



Os Grilhões do Desejo: Censura e Realidade no Teatro Brasileiro da Década de 60¹

Pollyanna Reis da Cruz²

Prof^a Dr^a Mayra Rodrigues Gomes³

Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Resumo

Este estudo é uma releitura das palavras proibidas nas principais peças teatrais brasileiras na década de 1960 sob o foco de suas relações com as estruturas de poder e com as transformações sociais desse período. Percebe-se que a transição para uma sociedade globalizada, urbanizada, socialmente diversificada pela inclusão da mulher e do jovem e que valoriza aspectos fundamentais para o consumo em detrimento das antigas relações familiares e econômicas determinará mudanças de comportamento que redimensionarão o teatro e a própria ordem política. Como mediadora desse processo, a censura se insere numa estratégia de conservação do poder instituído.

Palavras-chave

Teatro Brasileiro; Censura; Análise de Discurso; Revolução Cultural; História do Brasil.

Introdução

Com as transformações econômicas e tecnológicas do século XX, as estruturas sociais foram as primeiras a sentir as conseqüências das novas demandas do mercado. Não tardou para que as mudanças que inicialmente tiveram lugar nas fábricas começassem a determinar aspectos da vida cotidiana dos brasileiros fora dos galpões industriais. Algumas dessas mudanças foram determinantes para a produção de eventos que desembocaram em movimentos revolucionários ativos ou não em todas as partes do mundo. Entre elas, destacam-se quatro: a aceleração das comunicações e dos transportes, que possibilita a globalização da economia, bem como o que McLuhan chama de aldeia global; a urbanização, que determina uma nova forma do ser humano se relacionar com o tempo e o espaço, bem como altera suas exigências sociais; as novas características da mão-de-obra, que caminha para a inclusão do trabalho feminino e conseqüente exclusão do trabalho jovem, bem como para a qualificação profissional; e

¹ Trabalho apresentado ao III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

² Atualmente é estudante de graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela ECA - USP, bolsista de iniciação científica da Fapesp, pesquisadora do eixo temático “O Poder e a Fala na Cena Paulista”, integrante do Projeto Temático A Cena Paulista - um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA- USP. Endereço eletrônico: pollyanna.cruz@uol.com.br.

³ Orientadora e coordenadora do eixo temático “O Poder e a Fala na Cena Paulista”, professora livre docente do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA – USP.



as novas características do consumidor, que demanda produtos cada vez mais personalizados, numa demonstração de egocentrismo e individualismo.

Nesse cenário obscuro de transformações sociais, novas indústrias culturais irão se desenvolver, entre elas, o teatro brasileiro. Preocupado em encontrar um modelo economicamente viável, as primeiras sociedades teatrais vão produzir peças que exploram o drama ou a comédia da moralidade ou da imoralidade. Aos poucos, cria-se no país um mercado teatral para sustentar companhias que buscam cada uma a seu modo modernizar, diversificar e/ou aprimorar as produções.

Acompanha esses dois processos, a organização do Estado para dar conta de controlar os novos discursos e comportamentos, garantindo sua autoridade patriarcal. Nesse contexto, 1926 marca a criação do serviço de censura prévia ao teatro do Estado de São Paulo com a finalidade de fiscalizar e delimitar o conteúdo das produções e 1968 marca sua dissolução e transformação em órgão federal ainda mais autoritário.

Na tentativa de compreender esse movimento, sobretudo na década de 60, farei algumas considerações observadas no estudo das palavras proibidas nas principais peças desses nove primeiros anos da década de ouro.

Novo teatro nacional

O teatro brasileiro na década de 60 passou por um processo de diversificação dos temas, bem como de aprimoramento das produções e dos artistas. Percebe-se uma tentativa de compreender a realidade e a identidade nacional, por vezes, atentando para esses processos de ruptura, por vezes, atentando apenas para as conseqüências destes. Enquanto na década de 1930, 69,6%⁴ das peças analisadas sofreram algum tipo de censura moral, na década de 1960, esse número cai para 36,1%⁵. Se considerarmos um subgrupo de cortes relacionados a questões familiares, os valores na década de 1930 são de 56,5%, enquanto na década de 60, são de apenas 5,5%.

