

Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia

*Authoritarianism versus freedom of expression:
brazilian theater dribbles past censorship with insight*

Sandra C. A. Pelegrini*

RESUMO



A presente reflexão propõe um debate sobre as artimanhas utilizadas por produtores teatrais, dramaturgos e atores para ludibriar os censores dos governos militares que se sucederam no Brasil, entre 1964 e 1985. Nesse sentido, aborda o contexto da produção de algumas peças, privilegiando aquelas que contemplaram temáticas avaliadas como imorais ou fizeram repercutir questões políticas tomadas como subversivas. Profissionais dissimularam com criatividade o teor das mensagens de seus roteiros e metamorfosearam diálogos de inúmeras peças por meio de alegorias e representações da linguagem, sem, no entanto, negligenciarem os impasses estéticos, as questões existenciais e de classe, as críticas à égide do progresso e à sociedade de consumo. A complexidade de tal proposição implica a compreensão das estratégias usadas pelos artistas e, também, as táticas usadas pelos censores, apoiados na legislação instituída e treinados pela Academia Nacional de Polícia, para coibir as obras que denotassem características consideradas altamente nocivas à manutenção da ordem pública e aos valores democráticos e cristãos.

Palavras-chave: História. Arte. Cultura. Teatro. Ditadura militar.

ABSTRACT



This reflection proposes a discussion about the tricks used by theatrical producers, playwrights and actors to deceive the military governments censors that succeed in Brazil between 1964 and 1985. In this sense,

* Doutora. Professora do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Estadual de Maringá. Coordenadora do Museu da Bacia do Paraná (MBP/UEM) e do Centro de Estudos das artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC/UEM).

it broaches the production of some plays, focusing those ones that contemplated themes assessed as immoral or reverberated on political issues taken as subversive. Creative professionals concealed the content of the messages in the scripts, dialogues and sceneries of many plays in this period, but not disregarding, for example, aesthetic impasses, the existential and class questions, the hidden problems under the aegis of progress and the consumer society. The complexity of this proposition implies the understanding about the strategies used by artists and the tactics used by the censors, who were based on a body of laws and trained by the National Police Academy, to curb the works that denote characteristics considered highly harmful to the maintenance of public order and democratic and christian values.

Keywords: History. Art. Culture. Theater. Military dictatorship.

Houve um sopro de ar fresco nas novas nas reflexões sobre as ações comandadas tanto por governantes militares, como por militantes engajados em organizações da esquerda nos anos finais do século XX e início do XXI, quando os estudiosos tiveram acesso à vasta documentação e revisitaram os confrontos travados entre eles. As análises a respeito da militância política, que outrora se restringiam à avaliação de seus erros e acertos ou se limitavam à vitimização de seus membros, adquiriram outros aportes. No âmbito cultural, surgiram relevantes estudos acerca das estratégias utilizadas pelos produtores teatrais e demais profissionais envolvidos para driblar a censura, bem como a análise das táticas utilizadas pelos agentes censórios que se sucederam no Brasil, entre 1964 e 1985 – período que marca o início e o fim do regime autoritário instaurado no país.

Esse é o caso da construção da memória que traspasa os resultados das pesquisas sobre a censura imposta pela ditadura militar, na medida em que a consulta aos dados dos acervos do Departamento Federal de Segurança Pública, do Serviço de Censura de Diversões Públicas e dos demais arquivos dos órgãos repressores do Estado permitiu outros olhares sobre as interdições, ampliou as chances de superação das avaliações mais simplórias e viabilizou a revisão da literatura sobre o assunto. A análise da censura às produções artísticas que antes privilegiava as dimensões políticas passou a observar também o “plano da defesa da moral e dos bons costumes” (MARCELINO, 2009, p.314), em paralelo a esse enfoque, vieram à tona as requisições e demandas de parte da população brasileira que se mostrava favorável às proibições e à distinção dos produtos e temas que deveriam ser submetidos à avaliação (GARGIA, 2008; SOUZA, 2010).

A violência que envolveu as mobilizações contrárias às políticas do Estado assumiu, perante a sociedade, a feição de uma "guerra" e, como tal, pressupôs o aperfeiçoamento dos métodos de combate pelas duas partes. Referimo-nos, de um lado, à utilização de linguagens metafóricas cada vez mais sofisticadas e a outras artimanhas colocadas em prática para driblar os censores, e também, as organizações de militantes que passaram a realizar justicamentos, treinamento de guerrilha e expropriações (assaltos aos bancos, sequestros com a finalidade de livrar seus membros da prisão); e de outro, a ampliação dos

instrumentos de repressão, como as prisões, as torturas e a retenção de suspeitos considerados partidários ou simpatizantes das ideias socialistas e/ou comunistas (PELEGRINI, 1998).

Evidente que o jogo de forças em questão e o poder de reação dos opositores ao governo eram imensamente desproporcionais entre as partes envolvidas. Além disso, o comportamento da população era previsível, ou seja, oscilava de acordo com o teor das informações veiculadas pela grande imprensa, rádio e televisão. Aos olhos da opinião pública, quando os manifestantes estudantis, apoiados por jovens artistas, feriam os soldados durante as mobilizações que tomaram conta das ruas dos grandes centros em 1966, 1967 e 1968, a figura do governo tornava-se “frágil”; quando ocorria o inverso, o governo era reconhecido como autoritário e visto como opressor. Esses comentários correspondiam a um “senso comum”, segundo o qual a “índole” e as “causas” dos jovens eram íntegras (ou parcialmente justas), mas estavam sendo “desvirtuadas” por influência dos comunistas infiltrados entre eles¹.

A inegável materialização de uma minuciosa rede de controle sobre as esferas de produção cultural e dos órgãos de comunicação se deu mediante a criação do Sistema Nacional de Informação (1964)², aperfeiçoado ao logo do governo militar, instaurado após o golpe de Estado³. Não ao acaso, nesse mesmo ano, uma das primeiras medidas adotadas pelo governo recém-instalado implicou a demissão de profissionais do serviço público, em especial de professores universitários, considerados fomentadores do comunismo no Brasil ou, como se dizia na época, adeptos do “perigo vermelho”.

A censura manifestou-se após 1965 e, a partir de então, filmes sofreram mutilações parciais ou suspensões; grupos de extrema direita invadiram teatros, onde peças e musicais estavam sendo encenados, com o intento de espancar o público e os atores, diretores, iluminadores, entre outros profissionais; e também, destruíram os cenários de forma muito

¹ Essa visão explicitava-se em grande parte nos artigos, entrevistas e comentários dos jornais da grande imprensa e das revistas de tiragem relativamente alta, como a “Veja”, “Visão” e “Realidade”; e também, se projetavam nos discursos das autoridades governamentais e nos documentos de solidariedade do clero, dos professores, pedagogos, associações e sindicatos (PELEGRINI, 1998).

² Ao SNI subordinavam-se outros órgãos de repressão ao comunismo como o Centro de Informações do Exército (CIEEX), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA). A estes se somariam, após 1968, a Operação Bandeirantes (OBAN), o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e o Destacamento de Operações de Informações/Centro de Operações de Defesa Interna (DOI/CODI) (PELEGRINI, 2000-a).

³ A atribuição do conceito de “golpe de Estado” aos acontecimentos deflagrados em 1º de abril de 1964 se deve ao fato de que tal designação remete à atuação de grupos diferenciados internos, tais como: empresários, profissionais liberais de diversas ordens, parte do clero, parcela significativa dos militares que conspiraram e conseguiram derrubar o Presidente João Goulart, com um atentado à ordem institucional vigente e que não foi seguido de intensa mobilização popular. As formulações ancoradas nas ideias de “contragolpe”, “revolução” e “contrarrevolução”, segundo Maria Aparecida de Aquino, partem da própria concepção dos participantes do golpe de Estado na tentativa de conferir-lhe certa positividade e de justificar a ruptura institucional como necessária para deter uma eventual manobra continuísta do Presidente João Goulart (1994, p. 35-36). Além disso, coloca em xeque a “hipótese” de que o regime militar brasileiro teria sido mais *soft*, quando “cotejado com outros” deflagrados na América Latina (2004, p. 88 e 90).

violenta entre 1968 e 1979. No decorrer dos anos setenta do século XX, intérpretes, dramaturgos, músicos, cineastas e demais signatários das posturas de esquerda viveram o tempo todo sob suspeição, temendo por suas próprias vidas e de seus familiares. Nesse contexto interessa-nos, particularmente, as obras de dramaturgos e de profissionais de outras áreas que se arriscaram a produzir dramas ou comédias sem abdicarem das experimentações estéticas, do exercício cênico; do enfoque das questões existenciais e materiais, inerentes à sociedade de consumo; dos dilemas sociais como o preconceito contra homossexuais, negros e figuras femininas diferentes do estereótipo da “dona de casa” ou da “mulher do lar”.

