quem eu me sentia muito à vontade, o Zé, o Renato Borghi, que é um ator que eu admiro muitíssimo, era realmente incrível. Mas foram três meses no inverno de Florianópolis, em Santa Catarina, e a gente se sentiu sob muita pressão, foi complicado. Mas foi, eu me lembro, um momento interessante. (Gregório, 2018)

Em artigo sobre as conexões entre história oral e história do tempo presente a partir do tema da resistência à ditadura e do processo de democratização do Brasil, o historiador Luiz Felipe Falcão (2013) chama atenção para um aspecto da dimensão subjetiva das memórias com as quais trabalha: o superlativar da experiência. Segundo Falcão, trata-se de uma recorrência nos depoimentos de antigos ativistas e de militantes de esquerda quando se referem ao seu engajamento na luta contra a ditadura e no processo de democratização do país, principalmente os sujeitos pertencentes às classes médias intelectualizadas.

No trabalho de investigação da recepção de *Prata Palomares* em seu contexto original (1971) e nos momentos em que pôde vir a público (1977-1979-1983), o sociólogo Adriano Del Duca afirma que a obra sintetiza momentos cruciais da cultura brasileira, tendo marcado a produção artística e cultural daquele momento, delimitando novos paradigmas no campo da política e da estética.

Mas no caso de Carlos Gregório, contudo, consideramos que não se trata exclusivamente de sublinhar que aqueles não eram tempos comuns,

ressaltando valores positivos do engajamento político empreendido pelo Teatro Oficina e por Zé Celso Martinez, particularmente. Ao recompor e reajustar ao presente atual às ambiguidades daquela experiência, Gregório desvia da narrativa mais comum associada ao “lado correto”, muito presente na memória social de grande parte das esquerdas e especificamente no campo da arte engajada, ressaltando nesta e em outras passagens perspectiva complexa, relacionada à dúvida sobre qual lado à esquerda se colocar, além de mencionar a existência de críticas internas a esses projetos coletivos. Trata-se, sobretudo, da singularidade das experiências subjetivas que consideramos potencialmente transformadoras das percepções comuns, porque capazes de instaurar a dúvida onde a própria experiência do vivido tende a se apresentar com intenções de verdade. O fato é que Carlos Gregório nos introduz a um campo cultural fragmentado, culpado e por vezes hesitante.

Sobre as filmagens, acontecimentos menos conhecidos do grande público são narrados por Gregório, como o episódio em que a arquiteta Lina Bo Bardi, responsável pela cenografia do filme *Prata Palomares*, criou indumentária peculiar para a entrevista coletiva:

Ficamos hospedados em um SESC, um pouco fora da cidade. Ficamos, na verdade, em um galpão, onde havia um dormitório. Não tínhamos quartos também; eu me lembro de duas fases, uma em que a gente ficou em um galpão e a outra na qual ficamos em uns quartos, nesse mesmo lugar. E era muito interessante, a Lina Bo Bardi, que era uma mulher fantástica, na entrevista coletiva que demos em Florianópolis, criou um figurino próprio para aquela ocasião. Ela foi vestida com uma capa do exército fascista italiano, uma capa preta, e com a boina do exército revolucionário boliviano, aquela boina do Che Guevara com a estrela. Ela juntou as duas coisas e foi vestida com esse figurino para a entrevista. Acho que ninguém notou muito, os repressores não entenderam bem, mas a gente entendeu e foi divertido (Gregório, 2018).

Gregório ainda comenta, a respeito das formas de resistência, que eram também de existência:

A gente andava com roupas que não fariam sentido depois da ditadura, uma hora a gente aprendeu a não andar com essas roupas, a se disfarçar um pouco, mas, naquele momento, você pode ver os figurinos de Caetano, Gil, que eram coisas para romper mesmo. E a gente vivia assim, rompendo, tentando romper com coisas. Mas houve muito mal entendido também, muito mal entendido. Muita gente enlouqueceu,

muita gente foi parar no hospício, muita gente morreu. E houve muita posição, tanto na contracultura, quanto na coisa da esquerda, muito equivocada. Mas era natural naquela época de radicalização, era natural (Gregório, 2018).