Ao contrário do que os dados revelam à primeira vista, esse número reflete muito menos uma liberalização da censura no país do que uma modernização do teatro profissional brasileiro, que buscava novos formatos para o teatro nacional explorando temas políticos, religiosos e sociais. Essa própria busca reflete uma superação dos limites familiares derivada das transformações sociais das décadas anteriores, tais como

⁴ Foram consideradas uma peça para cada ano de 1930 a 1938.

⁵ Foram consideradas uma peça para cada ano de 1960 a 1968.



a transferência de recursos humanos dos setores rurais e domésticos pros setores modernos e urbanos, a saber, indústria, comércio e serviços.

Esse fato proporcionou a entrada da mulher no mercado de trabalho, já que o novo estilo de vida urbanizado excluía muitas das atividades nas quais as mulheres rurais antigamente poderiam participar extra-oficialmente. Ociosas em seus lares e subestimadas socialmente, elas compunham mão-de-obra eficiente e barata. Acrescentasse que embora profissionalmente elas ainda sofressem inúmeras restrições, academicamente elas compunham cada vez mais os bancos escolares e universitários, sobretudo nas classes médias e altas.

A remuneração feminina deu vazão a dois processos que eram anteriormente suprimidos pelas contingências sociais: sua independência afetiva em relação ao marido e a complementação da renda, que deixou de ser efetuada pelos filhos, que puderam então se dedicar por mais tempo aos estudos (Hobsbawm, 2000).

As mulheres financeiramente seguras passaram a criticar seu papel social de mãe, esposa e dona de casa, exigindo uma revisão das antigas demandas que anteriormente lhes eram dirigidas.

Os jovens estudantes na década de 60 atingiram número suficiente para se distinguirem dos demais grupos sociais (Hobsbawm, 2000). Entre as conseqüências desse processo estaria a formação do primeiro público fiel para esses novos espetáculos que seriam produzidos nesses anos. Além disso, a convivência com a nova realidade do mercado, que demandava cada vez mais dos profissionais, os novos discursos científicos, que deslocavam os antigos alicerces do pensamento patriarcal e religioso, a autoafirmação deles como grupo social politicamente ativo despertaram essa possibilidade latente de eles criticarem a ordem instituída e proporem novas formas de expressão política, moral e social.

O autoritarismo do Estado, da família e da Igreja se vê diante do desafio de controlar agora os novos comportamentos e restaurar a ordem. O reflexo dessas ações no nível cultural está nos 6203 processos de censura teatral constantes no arquivo do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo, dos quais 21% sofreram algum tipo de corte.

Isso posto, parto agora para a apresentação das análises relacionadas especificamente às alterações impostas às peças mais importantes, numa seleção de uma por ano, que vai de 1960 a 1968.