Se observarmos o roteiro de algumas peças teatrais, notaremos que os autores e diretores operaram nos desvãos da escritura, dos diálogos e das caracterizações dos personagens construídos por alegorias linguísticas e imagéticas. Dramas ou comédias foram produzidos com o intuito de transmitir mensagens que postulassem a conscientização social e a luta política em prol da democratização e/ou pleiteassem provocar ponderações acerca das analogias de gênero, dos valores morais, das imposições do poder e das hierarquias existentes no cerne da sociedade brasileira.

Para evitarmos as armadilhas dos estudos focadas apenas nas repercussões das ações censórias, não raro, consideradas desarticuladas e desprovidas de direcionamento, nós abordaremos inicialmente as táticas usadas pelos agentes, instruídos por apostilas da Academia Nacional de Polícia e pela legislação então vigente, colocada em prática pelas autoridades militares com vistas a inibir a criação e reprodução de obras que naquele momento pudessem fomentar indagações no âmbito político e comportamental ou envolvessem as relações pessoais nas esferas pública e privada.

Na sequência, nos ocuparemos do conteúdo de peças teatrais cuja problemática não omitiu os conflitos resultantes de certa revisão dos valores morais, éticos e religiosos; as mobilizações por direitos civis; os embates entre homens e mulheres que conviviam nos ambientes de trabalho e nos núcleos familiares – na maioria das vezes, interpretados como conservadores, hierarquizados e tão autoritários quanto o próprio governo militar.

Celeumas: ações censórias planejadas ou ocasionais?

O atual membro da Academia Brasileira de Letras, escritor e jornalista Carlos Heitor Cony, autor de crônicas e matérias publicadas no “*Correio da Manhã*”, ao se remeter em 2014 às forqueduras que envolveram a lida com a censura, assinalou que antes mesmo da

decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, ela já existia. No entanto, passados cinquenta anos do Golpe de Estado levado a cabo pelos militares, ele continua defendendo a hipótese de que dois fatores foram determinantes para a apreensão da dinâmica das interdições, um “positivo” e outro “negativo”. Sob a sua ótica, o primeiro decorria do néscio dos censores, também considerados por muitos memorialistas, atores, diretores, músicos, entre outras pessoas envolvidas na produção cultural, como “ignorantes” e “incapazes” de perceberem “certas nuances” que deixavam brechas e permitiam aos produtores culturais driblar os ditames autoritários dos militares. Quando se remeteu ao aspecto negativo da limitação intelectual de tais agentes, destacou que tal singularidade, “muitas vezes”, os induzia a “cismarem” com aspectos “que não tinham nada demais e proibiam uma peça ou uma música”⁴.

Embora parte significativa da literatura produzida após a abertura política do país, saliente a obtusidade cultural dos agentes censórios, a historiografia tem detectado iniciativas sistemáticas por parte dos governantes, no sentido de coibir missivas que enalteciam o comunismo ou ofendiam os princípios da moralidade burguesa. Como bem o lembra, Miliandre Garcia:

[...] a instituição censória, no plano moral, interditou espetáculos públicos que tratavam de temas “polêmicos” como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo, relações extraconjugais, prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas. [...] revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, entre outros [...] (GARCIA, 2013, p. 235).

Ademais, eram tomados como ameaça à ordem pública, os espetáculos que efetuassem alusões aos planos governamentais na esfera da economia, educação, habitação e saúde ou se referissem aos descaminhos da diplomacia brasileira e à degenerescência decorrente corrupção dos policiais e dos políticos, entre outros problemas.

As duas apostilas produzidas pela Academia Nacional de Polícia, que serão analisadas a seguir, apresentam indícios significativos da tentativa de instruir e treinar os censores em formação, de modo a lhes oferecer subsídios para detectarem “atentados” aos chamados valores democráticos e cristãos. Antes de nos debruçarmos sobre o conteúdo dos exemplares supracitados, convém lembrarmos que interessava ao governo autoritário

⁴ Cony demonstrou apoio à derrocada de Governo de Goulart logo após o golpe de Estado e chegou a publicar *O ato e o fato*: crônicas políticas, em 1964. Todavia, ele também foi um dos primeiros jornalistas a denunciar os excessos dos militares que haviam tomado o poder em uma série de reportagens, publicadas no “Correio da Manhã” e chamou a atenção para as torturas e desaparecimentos que estavam ocorrendo os primeiros quatro anos da década de 1970. Aliás, uma das manchetes da “Folha de S. Paulo”, em suplemento especial de 2014, anuncia “Imprensa apoiou a ditadura antes de ajudar a derrubá-la”, assinada pelo jornalista Oscar Pilagallo, de 23, de março de 2014, p. 8.

fortalecer interna e externamente a imagem de um país que passava por intensa modernização, crescia economicamente e se embasava nos signos de uma “democracia”. Todavia, esse “regime democrático” era regido pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN), cujo objetivo estava direcionado à militarização do social, colocada em prática pela Escola Superior de Guerra (ESG), com a colaboração direta do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD).

A DSN inspirou-se nos referenciais de segurança de países como França e Alemanha e nos estudos realizados pela americana *National War College* (NWC), instituição que manteve estreitas relações com os militares brasileiros desde a década de 1940, quando enviou uma “missão” para orientar as bases da organização da ESG a ser fundada no país (PELEGRINI, 2000-b, p. 83). Portanto, o nosso entendimento sobre as ingerências governamentais nos órgãos de divulgação e na esfera da produção cultural não pode ser circunscrito única e exclusivamente ao período de 1964-1985, muito pelo contrário, ela é detectada em diversos momentos da história do Brasil. A preservação de “valores éticos” já era tomada como responsabilidade na vigência do governo de Getúlio Vargas, desde a década de 1930.

A motivação à instituição do serviço censório, nos anos quarenta do século XX, já havia sido justificada pela salvaguarda da segurança nacional e da ordem política – alegações retomadas na década de 1960 e acrescidas da imperiosa proteção da “moral e dos bons costumes”⁵, reforçadas nos fundamentos jurídicos do Ato Institucional nº 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968.

Referências consideradas “desairosas” ao Estado ou ao Serviço Nacional de Informações (SNI) tornavam-se o estopim para o confisco de jornais, periódicos e livros; para a intervenção nas transmissões radiofônicas e de televisão; para a suspensão de peças de teatro ou shows, de mostras fotográficas ou exposições de artes plásticas. Os cortes efetuados nas matérias jornalísticas e nas produções artísticas, embora, muitas vezes, considerados incoerentes por suas vítimas, eram respaldados por normativas e proibições sugeridas pelo Conselho de Segurança Nacional, pela equipe executiva do SNI e demais órgãos de repressão a eles subordinados. No caso da ação censória, foram instituídas leis e confeccionadas apostilas destinadas à formação dos censores.

Para os militares, os artistas de “esquerda” ou os “comunistas subversivos” e sua produção representavam uma ameaça potencial e constante aos “valores democráticos” e à harmonia fraterna entre os cidadãos brasileiros. Nesse sentido, entendiam que o controle desses segmentos deveria se dar de maneira sistemática, de modo a conter a sua sanha; para alcançar tal êxito, a Academia Nacional de Polícia optou pela confecção de manuais produzidos com linguagem simples e objetiva, depois organizou cursos de capacitação, com

⁵ Refiro-nos aos autores: Aquino (1994; 2004), Ferraz (1997, 2000), Fico (2001, 2002, 2004, 2014), Garcia (2008, 2013), Pelegrini (1998; 2000-a, 2000-b), Souza (2010), entre outros.

vistas a oferecer subsídios e conhecimentos técnicos necessários para combater os avanços do “perigo vermelho” no Brasil.