O que Gregório parece nos sugerir é que, em maior ou menor escala e dimensão, a existência política marcou a subjetividade, manifestando-se desde a escolha das peças de roupas até o sentimento profundo de culpa. Entre intelectuais e artistas, a onipresença da censura foi talvez o elemento mais decisivo para o posicionamento na configuração cultural em curso. Sem deixar de mencionar a percepção atual de que erros foram cometidos de todas as partes das esquerdas; certa melancolia ligada à consciência de que “muita gente foi parar no hospício, muita gente morreu”, Gregório contribui para que possamos construir hipóteses a respeito das formas de vida inclassificáveis dentro de padrões historiográficos estabelecidos: nem acomodadas, nem armadas, nem militantes (*tout court*), passivas ou cooptadas. Resistências singulares em um tempo de uma só vez suspenso, porque roubado em sua efervescência, e presente, porque intermitente em suas dores.

Sobre a experiência de censura

Não são raras nos depoimentos dos/as artistas que viveram o período da ditadura passagens sobre a censura: artistas de diferentes áreas tiveram seus trabalhos constantemente vigiados, vetados, mutilados. A historiadora Beatriz Kushnir, em *Cães de Guarda* (2004), destaca que a censura estava embasada pelo tripé de decretos, o primeiro de nº 20.493/46,⁸ era composto por 136 artigos subdivididos em 13 capítulos que perfilavam condutas e versavam sobre o funcionamento interno do SCDP (Serviço de Censura e Diversões Públicas) e da censura prévia, do cinema, do teatro entre outros. A segunda ponta era o decreto-lei de nº 5.536/68, editado pelo Ministro da Justiça Gama e Silva cerca de um mês antes do AI-5 e que trouxe novas regras de censura às obras cinematográficas e teatrais. Além disso, também havia o

⁸ O decreto é de 1946, do período anterior a instauração da ditadura, e foi utilizado para justificar a censura durante todo o regime autoritário pós-1964.

CSC (Conselho Superior de Censura) subordinado ao Ministério da Justiça e que deveria ser composto por 16 membros, oito deles ligados ao governo e oito ligados à sociedade civil. Nesse segundo grupo estariam pessoas associadas a instituições como a Academia Brasileira de Letras, a Associação Brasileira de Imprensa, autores teatrais, artistas etc. Esse conselho teria como competência rever em grau de recurso as decisões finais relativas à censura de espetáculo e de diversões públicas. O conselho foi efetivamente institucionalizado em 1979. A última ponta do tripé era o decreto-lei nº1.077/70 que, Segundo Kushnir, “esclarece que quem dita as regras de censura é o Ministro da Justiça”, portanto, a censura era uma questão de Estado, com atuação de polícia na execução de medidas (Kushnir, 2004, pp.100-117).

A respeito da rotina artística e das expectativas de criação em meio à onipresença da censura, Carlos Gregório lembra o seguinte:

Na verdade, a gente já vivia com a censura no teatro, a gente tinha que fazer a peça para o censor, os textos já chegavam para a gente, muitas vezes, cortados. Nas peças do Oficina nós não tivemos muitos textos cortados, porque eram textos clássicos, mas em outros textos que gritavam palavrão, por exemplo, isso ocorria. Mas a gente tinha que fazer a sessão para a censura e ali muita coisa era decidida. Era ridículo fazer a sessão à tarde para uma, duas ou três pessoas na plateia. Eu lembro que em 1978, eu fiz uma peça com a Fernanda Montenegro, *A Mais Sólida Mansão, More Stately Mansions*, do Eugene O'Neill, e era um drama fortíssimo. E nós fomos fazer a sessão em Brasília – porque ainda tinha isso: cada estado tinha a sua censura e havia uma censura nacional. Nós fomos para Brasília, um teatro imenso e tivemos que encenar aquele drama para três pessoas lá em cima na plateia. A gente tentou fazer mais rapidamente para não nos desgastarmos tanto; mas aquele drama se tornou uma comédia. A Fernanda teve um acesso de riso que fez com que a apresentação para a censura durasse umas quatro horas e meia. Porque toda hora ela tinha que parar e ria, ria, ela chegava a sentar no chão de tanto rir. Havia essa coisa maluca da censura e era muito difícil (Gregório, 2018).

Imagem 1 - Carlos Gregório em cena na peça *A Mais Sólida Mansão*, de 1976.



Fonte: Acervo Carlos Gregório.