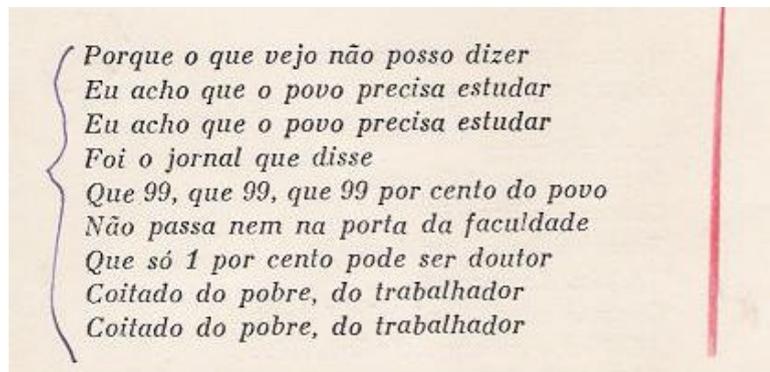
Os novos cenários de *Opinião*



Foto de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale

As conseqüências da urbanização das cidades aparece na crítica presente em peças como *Opinião*, de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, dirigida por Augusto Boal, que surpreende pela inesperada aproximação da musa da bossa nova, Nara Leão, que representa as classes altas, do samba de Zé Kéti, representante dos moradores do morro, e de João do Vale, representante dos migrantes nordestinos. Esse enredo remete à dissolução dos limites reais de segregação dos espaços. No processo de urbanização do Rio de Janeiro, os pobres e os migrantes – muitos dos quais cooperaram nas obras de reorganização da cidade - foram alocados nos morros e nas periferias, onde puderam desenvolver seu samba e sua cultura, desde que isolados das áreas nobres. São diversos os meios de segregação, que variam da carência de transporte público nessas áreas ao preconceito na hora da contratação profissional. Esse mecanismo de controle social por meio da arquitetura urbana é representado na

peça, porém nos momentos em que ele se revela nas falas dos personagens, estas são censuradas:

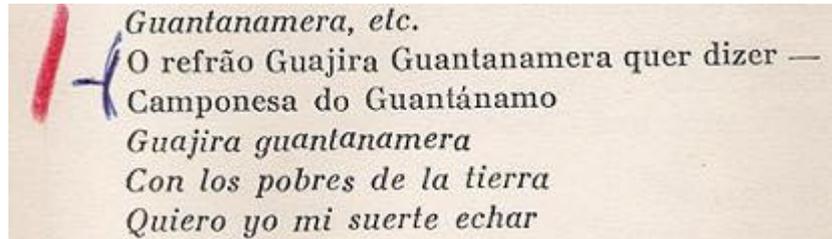


Nesses versos, Zé Kéti recorta números publicados em jornais que representam a realidade mediada. Porém, como habitante do morro, ele insinua que as estatísticas são uma forma de tornar palatável para a sociedade os problemas sociais enfrentados em seu bairro, que não podem ser vistos ou ditos, porque a censura urbana e discursiva impera. Percebe-se ainda a distância entre as classes baixas e os sinais da modernidade, tais como sistema sanitário, sistema de saúde, educação e outras garantias sociais como o acesso a itens básicos de alimentação e higiene.

A configuração urbana torna o trabalhador dependente cada vez mais do sistema capitalista, ele precisa de emprego para que com seu salário possa arcar com as despesas

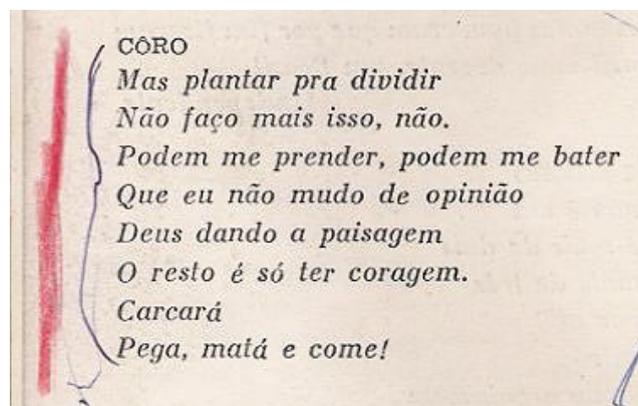
básicas (consumir). Na configuração rural, ele podia plantar para sua subsistência. Esse elogio ao bucolismo aparece em diversos momentos da peça.

Num deles, Nara canta *Guantanamera*, a letra, em espanhol, descreve metaforicamente ou não a organização da vida (e a formação discursiva específica) dos habitantes de Guantánamo. Quando seus versos principais são traduzidos pela cantora, a fala é censurada:



Embora esses dois versos não correspondam a toda a dimensão da música, sua interpretação, aliada ao tom positivo e ufanista da melodia, produz o sentido esperado e, por isso, são proibidos.

O segundo trecho censurado ainda nesse universo saudosista é o encerramento do espetáculo, que mistura as letras de *Sina de Caboclo* (João do Vale e J. B. de Aquino), *Opinião* (Zé Kéti), *Cicatriz* (Zé Kéti e H. B. de Carvalho) e *Carcará* (João do Vale) e que funciona como uma conclusão da proposta ideológica do show e como grito final:



Nacionalismo e globalização

As novas gerações já se acostumaram aos produtos de uma economia globalizada, bem como aos meios tecnológicos que permitiram isso, a saber, os novos meios de comunicação e transporte. No entanto, os jovens dos anos que vão de Juscelino aos primeiros anos do regime militar, vivenciaram esse processo de transição,

que se efetivava sob a bandeira de regimes nacionalistas, e se chocaram diante do cinismo que ela expressava.