A observação atenta de fragmentos desse material, elaborado para embasar as atividades dos censores, nos oferece pistas importantes a respeito dessa prática no país, uma vez que balizaram (pelo menos em parte) as decisões no sentido de interditar as produções culturais naquela época. A Apostila nº 1 enumerava os critérios que deviam nortear a análise do censor quando este se deparasse com a avaliação de filmes ou outras formas de linguagem artística. Cabia-lhes detectar se as obras eram

1. “portadoras de mensagem política incompatível com o regime vigente no país”;
2. se feriam “a dignidade brasileira ou representasse riscos à Segurança Nacional”;
3. se faziam “promoção pessoal de indivíduos que pela prática de atos caracterizados de corrupção e subversão se encontrassem privadas de seus direitos políticos”;
4. se continham “alusões depreciativas aos poderes civis e seus agentes, ou às Forças Armadas”;
5. se estimulavam o “descrédito nas instituições nacionais”;
6. se desencorajavam “os sentimentos de amor à pátria”;
7. se apresentavam “cena imoral, expressões obscenas ou gestos capazes de ofender o decoro público” (Revista Aparte, 1968, s/ nº).⁶.

Essas restrições direcionadas a avaliação da produção cinematográfica se estendiam a todos os setores das “diversões públicas” e, como bem o lembra Sônia Regina Guerra, de certa maneira, podiam ser infinitamente multiplicadas dependendo do entendimento e do rigor adotados pelos censores (1988, p. 106-107).

O teor dos referidos exemplares não se restringia a dispor regras para a condução da censura, o material didático pedagógico oferecido pela Academia Nacional de Política tecia considerações acerca dos modos de agir dos subversivos e não deixava dúvidas sobre os intentos da “ação psicológica comunista”, ressaltando que ela assentava-se na “lavagem e na reeducação cerebral”, na inserção de “conceitos básicos do comunismo” e na ratificação da “necessidade do sacrifício em prol de suas causas”. Tais técnicas seriam levadas a termo através dos “fundamentos da psicanálise e da parapsicologia” (Apostila nº 1, apud Revista Aparte, 1968, s/ nº).

A apostila nº 2, intitulada “A democracia e a propaganda comunista”, se ocupava da identificação do ideário comunista nos países ocidentais e de sua propagação nos países latinoamericanos. A principal argumentação assentava-se no desvelar dos meios utilizados pelos chamados “países vermelhos”, com a finalidade de “minar” a resistência das nações democráticas ao “assédio do marxismo-leninismo”; e no desnudar da difusão supostamente

⁶ Tivemos acesso aos fragmentos da 1ª e da 2ª Apostila, publicados na Revista Aparte (nº 2), lançada em São Paulo pela Teoria e Prática Editora, em maio/junho de 1968.

consectária da ideologia marxista entre a população desses países; e mais, atestava a existência de dois tipos de propaganda, quais sejam, a “branca” e a “negra”. Nessa linha interpretativa, enquanto a primeira se destinava a detectar a difusão de preceitos positivos sobre o comunismo por meio de revistas, livros ou “transmissões de Moscou, Havana e Pequim”; a segunda se manifestava por intermédio de “mensagens subliminares”, “meticulosamente planejadas”, incutidas nas matérias produzidas e divulgadas pelos meios de comunicação e na arte exibida nos cinemas, no teatro e na televisão. A propaganda denominada “negra” era considerada a mais perigosa, preparada para convencer diversos “grupos sociais” e atingir “artistas, políticos, intelectuais”, todos “previamente escolhidos entre aqueles que se mostrassem simpáticos à causa comunista” (Revista Aparte, 1968, s/ n°).

Nesse material eram elencados os princípios básicos das mensagens transmitidas pelos comunistas, a saber:

[...] a exaltação da violência; o levantamento de teses-bandeira (como da reforma agrária ou do “petróleo é nosso”); o dismantelamento das crenças religiosas; a destruição das crenças básicas da sociedade democrática; a degradação dos valores morais e conceitos como o de família e casamento; a “arregimentação do proletariado e da pequena burguesia” (Apostila n° 2 apud Revista Aparte, 1968, s/ n°).

Entre os recursos didáticos apontados para a promoção da “infiltração” comunista, eram enumerados: 1. “a seleção de problemas a focalizar”, por intermédio de abordagens simplificadas; 2. “a fixação de conceitos insidiosos, mediante a deturpação de ideias e expressões”; 3. “a utilização de personagens típicas”; e 4. “a exaltação” das benesses do comunismo (Aparte, 1968, s/ n°).

Por esse viés, enfatizava-se que os militantes de esquerda utilizavam-se dos subterfúgios supracitados para redigir a trama dos roteiros e definir os enredos das peças, dos shows e dos filmes. Para combatê-los, o Departamento de Censura Federal procurava instruir seus agentes de modo que eles colocassem em prática atos profiláticos e inibissem a profusão da chamada “guerra revolucionária” – uma batalha que, conforme o “Manual Básico da Escola Superior de Guerra” organizava-se com vistas a enlear a população do país-alvo por intermédio de

[...] ação lenta, progressiva e pertinaz – articulada à conquista das mentes. Essa estratégia, do ponto de vista militar, abrangia desde a exploração do descontentamento existente, até a organização de zonas dominadas com o recurso à guerrilha, ao terrorismo e outras táticas irregulares, onde o próprio nacional do respectivo país-alvo era utilizado como combatente (MARTINS, 1986, p. 28-29).

Logo, parece-nos evidente que ação dos censores não possa ser analisada sob a perspectiva de “total ignorância” e falta de direcionamento. Os agentes recrutados na

Academia Nacional de Polícia, apesar de suas possíveis limitações, eram equipados com um “arsenal informativo” produzido pela Escola Superior de Guerra, capaz de torná-los aptos a perceber as artimanhas “vermelhas”, manifestas explicita ou indiretamente na produção cultural dos mais diversos setores artísticos.

Essas instruções, somadas às disposições que abalizaram o recrudescimento do autoritarismo no Brasil, como a promulgação do AI-5, marcaram os chamados “Anos de Chumbo”, porque esse ato institucional atribuiu ao presidente da República o direito de fechar o Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios, por meio da nomeação de autoridades vinculadas ao governo; promover a cassação de mandatos e suspender direitos políticos; demitir ou aposentar servidores públicos; impor a censura aos meios de comunicação e de entretenimento. Esse recurso legal viabilizou a suspensão do *habeas corpus* destinado aos indivíduos acusados de atentar contra a segurança nacional e a ordem socioeconômica, o que, em última instância, viabilizou a realização de prisões sem qualquer justificativa concreta por até sessenta dias, quase sempre seguida da determinação de incomunicabilidade dos presos.

É sabido que a partir de 1965, quando ocorreram as primeiras intervenções nacionais no âmbito teatral, os órgãos censórios foram essenciais para a manutenção da “ordem” e da “moralidade” em escala federal. Do golpe militar ao ano posterior de sua deflagração, o robustecimento da censura seguiu as demandas estaduais articuladas ao projeto da Presidência da República, devotado a instituir o Departamento Federal de Segurança Pública, responsável pela estruturação nacional dos órgãos censórios, desde o Serviço de Censura de Diversões Públicas até as delegacias regionais⁷.

A princípio, as relações entre o governo militar e parte dos artistas eram, de certo modo, “amistosas”, pois Castelo Branco apreciava espetáculos teatrais (GASSNER, 1974) e era considerado um “benemérito” nessa área, visto que recebia delegações da categoria e autorizava a liberação de recursos financeiros em casos emergenciais ou de refluxos de bilheteria. Ademais, esse presidente havia nomeado a crítica Bárbara Heliodora como diretora do Serviço Nacional de Teatro que, por sua vez, contava com a colaboração de Carlos Drummond de Andrade, Décio de Almeida Prado e Gustavo Doria, entre outros, no Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro (CASTRO, 2004).

Entretanto, a promulgação do Decreto-lei nº 56.510/1965, conturbou esse aparente “convívio cordial” entre Castelo Branco e parte do segmento artístico⁸ porque visava a coibir a duplicidade das ações censória e a exibição de espetáculos tomados como “subversivos”, como foi o caso dos musicais “Liberdade, Liberdade” (1965)⁹ e do “Show Opinião” (1964)¹⁰. A

⁷ Cf. Decreto-lei nº 56.510, aprovado em 28 de junho de 1965.