No livro *Coração Civil*, sobre a vida cultural brasileira durante o regime militar, o historiador Marcos Napolitano afirma que “embora a censura não tenha sido invenção do regime militar, o fato é que seu mecanismo e legislação foram incrementados e ganharam novos poderes. Claramente, havia uma *expertise* burocrático-legal na censura”; e isso incidia tanto sobre as artes de espetáculo (cinema, teatro e música popular) quanto sobre os meios de comunicação (TV e Rádio) (Napolitano, 2017, p.217). Durante a apresentação para a censura, as peças podiam ser cortadas ou mesmo suspensas, independente do quanto o processo de montagem já estivesse adiantado.

O teatro era a arte que deixava o artista mais próximo dos censores, cara a cara. Mas também veio do teatro o primeiro setor cultural que se mobilizou contra a censura. Miliandre Garcia (2012) chama atenção para a união de diversos grupos teatrais no pós-1964, apesar de todas as divergências internas

(p.105). A partir de 1968 o meio artístico também levou o embate para o âmbito da justiça, o que, segundo a historiadora, acabava individualizando a luta contra a ditadura: “implicava, pois, a desarticulação crescente dos projetos de construção de uma unidade e a interlocução solitária do artista com a estrutura burocrático-censória do Estado” (p.116-7). Vale destacar que levar a luta contra a censura para o âmbito da justiça não significava abandonar as estratégias de agitação no campo da cultura (p.120).

Se, nos espetáculos, Carlos Gregório observou com proximidade os desmandos autoritários, foi no cinema, com o filme *Prata Palomares*, que o ator vivenciou um dos casos mais emblemático de censura. Conforme mencionamos, o longa conta a história de dois guerrilheiros em fuga de uma revolução derrotada. Eles se escondem em uma igreja abandonada localizada em um lugar chamado Porto Seguro. Enquanto um deles prepara meios para prosseguir a fuga, o outro decide se passar pelo vigário que a comunidade esperava. Envolvidos por uma figura mística, misto de santa e prostituta, acabam arrastados para os conflitos da região (Duca, 2017, p.188). De forma geral, podemos dizer que o filme tocou nos dois maiores focos da censura: a política e a moral. De um lado, a figura dos guerrilheiros poderia ser remetida à situação da luta armada; de outro ângulo, a santa, personagem de Ittala Nandi, pareceu, aos olhos da censura, um atentado contra moral.

Gravado em Florianópolis em 1970, *Prata Palomares* demorou mais de uma década para ser liberado. O primeiro pedido de liberação do filme ocorreu em 1971 para que fosse exibido na *Semaine de La Critique*, mostra paralela aos filmes que concorrem à Palma de Ouro no Festival de Cannes na França. Segundo Adriano Del Duca, o filme foi para França por meios clandestinos, nas bagagens do ator e produtor de cinema André Faria e da atriz Ittala Nandi, e chegou a ser exibido em sessões privadas, mas sem a liberação da censura brasileira não pôde ser comercializado. Em 1972, ocorreu novo convite do Festival de Cannes e um novo pedido de liberação do filme foi dirigido à censura (Duca, 2017, pp.199-200).

Em parecer assinado pela censora Vilma Duarte do Nascimento em 4 de maio de 1972, o filme foi vetado com base nos decretos-lei 1.077 e 2.0493. A conclusão da censora sobre o filme foi “É patente a mensagem de desagregação no campo da família, da sociedade etc. Em síntese, a presente obra fere frontalmente os interesses nacionais, quer no terreno da moral, quer

da política, incidindo diretamente nas normas censórias”⁹. Em parecer de mesma data, a censora Tereza Guimarães Paternostro confirma a interdição:

A película apresenta-se em sucessões de violência, em loucura ligada ao poder e em impotência, gerando destruição e autodestruição. As situações propostas vão de encontro aos princípios morais e religiosos da sociedade brasileira, emitindo, assim, uma falsa imagem do nosso país. Portanto, baseado no artigo 1º e 7º do Decreto 1077/70 e no Artigo 41 letras de “a” a “g” opinamos pela interdição da película.¹⁰

Quatro dias depois, a portaria N°024/72-SCDP, assinada por Rogério Nunes, então chefe do órgão, proíbe a exibição do filme *Prata Palomares* em todo território nacional:

Por agredir princípios da religião, da família e da sociedade, além de deteriorar valores humanos, desenvolvendo temática emoldurada em substrato nitidamente subversivo e num ambiente que atenta contra a imagem do país, infringindo, portanto, os artigos 1º e 7º do Decreto-lei n°1077, de 26 de Janeiro de 1970, e artigo 41, alíneas “f” e “g” do Decreto n° 20.493, de 26 de Janeiro de 1946.¹¹