Disso nasce um outro segmento revolucionário no teatro brasileiro. Por exemplo, *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, encenada pelo Arena em 1960, parte da proposta teatral de interpretação sociológica da realidade do país, seguida de sua reorganização panfletária e quase primitiva, isto é, reduzida a símbolos, numa tentativa tanto de facilitar a comunicação, quanto de revestir de elementos folclóricos a cultura popular brasileira. Com isso, esse formato se opõe ao rebuscamento das linguagens praticadas pelas classes burguesas e educadas.

A história narra uma tentativa revolucionária liderada por Zequinha, oriundo das classes populares. Porém após sagrar-se candidato, ele acaba corrompido pelo capital internacional que financia sua campanha. No diálogo abaixo, o seguinte trecho é censurado:

MILIONÁRIO - Qual é a sua bandeira?
ZEQUINHA - Honestidade.
MILIONÁRIO - E a minha?
ZEQUINHA - Verde a amarela com uma garrafa de Coca-Cola no centro.
MILIONÁRIO - Certo. Mas, concretamente?
ZEQUINHA - O dinheiro!

Como podemos observar, a frase acima reflete a compreensão da realidade brasileira, que aparentemente era nacionalista, mas que já havia aderido à nova ordem econômica ocidental. Isso demonstra que esse nacionalismo era um produto de fachada, cuja finalidade era legitimar a autoridade do Estado enquanto administrador dos interesses da nação.



Cena de “Revolução na América do Sul”



A crise da autoridade patriarcal

“Mas acorrentado ninguém pode amar/
Mas acorrentado ninguém pode amar/
Mas acorrentado ninguém pode amar” (Costa, Vianna Filho, Pontes, 1965 : p. 63).

Esses versos censurados em *Opinião*, são cantados em coro pelos personagens. Eles resumem como nenhum outro a relação entre liberdade política e sexual e apresentam a posição de confronto dos jovens em relação a esse tema. A compreensão da família patriarcal como uma instituição que prende e reprime a coloca em um patamar de igualdade com a censura exercida pelas organizações oficiais. Por isso, estes versos são proibidos no espetáculo. “Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura” (Castells, 2001 : p. 169). Partindo disso, é possível compreender tanto as ações da censura na tentativa de manter os valores tradicionais, quanto as ações que levaram à chamada crise da autoridade patriarcal.

A redefinição das funções sociais exercidas pelas mulheres e pelos jovens foram determinantes para que seus papéis na sociedade fossem também recharacterizados. Como consequência disso, novos modelos familiares proliferaram, sobretudo os formados por mães solteiras ou divorciadas.

Contudo, essas alterações não explicam todo o processo. Entre outras características que se somam a ele, está o emagrecimento dos graus de parentesco apelidados de familiares. A família cada vez mais caminha para o núcleo central, isto é, pais e filhos, por vezes, avós e netos, mas cada vez mais parentes de segundo grau (ou mais) são excluídos do convívio familiar. Isso se deve às facilidades da vida moderna, que substituem as antigas relações – sobretudo de serviços – que antes eram exercidas por esses parentes (Hobsbawm, 2000). Além disso, com a diminuição do número de filhos por família, diminui o número de irmãos. Esses dois fatos motivam as pessoas a se voltarem mais para a sociedade.

Uma das peças emblemáticas desse processo é *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. As relações corrosivas de uma velha prostituta e seu cafetão são abaladas pela ação de um terceiro personagem, um homossexual que inicia um jogo sensual com o cafetão, que o corresponde, para a instabilidade emocional e enfraquecimento da auto-estima da personagem principal.



Esse enredo conduzido por uma linguagem e interpretação realistas revelam o universo de novas relações humanas que foram desobstruídas com a revolução sexual. Porém esse processo não se dá sem resistência. A peça inicialmente fora proibida pela censura, e somente conseguiu a aprovação com cortes, após a intervenção pessoal no Ministério da Justiça, da atriz Tônia Carrero, que interpretou a prostituta na montagem do Rio de Janeiro.