⁸ Cf. matéria publicada no *Correio da Manhã*, de 17 de junho de 1965, intitulada “Nova lei submete todas as peças à Censura Federal”.

⁹ Produzida por Millôr Fernandes e Flávio Rangel; encenada pelo grupo do Teatro de Arena de São Paulo e do Opinião, a peça contava com um elenco composto por Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Autran, entre

unificação dos critérios a serem seguidos em todo o território nacional ocorreu formalmente mediante a promulgação da Constituição de 1967, que creditou a transferência do controle das diversões públicas para a esfera federal, delegando-lhe o poder de proibir a exibição de produções cinematográficas, teatrais e musicais, de inibir a apresentação de programas de rádio e televisão, e ainda, de coibir publicações periódicas como jornais e revistas.

Sob a direção do coronel Florimar Campello, o Departamento de Polícia Federal tomou providências no sentido de aperfeiçoar a centralização da censura, em especial, no âmbito da produção televisiva e teatral, no qual observamos a ampliação do número de espetáculos proibidos e a atuação sistemática dos censores¹¹ até que o AI-5 expandisse os tentáculos da repressão. Até nos ensaios das escolas de samba era comum a presença de agentes do Departamento de Ordem Política e Social (Dops). A “Acadêmica do Salgueiro”, cuja intenção era levar para a avenida “A História da Liberdade no Brasil”, do carnavalesco Fernando Pamplona, em 1967, teve de “enfrentar o olhar vigilante” do regime (COSTA, 2014).

A centralização da censura constituía uma tentativa de evitar que uma obra fosse proibida em um estado ou município e liberada em outros, ou partes dela passassem por modificações distintas, como ocorreu com “O homem do princípio ao fim” (1972) – colagem de Millôr Fernandes que sofreu várias alterações no decorrer da excursão realizada pelo país e que retomaremos mais à frente. Segundo, Fernanda Montenegro, atriz que atuou no espetáculo, casos *suigeneris* ocorreram em Curitiba: os censores cortaram a prece de Santa Tereza d’Ávila, depois a liberaram mediante a explicação de que não se tratava da autoria de Fernandes e sim da própria santa (supunha-se!). Em Brasília e Porto Alegre, o espetáculo passou por remodelações, na primeira cidade não foi permitida a mostra do *slide* com a figura de Getúlio Vargas e proibida a apresentação “Carta Testamento” do político; na capital do Rio Grande do Sul ocorreu justamente o inverso (2014).

Assim como Carlos Fico (2002, p. 257), detectamos que, em meados de 1970, a repressão e a censura à imprensa, ao cinema, aos programas de televisão e aos espetáculos teatrais ou musicais amparavam-se, segundo o Ministro da Justiça Alfredo Buzaid, no artigo 9º, do AI-5. Esse artigo, coadunado ao de número 155, impetrava o bloqueio da difusão de “campanhas”

outros atores e cantores; foi a público no Rio de Janeiro, em 21 de abril de 1965, dia em que se celebra “Tiradentes” – um dos mártires da histórica política brasileira e líder da Inconfidência Mineira. (MICHALKY, 1985; MOSTAÇO, 1982; PAHECO, 1983; BETTI, 1997; PATRIOTA, 1999; PELEGRINI, 2000-a e 2000-b).

¹⁰ Mencionamos esses espetáculos, mas, reconhecemos a existência de outros igualmente suspensos ou retalhados. O Show Opinião redigido por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, versava sobre a se a seca, a pobreza, a exploração do trabalho e outras questões sociais; estreou em dezembro de 1964, sob a direção de Augusto Boal, no Shopping Center Copacabana, sede do Teatro de Arena no Rio de Janeiro; João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti foram os principais interpretes do show que intercalava canções e narrativas dramáticas. O sucesso do espetáculo impulsionou a gravação de um LP homônimo (1965), classificado como “música de protesto”. Sobre o assunto consultar Napolitano (2001) e Pelegrini (2000-a e 2000-b).

¹¹ Essas ações foram possíveis por intermédio da Portaria n.º 242, do Departamento de Polícia Federal, de 12 de maio de 1967 e foram comentadas na matéria “Censura passa a Brasília”, de *O Estado de S. Paulo*, de 7 de novembro de 1967.

contra “as contestações ao regime”, da divulgação de imagens no exterior sobre a “agitação sindical e estudantil”, e ainda, proibia a profusão de informações acerca da existência da censura e de prisões de natureza política no país¹².

O embargo da peça “Calabar: O elogio da traição”, escrita entre 1972 e 1973, por Chico Buarque e Ruy Guerra foi, segundo Montenegro, acompanhada de advertências verbais com o intuito de proibir a difusão pública dessa interdição por meio da imprensa e a veiculação de esclarecimentos por qualquer outro meio de comunicação. A atriz assinalou que a suspensão do espetáculo se restringiu aos seguintes termos: “o espetáculo que estrearia no dia X, no Teatro João Caetano, está adiado *sine die*. Ponto final” (2014).

Ao regime não interessava a divulgação da sua política interna, de sua estratégia no setor da economia, da repressão aos estudantes, das cassações políticas e profissionais, entre outras atrocidades. No contexto do recrudescimento do regime, não podemos ignorar que os jornais alternativos “O Movimento” e “O Pasquim”, a “Tribuna da Imprensa”, o “Jornal do Brasil”, “O Estado de S. Paulo”, a “Folha de S. Paulo”, o “Jornal da Tarde” – apenas para citar os mais conhecidos – tiveram, por vezes, seus editores presos ou interrogados e suas edições retiradas das bancas e apreendidas pela polícia. Paolo Marconi (1980) lembra a invasão da redação da “Tribuna da Imprensa” pelos censores militares em outubro de 1968, dois meses antes do AI-5; e também que o “Jornal do Brasil” foi submetido à censura prévia.

As edições de “O Estado de S. Paulo” e de o “Jornal da Tarde” foram apreendidas pela polícia, o mesmo ocorreu com quase uma dezena de outros jornais espalhados pelo país. Do ponto de vista de Marconi (1980), o motivo desse truculento controle “foi um só”: o regime militar não queria que a imprensa discorresse a respeito de sua malfada tentativa de processar o deputado federal pela Guanabara, Márcio Moreira Alves, por ter proferido um discurso no qual explicitava a oposição do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) ao governo.

Todavia, cumpre-nos esclarecer que Alves teria se pronunciado em dois discursos, um no dia 02/05/1968 e outro no dia 03/05/1968. No primeiro, indagou: “Quando não será o Exército um valhacouto de torturadores?”; no segundo, sugeriu “um boicote aos desfiles de 7 de Setembro” e que as jovens admiradoras dos “cadetes” ou “as namoradas dos oficiais” os evitassem e se esquivassem de “dançar” com eles. Ressaltamos que as referidas falas teriam sido “estopins” do “Caso Márcio Moreira Alves”, usadas como justificativas para a imputação da “liberdade vigiada” e a decretação do AI-5 pelo presidente Costa e Silva (GEDM, 2014).

Exposto isso, corroboramos com as assertivas de Maria Aparecida de Aquino (1990), quando alerta: a análise da censura-política processada durante a Ditadura Militar deve ser interpretada a partir de duas premissas básicas: primeira, a prática censória tinha nesse

¹² Ofício GM/0165-B do ministro da Justiça ao presidente da República, supostamente de 29 de março de 1971, Caixa 1. Documento também mencionado por Fico (2002, p. 257).

período histórico uma ligação umbilical com o Estado autoritário brasileiro; segunda, as alterações que sofreu se inscreveram no âmbito das mudanças de orientação ocorridas nos círculos do poder.

As constatações ora levantadas confirmam a nossa hipótese central, pois depreendemos que alguns pesquisadores ao se debruçarem sobre a problemática da censura no âmbito da produção cultural das décadas de 1960 e 1970, ora abordam apenas uma fração da produção cultural e alijam as obras não submetidas aos padrões estéticos e políticos tomados como vanguardistas; ora se inclinam a desprestigiar as produções consideradas de cunho popular; outra parte deles tende a apenas denunciar as mutilações efetuadas pelos censores, mas não se ocupa da análise dos procedimentos utilizados.