Segundo as lembranças de Gregório, a onipresença da censura era sentida “como um espírito completamente paranoico” inescapável aos atores e atrizes. E exemplifica:

Quando eu terminei a *Saramandaia*, nós começamos a gravar uma novela chamada Despedida de Casado, do Walter George Durst, que foi outro grande autor de TV. Nós fizemos todo o estudo para a novela, os ensaios, e ela chegou a ter mais de vinte capítulos gravados quando veio a notícia de que não seria aprovada definitivamente. Quer dizer, aquilo foi tudo jogado no lixo. O Avancini rapidamente pediu ao Durst para fazer um outro texto, que foi baseado na obra de um autor brasileiro, era o Condé¹², se não me engano, e que foi *Nina*. O Walter Durst rapidamente escreveu e o Avancini usou o elenco que já estava

⁹ Vilma Duarte do Nascimento. Brasília, 04 de Maio de 1972. *In*: Processo de censura do filme *Prata Palomares*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 297.

¹⁰ Tereza Guimarães Paternostro. Brasília, 04 de Maio de 1972. *In*: Processo de censura do filme *Prata Palomares*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 297.

¹¹ Portaria N°024/72, do chefe do SCDP, Rogério Nunes. Brasília, 08 de Maio de 1972. *In*: Processo de censura do filme *Prata Palomares*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 297.

¹² O texto foi inspirado na obra de Galeão Coutinho - Carlos Gregório fez a correção logo após o fim da gravação.

contratado para fazer a novela *Nina*. Então, quer dizer, a gente sentia a ação da censura o tempo todo.

Voltando ao caso *Prata Palomares*, André Faria seguiu pleiteando a liberação do filme e o Festival de Cannes manteve o convite por seis anos para que o longa fosse exibido (Duca, 2017, pp.199-204). Este era um recurso usado por muitos cineastas, o de fazer a requisição de liberação para a censura apresentando convites para festivais internacionais como justificativa do pedido. Sabe-se que em alguns casos o filme foi liberado para ser exibido nesses festivais, mas não em território nacional. Entretanto, com *Prata Palomares* esse recurso não funcionou, mesmo tendo recebido convites de eventos como a Mostra de Cinema de Los Angeles, em 1973.

A liberação internacional de *Prata Palomares* ocorreu apenas em 1977, quando foi representante do Brasil no Festival de Cannes na *Quinzaine des Réalisateurs*. Em 1978, com o fim do AI-5 e a instauração do Conselho Superior de Censura (CSC), os autores passaram a recorrer diretamente ao conselho para a liberação das obras vetadas. Em 1979, o Festival de Gramado realizou uma mostra de filmes anteriormente censurados: a “Mostra Negra” exibida entre os dias 22 e 27 de janeiro. Mas apenas depois do circuito dos festivais, *Prata Palomares* conseguiu, em meados de 1980, liberação do CSC para comercialização. Por fatores relacionados à distribuição, o filme só chegou aos cinemas em maio de 1983 na cidade do Rio de Janeiro e em junho na cidade de São Paulo (Duca, 2017, pp.199-204).

Despedida de casado e a moralidade da censura

Outra produção que contou com a participação de Carlos Gregório e que também foi censurada foi a novela *Despedida de Casado*. Gregório faria o papel de Valdir e lembra:

Despedida de Casado foi censurada não por problemas políticos, mas por problemas morais, porque também tinha isso. Não à toa, Nelson Rodrigues, que era considerado um autor de direita, foi talvez o autor mais censurado durante a ditadura. Por isso, o pessoal da contracultura era mais atacado também, por questões comportamentais. A questão do comportamento foi muito reprimida na ditadura. (Gregório, 2018)

Despedida de Casado deveria ir ao ar no dia 3 de janeiro de 1977 às 22h, entretanto, menos de dez dias antes, a Rede Globo recebeu o veto da trama, quando as chamadas já estavam no ar. Nos dias 14 e 16 de dezembro foram encaminhadas para a censura dois blocos dos capítulos já gravados da novela, primeiro do número um ao sétimo, depois, do sétimo ao décimo. De acordo com o historiador Carlos Fico, no caso das telenovelas, a dinâmica do negócio acabou gerando a existência de uma censura anterior à censura prévia, uma vez que as sinopses eram analisadas pela DCDP. Antes mesmo da elaboração dos capítulos, a emissora recebia recomendações sobre temas a serem evitados e comportamentos que poderiam gerar cortes (Fico, 2002, p. 263).