Uma das façanhas da família e de seus códigos era preservar a ordem e uma zona sanitária social. Com a quebra desse decoro, pela primeira vez, a classe baixa e a classe marginalizada estavam nos palcos de maneira não estilizada. E esse foi um movimento claramente abortado pela censura. Embora, ela tenha permitido a representação, ainda que com alguns cortes, de *Navalha na Carne*, ela sufocou a repercussão do debate em torno desses produtos culturais.

“Mineteiro” (Marcos, 1968: p. 10).

“Só abrir a perna e faturar” (Marcos, 1968 : p. 24).

“Ficou em cima de mim mais de duas horas...” (Marcos, 1968 : p. 27).

Todos esses cortes remetem à ação sexual desvinculada de sua finalidade reprodutiva. Estamos claramente num universo extra-familiar, prostituído. O relacionamento da sociedade com a prostituição (ou com o homossexualismo) constituiu-se, de um lado, da recriminação da prática como imoralidade e vício, e, de outro, de uma aceitação tácita da prostituição como uma alternativa mais digna de prática sexual do que a corrupção de lares morais ou a dissolução de matrimônios por insatisfação sexual de um dos cônjuges.

No entanto, os novos discursos sobre a sexualidade iam de encontro a essas teorias se abrindo para a satisfação dos desejos e para a liberdade de escolha sexual. Mesmo assim, havia muito preconceito contra esses grupos, bem como contra aqueles que assumiam comportamentos moralmente condenáveis à época, tais como, divorciados, adúlteros, pessoas sexualmente ativas antes do casamento etc.

Estes trechos de *Navalha na Carne*, bem como outros cinco momentos em que o café utiliza a palavra “porra” são censurados ainda pela escolha de linguagem. Se considerarmos a década de 60, 33,3%⁶ das palavras proibidas tiveram alguma relação com uma censura à linguagem. No artigo “História das Boas Maneiras”, Boris Fausto afirma que “as boas maneiras fazem parte da chamada ‘cultura das aparências’, (...)

⁶ Foram consideradas uma peça para cada ano de 1960 a 1968.



quase sempre estabelecendo um recorte de grupo ou de classe entre formas de comportamento refinados, comuns ou grosseiros” (Fausto, 2006). Para isso, ele se baseia na obra de Norbert Elias “O Processo Civilizador”, a qual, segundo ele, analisa:

“a passagem de um padrão de comportamento medieval, expresso pelo conceito de cortesia, para outro que ele [Elias] rotula de civilidade, coincidente com o Renascimento e o surgimento dos tempos modernos.

Essa mudança, ao mesmo tempo reflexo e mola propulsora de novas aspirações e costumes, esteve confinada de início às classes privilegiadas, espalhando-se, pouco a pouco, para círculos sociais mais amplos” (Fausto, 2006).

Esse processo civilizador teria se dado às custas de crescente repressão ao longo dos anos. Por sua vez, isso era feito por meio de estratégias diversas, entre elas, por meio do discurso. Ele cita a obra de Erasmo de Roterdã, “Da civilidade nas crianças”, na qual aparecem dicas de comportamento como “deixe para os camponeses enfiar os dedos no caldo” (Fausto, 2006). A leitura desse artigo revela que essas ações definem um código de refinamento e de civilização que somente seria compartilhado pelos membros de determinada classe ou grupo social. Sobre os tempos atuais e a ampliação do uso de palavras por diferentes segmentos da sociedade, Boris insinua o surgimento de uma nova fase ao afirmar que a consequência da mercantilização das relações humanas é a perda de importância desses sinais distintivos de refinamento e sua substituição por outros sinais que não exigem aprendizado como carros e objetos de grife.