O mesmo não pode ser dito no âmbito das interpretações acerca da imprensa, porém, em ambos os casos, ainda são comuns aos memorialistas, interpretações, segundo as quais as interdições ou mutilações se davam de modo “aleatório”, como se fossem exercidas ao “sabor dos ventos” ou somente de acordo com os “juízos de valor” dos censores. Tais análises, por um lado, sugerem o caráter pessoal das perseguições e vinganças de caráter individual – postura que descaracteriza a censura em sua essência e extensão; e por outro, denotam certa superficialidade nos exames da documentação relativa à ação repressora do Estado brasileiro.

Os tentáculos da censura política se estenderam de múltiplas maneiras sobre a imprensa escrita, radiofônica, televisionada e as diversas formas de entretenimento, inclusive no campo das artes plásticas, cinema, música, teatro, entre outras. Pautada pelos ditames da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), a censura se manteve vinculada à defesa dos interesses dos altos escalões militares e à tentativa de ocultar as práticas passíveis de crítica como, por exemplo, deliberados atentados contra a liberdade de expressão, a suspensão do exercício da cidadania e a imposição da repressão a todos que discordassem dos preceitos governamentais.

Na sequência, nos remeteremos aos enredos de algumas peças que não escaparam das teias da censura no Brasil.

A arte sob suspeita: as metamorfoses da linguagem teatral

A literatura especializada, como afirmamos antes, reconhece que no pós-64, a censura atuou de forma mais “amena” se comparada com os padrões que seriam impostos nos anos vindouros. Logo, indagamos: seria válida a hipótese de que esse fato decorre da necessidade dos militares centrarem-se na reorganização administrativa do país? Ou como aventa Garcia: “a tentativa de desarticulação do teatro contestatório” se justificaria pela

interpretação por parte dos militares que o avaliaram como “uma das frações mais frágeis do comunismo no Brasil”? (2008, p. 137).

A despeito dessa celeuma, a partir de 1965, as interdições se intensificaram e os jornais da grande imprensa passaram a publicar, sistematicamente, matérias contrárias às medidas responsáveis pela intolerância e cerceamento da liberdade de expressão no país e interferiam na produção artística nas suas mais distintas formas de linguagem. Apenas para citar alguns exemplos, lembramos que foram proibidas, entre 1965 e 1968, as obras “O vigário” (Rolf Hochhuth), “Morte vida Severina” (João Cabral de Mello Neto), “O berço do herói” (Dias Gomes), “Os inimigos” (Gorki); e também, produções cinematográficas como “O padre e a moça” (Joaquim Pedro de Andrade) e “Os cafajestes” (Ruy Guerra), ambos em Belo Horizonte, Minas Gerais; “Vidas secas” (Nelson Pereira dos Santos) em Salvador, Bahia.

Além disso, não podemos deixar de mencionar a interrupção da gravação do documentário “Cabra marcado para morrer” (Eduardo Coutinho) e a proibição do filme “Manhã Cinzenta”, filmado entre 1968 e 1969, pelo músico e poeta Olney São Paulo. Por certo, as imagens relativas às manifestações de rua flagradas por este último, tampouco a profusão da problemática da Reforma Agrária e as proposições das Ligas Camponesas foram toleradas pelos militares¹³. Não obstante, apesar da repressão nesse período, despontaram memoráveis espetáculos como: “Cordélia Brasil”, de Antônio Bivar; “Roda Viva”, de Chico Buarque; “Os fuzis da senhora Carrar” e “Galileu Galilei”, de Bertolt Brecht; a “Feira Paulista de Opinião”, criação coletiva alinhavada por Augusto Boal; entre tantos outros (GUERRA, 1988, p.111-112).

A partir de 1968, as perseguições e difamações sobre a conduta de atores, diretores e dramaturgos se intensificaram, haja vista serem tomados, via de regra, como indivíduos imorais e subversivos. Apesar das investidas repressivas terem se ampliado gradualmente, a “Feira Paulista de Opinião” e “Roda Viva”, dirigidos, respectivamente, por Augusto Boal e José Celso Martinez Correa, conseguiram ludibriar a censura durante algum tempo até serem interditados, sob às alegações de subversão à ordem e de ofensa aos princípios da moral e da religião, enfim atos que configuravam desobediência civil¹⁴.

O público comparecia, em especial, a classe média, cuja insatisfação crescia proporcionalmente à visibilidade do arrocho salarial e às tentativas do governo e das

¹³ O documentário foi finalizado por Coutinho, mais de vinte anos mais tarde e o filme “Manhas Cinzentas” era assistido apenas de modo clandestino, seu diretor foi preso, torturado e acabou falecendo na prisão. Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-03/artistas-precisaram-usar-metaforas-para-criticar-o-regime-militar>> Acesso 21/abr./2014.

¹⁴ Augusto Boal foi encarcerado em 1971 e mantido em cela solitária por um mês, no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo, de onde foi transferido para o presídio Tiradentes. Mediante a pressão de parte da opinião pública, dos artistas e das entidades profissionais do teatro, ele foi liberado para acompanhar o Teatro de Arena, no Festival de Cannes. Embora tivesse assinado um documento atestando que voltaria ao Brasil, passou algum tempo na Europa depois se exilou. José Celso Martinez Correa também foi preso, torturado e exilado.

organizações paramilitares sufocarem as notórias manifestações de descontentamento e as ações da militância de esquerda.

A “Feira”, encenada pelo grupo do Teatro de Arena em São Paulo, estreou em 07 de julho de 1968, no Teatro Ruth Escobar. Ela reunia os ideais de algumas facções da esquerda brasileira e esboçava que a única saída viável para reconquistar a “liberdade nacional” era “guerrilha”; e os sete textos de autores distintos que se alternavam em cena “sintetizavam a arte produzida pela esquerda em diversos campos de expressão”, além de implicarem um “texto-elogio” de Boal para Che Guevara (MOSTAÇO, 1982, p. 112)¹⁵.

“Roda Viva”, concebida em 1967, problematizava a trajetória de um ícone musical que teria se rendido aos apelos da sociedade de consumo e se deixado manipular pela imprensa e pela indústria fonográfica, chegando ao ponto de mudar seu nome de Benedito Silva para Bem Silver. O enredo propositalmente agressivo visava tirar o público da passividade e chocá-lo ao desnudar os problemas então vivenciados pelo país¹⁶.

As ofensivas dos órgãos paramilitares de extrema direita contra os espetáculos teatrais se multiplicaram por meio de ameaças e de atitudes que provocaram o medo e a tensão entre espectadores e artistas, contudo, alguns deles eram persistentes, continuavam usando a linguagem cifrada e a substituição de vocábulos para conseguir a liberação da censura. Referindo-se a Augusto Boal, Celso Frateschi revelou:

[...] quando se procurava reforçar a ideia do nacional, ele nacionalizou os clássicos; quando veio a repressão, ele fez o Zumbi; quando se buscava a revolta mais organizada pela luta armada, ele fez Tiradentes, conclui, portanto que Boal fomentava a reflexão sobre a luta da esquerda (RIDENTI, 2000, p.159).

A partir da invasão da segunda temporada do espetáculo “Roda Viva”¹⁷, coordenada pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), vieram à tona denúncias sobre a violência que imperou nesse episódio: houve espancamento dos atores, a destruição do cenário e dos equipamentos técnicos de luz e som (MICHALSKI, 1985, p. 34).

¹⁵ O espetáculo reunia, conforme Edélcio Mostaço, algumas facções ideológicas da esquerda brasileira e esboçava suas propostas por intermédio de sete textos de diferentes autores. Eles tinham em comum o intuito de sintetizar a arte produzida pela esquerda em diversos campos de expressão e compunham um “texto-elogio” de Boal para Che Guevara.

¹⁶ Na primeira temporada, a peça estreou no Rio de Janeiro, em 1968, com Antônio Pedro, Heleno Prestes no elenco original, estes atores foram substituídos por André Valli, Marília Pêra e Rodrigo Santiago na segunda temporada, em São Paulo, no Teatro Galpão.

¹⁷ A música tema do espetáculo, também intitulada “Roda Viva” não seria poupada pelos censores, pois apontava o desconforto do poeta frente aos acontecimentos políticos e aos rumos econômicos do país. Segundo Pelegrini, “o movimento da roda explicitava, metaforicamente, o ritmo imposto pelo sistema capitalista de produção, forjado na ideologia do progresso e do desenvolvimento adotada pelo Estado autoritário”, cujo propósito “era elevar o Brasil a potência mundial até o ano 2000” (1998, p. 58).