Segundo parecer assinado por Ivelice Gomes de Andrade e Gláucia Baena Soares em 16 de dezembro de 1976, havia nos capítulos de *Despedida de Casado* cenas e diálogos inconvenientes para a televisão, mas isso poderia ser eliminado. O que mais as preocupavam eram os supostos efeitos colaterais que a novela poderia trazer para o público ao assistir e viver dramas sobre esses “casais neurotizados”.¹³ Para as censoras, mesmo que os casais “encontrassem seu verdadeiro caminho através de análise, isso não exclui as mensagens negativas e os efeitos maléficos que possam causar ao telespectador”.¹⁴

De acordo com o parecer assinado por Valmira Nogueira de Oliveira e Maria das Graças Sampaio Pinhati, datado de 22 de dezembro de 1976: “através de uma perniciosa estória, envolta por um falso invólucro de seriedade científica, [a novela] procura destruir a instituição do matrimônio”. Na avaliação das censoras, a trama abordava apenas o lado negativo do casamento, mostrando uma visão parcial. Ao final do parecer, elas ressaltam que a novela ofende a moral e a sociedade e contribui para a derrocada da família, razão pela qual elas também optam pelo veto.¹⁵

Em 11 de janeiro de 1977, data em que a novela já deveria estar no ar, o diretor Edgardo Erichsen pediu, em nome da Rede Globo, reexame da novela,

¹³ Parecer do CF do DCDP. Brasília, 16 de dezembro de 1976. *In*: Processo de censura da novela *Despedida de Casado*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

¹⁴ Parecer do CF do DCDP. Brasília, 16 de dezembro de 1976. *In*: Processo de censura da novela *Despedida de Casado*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

¹⁵ Parecer do CF do DCDP. Brasília 22 de Dezembro de 1976. *In*: Processo de censura da novela *Despedida de Casado*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

alegando que o enredo “não nos parece incidir nas proibições das normas da DCDP”. No documento, o diretor também ressalta que a Rede Globo se coloca à disposição para que, de comum acordo, “como de hábito, sejam feitas alterações que venham a ser consideradas necessárias, no transcurso da exibição”.¹⁶ Em documento de 25 de janeiro, correspondência assinada por Mauro Borja Lopes, diretor executivo da Globo, oferece nova sinopse, na qual tenta explicar situações que possivelmente foram interpretadas erroneamente. Em síntese, Mauro elenca os três objetivos da novela: o primeiro seria um conjunto de histórias entrelaçadas demonstrando a importância da afetividade (termo grifado no texto) e “a força extraordinária desse sentimento essencial à vida humana”. Depois, o diretor destaca a possibilidade das classes menos abastadas terem contato com o “consultório psiquiátrico particular” - nesse momento, o diretor ressalta que o governo e seus organismos de assistência social estavam aos poucos promovendo o acesso dessas populações a tais técnicas. O terceiro objetivo seria, por fim, “demonstrar – o que nos parece ainda mais importante como resultado imediato - a extrema importância de se respeitar alguns preceitos relativamente simples no relacionamento humano, sempre dentro desse mesmo amplo universo da Afetividade”.¹⁷ O esforço, contudo, não surtiu efeito e novos vetos se seguiram.

¹⁶ Correspondência direcionada ao diretor do DCDP Rogério Nunes. Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1977. In: Processo de censura da novela *Despedida de Casado*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

¹⁷ Correspondência direcionada ao diretor do DCDP Rogério Nunes. Rio de Janeiro, 25 de Janeiro de 1977. In: Processo de censura da novela *Despedida de Casado*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

Imagem 2 - Carlos Gregório caracterizado como o personagem Valdir da novela *Despedida de Casado*, 1976.



Fonte: Acervo Carlos Gregório.