O período em que analisamos, isto é, o começo do governo do general Costa e Silva, apresenta algumas particularidades no tratamento social da questão. Carlos Fico diferencia, no artigo “A ditadura mostra a sua cara”, dois tipos de ação militar: saneadora (que compreendia a eliminação dos obstáculos humanos ou não como uma necessidade durante um período revolucionário) e pedagógica (que pretendia promover a educação dos brasileiros que não possuíam noções básicas de higiene, de civilidade urbana, nem conhecimentos da realidade social e, por isso, eram politicamente vulneráveis). Essa primeira face revolucionária e violenta era ocultada da sociedade, ao passo que a segunda era orgulhosamente assumida pelo regime militar. Essa dimensão pedagógica era, pois, legalizada (não era “revolucionária”) e, portanto, praticada sem pudores pela ditadura. “Ensinava os brasileiros a usarem automóveis, a serem limpos e cuidava para que eles não sofressem ‘atentados à moral e aos bons costumes’” (Fico, 2006). Isso se explica pela tentativa publicitária do regime de identificar



preponderantemente o Brasil com uma “democracia ocidental e cristã” (oposta ao comunismo) rumo ao progresso. Sobre isso, Fico afirma que “as tentativas do regime de manter ou restaurar um bom relacionamento com a Igreja também indicam a força, no Brasil, do catolicismo” (Fico, 2006).

Logo, esses apontamentos esclarecem alguns dos objetivos do regime militar, para ficar nesse caso particular, em proibir o uso de palavrões nas peças teatrais. Essa ação estava incluída nos seus planos de tornar o Brasil um país civilizado e, portanto, que brevemente conhecerá o ambiente de uma democracia desenvolvida. Além dessa noção de progresso, a ação também satisfazia aos segmentos religiosos da sociedade, que, tantas vezes, se correspondeu com o serviço de censura.

Além dos usos políticos dessa noção de civilização e refinamento, há uma clara tentativa de manutenção das barreiras entre classes e grupos sociais distintos, conforme já foi insinuado até aqui. Essa proteção e esse hermetismo podem ser enquadrados nas ações de defesa da família e de proteção da infância.

A crise da Igreja

Na década de sessenta os índices de censura religiosa aumentam relativamente. Enquanto na década de 30, nenhum corte se relacionava a temas religiosos, na década de 60, esse número sobe para 27,8%, o que decorre do que Peter Berger chamou em *O Dossel Sagrado* de crise da religião. Segundo a explicação desse conceito de Berger, feita por Santana:

“A religião passa por uma crise das suas estruturas de plausibilidade, isto é, com o fim da metafísica, da escatologia e o advento da modernidade, foi tirada da religião a função de sustentar e explicar a realidade. A crise da religião é um dos efeitos claros da secularização, ‘o processo pelo qual setores da sociedade e da cultura são subtraídos à dominação das instituições e símbolos religiosos’⁷. Com o fim da função da religião como ordenadora do cosmos, entramos numa situação de pluralismo onde todas as instituições podem explicar e fundamentar a realidade. O pluralismo é uma situação objetiva, real, de algo que já aconteceu dentro do indivíduo, em sua consciência. Neste sentido a adesão à religião passa a ser voluntária, dependendo da escolha e da preferência do indivíduo e, por isso, é uma religião limitada à vida privada sem, com isso, desempenhar a tarefa anteriormente clássica de ‘construir um mundo comum no âmbito do qual toda vida social recebe um significado último que obriga a todos’⁸” (Santana, 2007).

⁷ Berger, p. 119.

⁸ Berger, p. 145.

Contra isso, numa tentativa de preservar a onipotência do discurso religioso, a censura irá atuar suprimindo cenas de “conflito” e “confronto direto”. Isso aparece em muitas peças, por exemplo, em *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes. Na peça, Floro Bartolomeu, que foi um afilhado e companheiro político de Padre Cícero, deseja sacrificar um boi santo, que é símbolo da inocência e do processo de surgimento dos símbolos da religiosidade popular, o próprio Padre Cícero é um deles. Os fiéis acreditam nos milagres desse boi e lutam para que ele não seja sacrificado.