Na manchete “Invadido e depredado o Teatro Galpão”, a “Folha de S. Paulo”, de 19 de julho de 1968, publicou:

[...] o teatro Galpão - rua dos Ingleses, 209, foi invadido por cerca de vinte elementos armados de cassetetes, soco-ínglês sob as luvas, que espancaram os artistas, sobretudo as atrizes, depredaram todo o teatro, desde bancos, refletores, instrumentos e equipamentos elétricos até os camarins, onde as atrizes foram violentamente agredidas e sevidiadas.

A matéria salientava que alguns desses homens usavam “terno e gravata” e que a maioria deles se evadiu do local porque os policiais da “Rádio Patrulha”, localizada nas proximidades do teatro e solicitada pelo agente do DOPS que viera assistir ao espetáculo – a mando de seus superiores, como era de praxe –, teriam se negado a obstruir as saídas do prédio, sob o argumento de “ter que pedir reforço”.

Na versão do ator Sérgio Mambert, capturada por Michalski (1985, p. 34), as agressões ocorridas em 18 de julho de 1968, envolveu “73 pessoas”, que “invadiram o teatro”, “bateram em mulheres” e usaram o “Quadrado Morto” – operação assim denominada pela logística militar por fechar o cerco e não deixar escapar seus alvos. Outros abusos ocorreram durante a encenação do mesmo espetáculo em Porto Alegre (RGS) até que ele fosse interditado pela censura em todo o território nacional.

A criação do Conselho Superior de Censura (CSC), na segunda quinzena de novembro de 1968, por força da Lei nº. 5.536, visou à coordenação das atividades dos órgãos censórios disseminados no Brasil e à centralização das suas ações. Por conseguinte, o CSC pleiteou o rápido bloqueio de informações que pudessem mobilizar a comunidade internacional e opinião pública no país. Para tanto, também foram instituídos os “tribunais de censura”, com vistas a punir rapidamente aqueles que tentassem lograr a ordem.

O surgimento de qualquer sinal de desconfiança ou de desacordo com o tom do discurso político imposto pelas autoridades militares era passível de punição. Episódios da comédia de costumes “A Grande Família”, redigida por Oduvaldo Vianna Filho, nos anos setenta do século XX, também sofreram as imposições da ação censória do regime ou da própria Rede Globo, emissora responsável pela gravação do seriado. Diálogos que faziam referência à sexualidade ou à existência de meninos de rua, cenas picantes ou de trabalho de parto, e ainda, o uso de gírias corriqueiras na linguagem jovem da época eram, com frequência, substituídos para que os capítulos não fossem vetados de maneira definitiva no âmbito federal.

Muitas comédias com explícitas alusões críticas ao sistema capitalista foram totalmente interditadas ou sofreram cortes como, por exemplo, “Allegro Desbundaccio” ou “Se Martins

Pena fosse vivo” (1973), de Oduvaldo Vianna Filho em parceria com Armando Costa¹⁸. Seu enredo problematizava a rejeição deliberada de um publicitário ao sistema capitalista de produção e as atitudes debochadas desse personagem, que abandonou o emprego e não aceitou a oferta de voltar a desenvolver produtos em uma agência publicitária por uma quantia considerada muito alta na época, ou seja, 20 milhões de cruzeiros!

O espetáculo desvelou os embates e contradições de segmentos da classe média que buscavam a inserção na sociedade de consumo, como as personagens Cremilda e Teresa, e também daqueles que se arriscavam no extremo oposto como Buja e Ênia. À margem do sistema, o protagonista passou a refutar comportamentos normalmente aceitáveis e aderiu à “rebeldia” e “indisciplina”, explícitas quando participa de uma festa de formatura. Em um dos diálogos com o ex-patrão, revela: “Ora, fazia doze anos que eu não ia numa, De Marco. Tomei porre de cuba livre, me esfreguei numa porção de menininhas suadas brilhando, cuspi no ponche, mijei na piscina e fiz cocô na quadra de tênis...” (1973, p. 6).

O desprezo em relação às normas de convivência e aos fundamentos da propaganda e do *marketing* alterou drasticamente a conduta, o padrão de vida e as relações pessoais de “Buja”. O “desbunde” era o “termo em voga na época” para apontar a adesão à “alternativa oposta à militância”, no entanto, a alegria referida no título da peça parece perder a força, principalmente, quando o personagem, “em sua impotência”, expunha “as nádegas pela janela numa demonstração patética do mais absoluto e frenético (ainda que inútil) desagrado” (1997, p. 289).

O universo cênico do espetáculo incluía personagens hippies e homossexuais que não dissimulavam suas escolhas e adotavam o perfil, as vestimentas, o modo de falar e um gestual exacerbados. A figura estereotipada e repleta de trejeitos, em uma das passagens do enredo, gritava em avenida movimentada: “sou uma bichinha mesmo e daí?” Depois, o personagem narrava aos amigos tal episódio de forma debochada e às gargalhadas, acrescentando: “fugiu com todo o glamour e meu jeitinho de ser (...)”.

O “teatro de costumes” desnudou o cotidiano de segmentos da classe média e não dissimulou as complexas relações pessoais nas esferas pública (do trabalho) e privada (amizade, casamento). Ao conjugar humor e picardia, alguns textos produzidos no final da década de 1960 e início da década de 1970, tenderam a tematizar as questões que envolviam os perfis femininos: a mulher objeto; a mulher do lar; a mulher independente e mulher burguesa.

Leilah Assunção, efetivamente, assumiu certa autonomia em relação ao teatro político. Em cenas hilárias, mostrou a mulher do lar entrando no palco, acoplada ao marido, dois filhos, dois carrinhos de bebê, como se fosse algo “uno”, sem identidade, arrastada pelas

¹⁸ A cópia do roteiro mimeografado nos foi cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia.

obrigações de mãe e esposa. A autora satirizou o machismo existente na sociedade brasileira e até nos meios artísticos, pois não era comum uma mulher tornar-se dramaturga ou diretora de uma peça teatral. Ela sofreu recriminações por parte das mulheres dos segmentos médios e também dos críticos de teatro, diretores e atores engajados, pois o cenário de a “feira de cosméticos” apresentava padrões estéticos alternativos frente ao desmoroamento dos projetos político-pedagógicos como o do Centro Popular de Cultura da UNE e do Teatro de Arena. Assunção buscava uma expressão autônoma no processo de cultural brasileiro¹⁹, porém, Vianinha em “Allegro Desbum”, satirizou os mecanismos da publicidade, a sofisticação dos bailes de formatura e a fantasia das passarelas de modo mais engajado. Ambos efetuaram uma ácida crítica ao consumismo capitalista, enquanto um demonstrava a preocupação em desvelar os mecanismos de convencimento por meio do *marketing*, a outra tendia a situar a “mulher moderna” no mundo do trabalho e no espaço da casa.

Outras peças teatrais também optaram pelo gênero cômico, de modo a escapar dos grilhões da censura, entretanto, nem sempre essas estratégias deram certo. A encenação de “O Homem do princípio ao fim”, de Millôr Fernandes, dirigida por Fernando Torres em 1973, com as participações de Fernanda Montenegro e Sergio Mambert no elenco, também acabou suspensa por motivações de caráter moral e religioso. As cenas que compunham o roteiro foram inspiradas em obras literárias, músicas, poemas, entre outros trabalhos que se interligavam por abordarem os sentimentos comuns da humanidade, combinando a farsa e o trágico²⁰.

No painel composto por fragmentos de textos de Shakespeare, Molière, Brecht, além de várias citações de autores como Gonçalves Dias e Rubem Braga, entre outros, o texto de Millôr Fernandes mergulhava nas entranhas do ser humano e oferecia visibilidade aos seus dilemas, embates, receios e mesquinhas para evidenciar a capacidade humana de “criar e destruir” – o que, em última instância, colocava em xeque o processo de criação, segundo os dogmas católicos.

Na década de 1950, frações desse livro teriam sido mostrados no programa de televisão que ele apresentava pessoalmente em Belo Horizonte, estimulado por Chateaubriand. Essa história foi exibida também na TV Tupi do Rio como “Piftac-Zigpong”, antes de ser negociada com “O Cruzeiro”, em maio de 1963. Para apreendermos a reação que o espetáculo

¹⁹ Assunção, em “Fala baixo senão eu grito” ousou esquivar-se da inscrição do trabalhador como protagonista ou como herói revolucionário, e ainda, apresentou o personagem que tinha por profissão ser ladrão, era assaz politizado e depreendia que sua consciência crítica advinha da sua experiência de não da militância formal em um partido (PELEGRINI, 2001).