Para os fins deste artigo, não nos cabe analisar os detalhes e contrapartidas da longa negociação que levou à substituição da exibição de *Despedida de Casado* por um compacto da novela *O Bem Amado* (1973) de Dias Gomes. A questão que nos parece importante ressaltar é a singularidade da experiência de censura vivida por Carlos Gregório, adensada, agora, pelo acesso aos pareceres apresentados. De acordo com o ator, um impacto de longo prazo continua produzindo efeitos sobre a produção artística brasileira. Atualmente é ponto pacífico na historiografia sobre o tema que durante os 21 anos de duração da ditadura, as autoridades políticas com vínculos com o governo não *criaram*, mas *retomaram* a censura da imprensa, abandonada na época do Império e restaurada pelo governo Vargas; e *resgataram* leis inativas cuja abrangência de princípios facultava a prática autoritária de natureza política sobre as diversões públicas e manifestações artísticas (Garcia, 2010). Apesar disso, o testemunho de Gregório sugere a censura na

ditadura como uma linha divisória, um ponto de não retorno a partir do qual o processo criativo, o ímpeto político das artes se transformou completamente. Em outras palavras: apesar da inscrição da experiência censória estar enraizada na cultura política brasileira, a atuação da Divisão de Censura na última ditadura militar pode ter influenciado os contornos fundamentais de toda a arte produzida desde então. O termo utilizado por Carlos Gregório é “descontinuidade”; “Houve uma descontinuidade nas nossas artes ali muito grande”. E segue:

Quando houve a abertura política, a gente não conseguiu retomar a efervescência cultural de antes. Aquilo foi uma coisa cortada em pleno voo. A gente estava em um momento, no final dos anos 1960, início dos 1970, em que havia tudo de melhor na música, no teatro, nas artes plásticas, no cinema. Nas próprias universidades, quantos grandes professores, quantas grandes cabeças saíram das universidades, foram dar aula em cursinho de pré-vestibular ou tiveram que sair do país... Uns não conseguiram se colocar nunca mais. Imagino que deve ter sido terrível nos jornais, na época, a censura nos jornais era seríssima. Então, eu acho que a gente sentiu muito isso, porque a gente podia falar das coisas, mas já não havia mais aquele elã, a gente não conseguia mais saber onde retomar o passo, está entendendo? (Gregório, 2018)

É possível afirmar que o trecho corrobora, do ponto de vista da memória, aquilo que Carlos Fico, seguido por outros/as historiadores/as, nomeou de “utopia autoritária” (Fico, 2004), referindo-se à dimensão pedagógica do regime, que caminhava ao lado da dimensão repressiva. De maneira geral, estudiosos/as da censura no regime afirmam a integração da censura a uma espécie de projeto civilizador da sociedade que visava proteger a audiência, “presas fáceis” da intelectualidade à esquerda, incluindo atores, atrizes, dramaturgos, cantores/as e mesmo empresários/as considerados/as mal-intencionados/as e capazes de incutir ideias “perigosas” nos segmentos populares. Ao que indica a memória de Gregório, a estratégia pedagógica teria sido bem sucedida.

À guisa de conclusão: o passado-presente da censura às artes

Tornar-se artista durante a ditadura significava entender e lidar necessariamente com a atuação da censura, com a suspeição do Estado e de seus agentes, com o medo cotidiano de possíveis repressões e perseguições.

Não nos referimos, nesse caso, apenas à violência física, mas especialmente ao trauma psicológico, à castração do pensamento livre; além dos trabalhos artísticos vetados, cortados, dos\as artistas perseguidos\as e por vezes presos\as.

Considerando o pequeno espaço de um artigo e a impossibilidade de esgotar aqui as múltiplas potencialidades interpretativas das memórias de um artista como Carlos Gregório, entendemos que certas simplificações são inevitáveis, assim como as lacunas que, segundo o nosso olhar, têm também a potencialidade de compor novos universos de pesquisa sobre o tema.

Seja a partir da acepção de memória como representação do passado, seja no sentido de um trabalho de rememoração (RICOEUR, 2007), procuramos dedicar ao testemunho de Carlos Gregório um tratamento coerente com o rigor historiográfico e com as especificidades que a História do Tempo Presente vem elucidando, entre as quais, a ética, sensibilidade ou empatia como formas de lidar com a crítica de fontes orais. Ressaltamos, ao longo do artigo, a singularidade do relato de Gregório: a desmitificação do período apresentado pelo artista - não só extraordinário e criativo -, mas cheio de dúvidas, escolhas consideradas hoje como equivocadas e de críticas internas aos grupos que se formaram entre atores, atrizes e diretores. Também enfatizamos a perspectiva de Gregório sobre os processos de sociabilidade em torno das companhias de teatro e de formação artística e, principalmente, a percepção do ator sobre a atuação da censura, sobre o que lhe era possível saber à época deste órgão da ditadura. Apontamos as convergências entre a experiência do artista e os dados encontrados nos próprios pareceres da censura, hoje liberados ao público, e apresentamos a narrativa das censoras às novelas para que nossos\as próprios\as leitores\as possam interpretar as expectativas pedagógico-culturais da ditadura, ao mesmo tempo que as lembranças de Carlos Gregório nos aproximam do sofrimento psíquico e das possibilidades de criação e resistência cultural em períodos autoritários.