A censura permite esse enredo, que se desenrola a partir dessa religiosidade paralela à Igreja Oficial, até uma cena em que esses dois discursos se misturam de tal forma que ofusca a validade e a universalidade do discurso religioso. A partir daí a censura entra em ação. Essa cena fala de uma visão de Nossa Senhora das Dores tida pelo Beato da Cruz de que Zabelinha, uma personagem feminina da peça, que é casada, deveria dormir com Floro em troca de que o boi não fosse sacrificado. Esse pedido atribuído a Nossa Senhora das Dores é uma incitação ao adultério e, por isso, a censura não permite que se recrie o discurso religioso oficial a bel prazer. Dessa forma, ela proíbe as referências a Nossa Senhora das Dores, ficando apenas a referência à visão, que poderia ser atribuída ao boi santo, ou a ninguém em particular. Então aqui a gente tem um caso de conflito, de discursos que se contradizem, e que é controlado pela censura.

Outro exemplo é *Se meu apartamento contasse*⁹, do Paulo Silvino, em que o padre é corrupto, oferece dinheiro em troca do aliciamento de fiéis, vende terrenos no céu. É uma crítica, mas disfarçada, que funciona mais nesse sentido de conflitar o posicionamento esperado para um padre com aquele que, de fato, ele pratica.

Já na peça, por exemplo, *Os inimigos*, de Górkki, aparece uma situação de confronto, pois compara os religiosos aos parasitas, então é uma visão negativa e predatória desses intermediários de Deus.

Conclusão

Por um lado, o acesso à informação foi inevitável, pois passou a fazer parte do sistema econômico, sendo inclusive explorado comercialmente. Isso permitiu a comunicação de idéias que antes não circulavam e motivou a reorganização da

⁹ Esta peça não consta na contagem estatística, apenas para fins de análise. A selecionada estatisticamente no ano de 1965 é *Opinião*.



sociedade. Por outro lado, o golpe militar, aliado aos diversos grupos conservadores, atuou no sentido de retardar esse processo e de ampliar o tempo que as instituições no poder tiveram para se adaptar a esse novo quadro.

A principal justificativa para o golpe, que, no entanto, esta pesquisa mostrou não ser única, foi o combate ao comunismo. Após os acontecimentos de Cuba, a situação global se agitou. Não era possível permitir que esse fantasma rondasse o Brasil. Então, foi adotada uma postura clara de combatê-lo física e ideologicamente. E mesmo de desestruturá-lo. Aquilo que as organizações sociais, estudantis, sindicais estavam promovendo no país foi desarticulado, pausado e depois retomado sobre novas bases. A censura contribuiu nessa reestruturação semântica. Muitas palavras nos são apresentadas carregadas de significados negativos ou obstrutivos, que impedem a produção de discursos sobre elas. Por isso, é preciso mais tempo para que também isso, a crítica à ordem estabelecida, se reorganize.

Isso posto, percebe-se que a censura foi e tem sido uma tática para combater os revezes da chamada “Era da Informação”, seja a censura institucional, seja a autocensura, que sempre objetiva a extração de alguma vantagem que se traduza em acúmulo de poder, ora pela não reprovação dos outros, ora pelo ajuste da própria imagem, ou seja por sua forma mais agressiva, a identificação do sujeito com o discurso conservador.

Referências Bibliográficas

BERGER, Peter. *O Dossel Sagrado*. São Paulo : Paulus, 1985.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo : Paz e Terra, 2002.

FAUSTO, Boris. História das Boas Maneiras. In Folha de São Paulo. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3010200507.htm> >. Acesso em: 08 de jun. 2006.

FICO, Carlos. A Ditadura Mostra a Sua Cara: Imagens e Memórias do Período. In Departamento de História da Universidade de Maryland. Disponível em: < <http://64.233.161.104/search?q=cache:jGA1T30p3uYJ:www.history.umd.edu/HistoryCenter/2004-05/conf/Brazil64/papers/cficoport.pdf+DITADURA+MOSTRA+A+SUA+CARA&hl=pt-PT&gl=br&ct=clnk&cd=1> >. Acesso em: 08 de jun. 2006.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

SANTANA, Luther King. *Religião e Mercado: a Mídia Empresarial-Religiosa*. Disponível em: < http://www.pucsp.br/rever/rv1_2005/p_santana.pdf >. Acesso em: 29 de mai. 2007.