²⁰ Publicada como livro ilustrado por charges e caricaturas de personagens bíblicos e do próprio criador, o volume “Esta é a verdadeira História do Paraíso” foi editado em 1972, dividida em 13 capítulos. Fernandes comenta que a obra foi “escrita aos poucos, ao acaso, frases soltas e conceitos ocasionais que me ocorriam enquanto fazia, semanalmente, através dos anos, na revista O Cruzeiro”, na seção humorística: “O Pif-Paf” (FERNANDES, 1972, p. 4).

causou em 1973, compilamos alguns fragmentos de falas proferidas por uma mulher (Fernanda Montenegro) e por um homem (Sergio Mambert), em um suposto diálogo com Deus. Na cena 1, intitulada “O homem e seu início”, a atriz com ar solene principiou declamando:

Um dia... o Todo-Poderoso se levantou naquela imensidão desolada em que vivia, convocou os anjos, os arcanjos e os querubins, e disse:
Meus amigos, vamos ter uma semana cheia. Resolvi criar o Universo e dentro dele, a Terra e o Paraíso. Além da Terra farei o Sol, Floresta, os animais, os minerais, a Lua, as estrelas, o Homem e a Mulher. E devemos fazer tudo isso muito depressa, pois temos que... Temos que descansar no Domingo. E no Sábado, depois do meio-dia (1972, p. 21).

O personagem “homem”, sussurrando e com um riso icônico, retrucou:

O que Deus fazia antes da criação do mundo, ninguém sabe... Se fez tudo isso em 6 dias apenas, imaginem que imensa ociosidade, a anterior (...) Até hoje há uma grande discussão para saber se Deus falava latim ou hebraico (1972, p. 21 e 22).

A mulher continuou a narrativa, como se nada tivesse ouvido:

E fez, em seguida a lua e as estrelas (...) Fez os minerais e os vegetais. Todos os vegetais eram bons e belos e seus frutos podiam ser comidos. Ruim só havia mesmo a árvore da Ciência do Bem e do Mal, bem no meio do Paraíso. (...) E logo Deus fez os animais; o Leão, o Tigre, o Cavalo... (1972, p. 22).

O homem, perspicaz, objetou: “(...) Vê-se perfeitamente que a girafa foi um erro de cálculo” (1972, p. 22). A mulher, após breve pausa, prosseguiu e tocou nas questões da concepção e da sexualidade: “Como os espectadores podem reparar, fez dois exemplares de cada animal, prova de que não acreditava na cegonha”. Na sequência, assinalou: “E Adão foi feito. Nascendo grande e prontinho, Adão teve várias vantagens: não precisou fazer o serviço militar, (...) e nunca teve 17 anos. Além do que, não precisava comprar presente no Dia das Mães” (1972, p.23).

Sob a projeção de um slide estampando a figura de Adão, a personagem efetuava uma menção crítica ao consumismo capitalista, enquanto o personagem homem acrescentava:

A esta altura Adão ainda não usava folha de parreira, mas nós colocamos uma no desenho, para agradar a *censura*. (...) a figura do proto-homem não está muito máscula. (...) Lembramos, porém que Eva não existia ainda e que, portanto, a **masculinidade** ainda não existia sobre a face da Terra (1972, p. 24) – grifos nossos.

Após a crítica direta à ação censória, recorrente no país naqueles anos, a argumentação discursiva persistiu: “Outro problema sério, quando se pinta Adão, é saber se ele tinha ou não barba. Nas pinturas clássicas” – uma alusão à linguagem pictórica renascentista, “ele em geral, não tem barba quando está no Paraíso” (1972, p. 24). E a mulher arrematou:

A Conclusão:

O castigo por ter comigo a maçã foi fazer a barba toda manhã. Mas há outros problemas metafísicos criados pelo Todo Poderoso (...). Temos quatro desses problemas para (...) meditar:

- 1) Responda amigo. Adão tinha umbigo?
- 2) Responda irmão, o pássaro, já nasce com a canção?
- 3) O mistério não acaba: onde anda o bicho da goiaba quando não é tempo de goiaba? (1972, p. 25)

Indignada, ainda perguntou:

4) Mestre, respeito o Senhor, mas não à sua obra: que paraíso é esse que tem cobra?

Mas ali estava Adão, prontinho, feito de barro. Durante muito tempo, aliás, se discutiu se a mulher não teria sido feita antes. Mas está claro que a mulher foi feita depois. Primeiro, porque é mais caprichada. Mais bem acabada (...). Segundo, vocês já imaginaram se a mulher tivesse sido feita antes, os palpites que ela ia dar na confecção do Homem?

– Ah, não põe isso não, põe aquilo! Ih, que bobagem, que nariz feio! Deixa ele careca, deixa! Põe mais um olho, põe! (1972, p. 25).

Utilizando trocadilhos e sentidos dúbios, Millôr Fernandes colocava em dúvida toda a narrativa que fundamentava a fé cristã:

Mulher: (...) Depois de devidamente soprado com o “Fogo Eterno”, Adão saiu pelo Paraíso experimentando as coisas. Tudo que ele fazia, ou dizia, era completamente original. (...) Foi ele quem chamou árvore de árvore, folha de folha e vaca de vaca. E tinha tanto talento para isso que todos os nomes que botou, pegaram (1972, p. 26).

O homem representado por Sergio Mambert interrompeu dizendo:

Deus só pediu explicação a Adão no dia em que este batizou o hipopótamo. “Por que hi-po-pó-tamo?”, perguntou o Todo-Poderoso. E então Adão deu uma resposta tão certa, tão clara, tão definitiva, que Deus nunca mais lhe perguntou nada: “Olha, Mestre – disse ele –, eu lhe garanto que nunca vi um animal com tanta cara de hipopótamo” (1972, p. 26).

A mulher ainda reforçou: “E assim foi Adão dando nome a todas as coisas. Só errou no dia em que estava batizando os minerais e deu uma topada numa pedra. Foi a primeira vez

que uma coisa foi chamada de outro nome”. Ora, ele deve ter dito um insulto e cometido uma heresia. Não, segundo a personagem: “Adão tinha cometido um eufemismo” (1972, p. 26-27).

Essa breve mostra da linguagem e da dinâmica imputada ao roteiro nos permite assinalar o questionamento de atitudes costumeiras, fomentadas pelo consumo, como o oferecimento de presentes em celebrações incentivadas pelo comércio e, também, ideias preconcebidas sobre as famigeradas “características” do perfil feminino, ou seja, a emissão quase compulsiva de opiniões sobre todas as coisas. Nessa linha argumentativa, os personagens prosseguiram ironizando as benesses do paraíso e zombando do cotidiano trivial. Não ao acaso, o espetáculo foi encerrado da seguinte maneira:

Desse modo, amigos, termina nossa simples história, com Adão e Eva fora do Paraíso, colocados eternamente diante do conflito da busca de uma reintegração ou da descoberta de uma nova identidade.

(...)

Adão e Eva foram morar a leste do Éden e tiveram três filhos: Abel, Caim e Set...

Abel e Set eram muito bem acomodados, mas Caim passava as noites num bar chamado Somorra (na esquina de Sodoma com Gomorra), e foi o inventor da juventude transviada (1972).

Esse desfecho da trama remeteu, segundo Millôr Fernandes, à “verdadeira história do paraíso”, ou seja, ao “desbunde” – uma das opções dos jovens que se desiludiram com os projetos da militância política ou daqueles que tentaram romper com o sistema capitalista, com a ordem instituída e, sobretudo, com o autoritarismo presente nas relações de gênero, em distintas instâncias sociais.