Bibliografia utilizada

ALMEIDA, H B de. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. **Rev. bras. Ci. Soc.** [online]. 2012, vol.27, n.79, pp.125-137.

ARAÚJO, M P N. A construção de acervos áudio visual sobre a violência no Brasil: especificidades teóricas e possibilidades de uso. **Open Edition Journal**. 2018.

DUCA, A D. Alegoria da Catástrofe: A história da censura ao filme Prata Palomares. **O Mosaico**. Nº14, Curitiba, jan./jun., 2017, p.188.

FICO, C. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. **Topoi** (Online): revista de história, v. 3, p. 251-286, 2002. P. 263.

FICO, C. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, vol. 24, n. 47, julho, 2004, pp. 29-60.

FALCÃO, L. F. A ilusão da verdade: História Oral e História do Tempo Presente. In: LAVERDI, R.; MASTRÂNGELO, M. **Desde las profundidades de la historia oral**. Buenos Aires: Imago Mundi/RELHO, 2013.

GARCIA, M. "Ou vocês mudam ou acabam": aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Topoi**, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 235-259.

GARCIA, M. "Contra a censura, pela cultura": A construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, núm 25, pp. 103-121, jul-dez. 2012.

GARCIA, M. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 33, p. 144-177, 2018.

HAGEMEYER, R. R. Introdução. In: HAGEMEYER, R. R.; SARAIVA, D. L. (Orgs.) **Esse mundo é meu**. As artes de Sérgio Ricardo. Curitiba: Appris, 2018.

KUSHNIR, B. **Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.

NAPOLITANO, M. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios: USP- Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017, p.217.

PARANHOS, A. História, Política e Teatro em Três Atos. In: **História, teatro e política**. PARANHOS, Kátia(org.). São Paulo: Boitempo, 2012, p.35.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a. vs.1, 2 e 3.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSELL, M. R. "**Ator sem consciência é bobo da corte**": O teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

SMITH, R. C. **Circuitos de subjetividade**: história oral, o acervo e as artes. Trad. F. L. Cássio e R. Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

STEPHANOU, A. A. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. 328 p.

STEVE, S. **Memórias soltas y memorias emblemáticas**. s.n.t. 1998.

VALENTINI, D. M. **Entre a censura e a desordem fecunda**: a constituição do Teatro Oficina (1961-70). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

Entrevista

GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida aos pesquisadores Daniel Saraiva e João Condé. Rio de Janeiro, Julho de 2018.

Documentos

ANDRADE, I. G. de; SOARES, G. B. Parecer do CF do DCDP. Brasília, 16 de dezembro de 1976. **Processo de censura da novela Despedida de Casado**. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

ERICHSEN, E. Correspondência direcionada ao diretor do DCDP Rogério Nunes. Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1977. **Processo de censura da novela Despedida de Casado**. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

LOPES, M. B. Correspondência direcionada ao diretor do DCDP Rogério Nunes. Rio de Janeiro, 25 de Janeiro de 1977. **Processo de censura da novela Despedida de Casado**. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

NASCIMENTO, V. D. do. Parecer do CF do DCDP. Vilma Duarte do Nascimento. Brasília, 04 de Maio de 1972. **Processo de censura do filme Prata Palomares**. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 297.

NUNES, R. Portaria N°024/72, do chefe do SCDP, Rogério Nunes. Brasília, 08 de Maio de 1972. **Processo de censura do filme Prata Palomares**. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 297.

OLIVEIRA, V. N. de; PINHATI, M. das G. S. Parecer do CF do DCDP. Brasília 22 de Dezembro de 1976. **Processo de censura da novela Despedida de Casado**. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, caixa 35.

PATERNOSTRO, T. G. Parecer do CF do DC. Tereza Guimarães Paternostro. Brasília, 04 de Maio de 1972. **Processo de censura do filme Prata Palomares**. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 297.