Considerações Finais

As contradições internas das trupes teatrais desde o final da década de 1950 até meados de 1980, incluindo-se aqui a maneira como os grupos lidavam com as questões da estética e como se relacionavam com o público e o mercado, geraram rupturas, mas propiciaram o exercício de linguagens variadas e de formas diferenciadas de engajamento artístico. Para vencer os empecilhos impostos pelos militares e pela censura, os intelectuais e artistas exercitaram a criatividade que fazia de cada obra um desafio. O uso de metáforas, analogias e eufemismos visava a ludibriar os olhares vigilantes das autoridades e de seus signatários. No entanto, esses expedientes não bastaram, foi necessário mudar o enfoque, tocar em temas que foram além da proposta “nacional-popular” de despertar a consciência crítica do proletariado e da utopia de impulsionar a “revolução brasileira” com a colaboração dos

segmentos populares. A militância e a luta pelas reformas agrária e administrativa do Estado já não tinham a mesma ressonância de outrora, após 1968 era preciso enfrentar os paradoxos sociais e o recrudescimento do regime sob o comando dos presidentes Médici e Geisel e, ainda, decodificar as construções discursivas que apregoavam a justiça, a moralidade e o combate a toda e qualquer sublevação.

A crueldade do Estado em relação aos seus inimigos, os comunistas e seus signatários, resultou em um conflito mais perverso do que a maioria dos cidadãos brasileiros podia supor naquele momento. Embora, durante algum tempo, militantes tenham assumido os riscos do enfrentamento por meio da guerrilha urbana e rural, das apropriações e dos sequestros, a extensão da logística militar e do seu arsenal bélico, não raro, fez sucumbir a utopia revolucionária. Aqueles que continuaram lutando pelos direitos civis por meio do exercício artístico de uma forma ou de outra, denunciaram o que se passava no Brasil e tentaram a todo custo promover a conscientização e a resistência ao autoritarismo, seja aperfeiçoando a justaposição de cenas hilárias, com o gestual e os jogos de palavras, ou lançando mão de artifícios com vistas a transformar espetáculos aparentemente acanhados em shows de linguagens com duplo sentido.

A literal falta de segurança criou um clima de terror e se manifestou na invasão de teatros, de sedes de sindicatos, de associações artísticas e de empresas jornalísticas por policiais equipados com armas de fogo; na intensa vigilância por meio de escutas telefônicas; nas delações e nos desaparecimentos; nas prisões arbitrárias e na suspensão dos direitos civis. Diante dessa situação, eram inevitáveis o desapontamento e as frustrações, contudo, a esperança no porvir resistia e se mantinha ativa na palavra poética, na militância velada, na busca da liberdade sexual e na luta pela igualdade entre os gêneros – temas que passaram a fazer parte do dia-a-dia das classes médias e se tornaram alvos da reflexão promovida por espetáculos teatrais, canções, filmes, telenovelas e seriados.

Sem dúvida, quisemos demonstrar que a ação censória, apesar de submetida à estreiteza da leitura dos agentes recrutados pela Academia Nacional de Polícia, ancorou-se nos ditames da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e suas arbitrariedades encontraram respaldo no ideário adotado pelo regime militar. Se em nome da salvaguarda nacional, o Estado justificou a adoção de mecanismos de repressão e a restrição à liberdade de expressão, garantida por uma fina malha de censura nos meios de comunicação e de entretenimento; os artistas contrários ao autoritarismo utilizaram com engenhosidade as brechas do sistema, enfrentaram policiais, a vigilância e se depararam com intimidações que abalaram as forças dos mais aguerridos. Alguns foram exilados, outros não resistiram ao ostracismo, mas muitos continuaram usando a palavra poética e a linguagem cifrada como um poderoso instrumento de luta pela redemocratização do país.

Bibliografia

ALAMBERT, Francisco. De Sérgio para Chico, de Chico para Sérgio. In: *Nossa História*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004, ano 1, n° 8.

APOSTILAS da Academia Nacional de Polícia. *Revista Aparte* (n° 2), São Paulo: Editora Teoria e Prática Editora, em mai./jun. de 1968.

AQUINO, Maria Aparecida de. Brasil: Golpe de Estado de 1964. Que estado, país, sociedade são esses? In: *Projeto História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 87-105, dez. 2004. Disponível <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/9947/7387>

AQUINO, Maria Aparecida de. *Caminhos Cruzados – Imprensa e Estado autoritário no Brasil (1964 – 1980)*. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado autoritário (1968-78). O exercício cotidiano da dominação e da resistência. O Estado de S. Paulo e Movimento*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BRASIL. Decreto-lei n° 56.510, de 28 de junho de 1965.

----- LEI n° 4.483, 16 nov. 1964. Reorganiza o Departamento Federal de Segurança Pública, e dá outras providências. Brasília,

----- LEI n° 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispôs sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, criou em Brasília o Conselho Superior de Censura.

----- Portaria n° 242, do Departamento de Polícia Federal, de 12 de maio de 1967.

CASTILHO, Maria Cristina de (org.). *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Annablume Editora, 2008.

CASTRO, Celso. *Visões do golpe de 1964*. São Paulo: EDIOURO, 2004.

CENSURA passa a Brasília. *O Estado de S. Paulo*, de 7 de novembro de 1967.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: crônicas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

COSTA, Haroldo (2014). Disponível < <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia>> Acesso em 21/abril/2014.

COSTA, Maria C. Castilho. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. Annablume Editora, 2012.

CZAJKA, R. A hora dos intelectuais: literatura, política e engajamento no Brasil (1964-1967). *Revista Eco-Pós* (Online), v. 16, p. 73-106, 2013.

ESG. *Manual Básico da Escola Superior de Guerra*, s/data.

FERNANDES, Millôr. *O homem do princípio ao fim*, 1972.

FERRAZ, Francisco C. A. Em nome da segurança nacional: considerações históricas e perspectivas atuais da política de segurança nacional no Brasil. In: ROLIM, Rivail et al. (Org.). *História, espaço e meio ambiente*. Maringá: Anpuh-Pr, 2000.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 251-286.

GARCIA, Miliandre. Patética: o prêmio e as censuras (anos 1970). *Baleia na Rede* (UNESP. Marília), v. 9, p. 135-157, 2013.

----- “*Ou vocês mudam ou acabam*”: *teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GEDM. Cronologia 1968. Disponível em <<http://www.gedm.ifcs.ufrj.br/cronologia>>. Acesso em 25/nov./2014.

GUERRA, Sônia Regina. *A geração de 69 – Teatro brasileiro: mudança dos ventos*. São Paulo: ECA/USP, 1988.

HABERMAS, Jurgen. Comunicação, opinião pública e poder. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p.186-200.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MARCELINO, Douglas A. O passado recente em disputa: memória, historiografia e as censuras da ditadura militar. In: SANTOS, C. M. et al. (org.) *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009. v. 1.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira*. São Paulo: Global, 1980.

MARTINS, Roberto R. *Segurança Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MONTENEGRO, Fernanda. Depoimentos de Fernanda à Nani Rubin. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/fernanda-montenegro-medo-a-coragem-nos-alimentaram-fomos-audaciosos>> Acesso em 10/abril/2014.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955-1968)”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.28, 2001.

NOVA lei submete todas as peças à Censura Federal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1965.

PACHECO. “O teatro e o poder”. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PELEGRINI, Sandra C. A. *A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor - a utopia da politização do cotidiano*. São Paulo, 2000-a. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

----- A sociabilidade Feminina nos Palcos Brasileiros - Um destaque a produção de Leilah Assunção. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 28, n.1, p. 87-102, 2002.

----- A UNE nos anos 60. Utopias e práticas políticas no Brasil. Londrina: EDUEL, 1998.

-----A censura e os embates contra um inimigo em potencial. In: ROLIM, Rivail C. et al. (Org.) *História, espaço e meio ambiente*. Maringá: ANPUH-Pr/Editora da UEPG, 2000-b.

PILAGALLO, Oscar. Imprensa apoiou a ditadura antes de ajudar a derrubá-la. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 de mar. 2014, p. 8.

REVISTA Aparte (nº 2), São Paulo: Editora Teoria e Prática Editora, em mai./jun. de 1968.

RIDENTE, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, C. M. et al. (Org.) *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009. v. 1 e 2.

SORJ, B.; ALMEIDA, M.H.T. (orgs.) *Sociedade política no Brasil pós-64* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.

SOUZA, Miliandre Garcia de. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). *Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 235-259.

VIEIRA, Thaís Leão. A homossexualidade em Allegro Desbundaccio ou se Martins Pena fosse vivo, de Oduvaldo Vianna Filho (1973). *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia-MG - v. 26, n. 2 - Jul/Dez. 2013, p. 58-79.