

MAGNO MARTINS DE OLIVEIRA JUNIOR

**CENSURA E RESISTÊNCIA NO TEATRO BRASILEIRO: DO IMPÉRIO A
CONTEMPORANEIDADE**

Brasília/2021

MAGNO MARTINS DE OLIVEIRA JUNIOR

**CENSURA E RESISTÊNCIA NO TEATRO BRASILEIRO: DO IMPÉRIO A
CONTEMPORANEIDADE**

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Cênicas, Habilitação Bacharel do
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Maria Agra
Guimarães

Brasília/2021

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO I	6
1.1 CENSURA: UM PANORAMA GERAL.....	6
1.2 OS PRIMÓRDIOS DA CENSURA NO BRASIL	7
CAPÍTULO II.....	10
2.1 A CENSURA TEATRAL.....	10
2.2 O RECRUDESCIMENTO DA CENSURA NA DITADURA MILITAR.....	14
CAPÍTULO III.....	19
3.1 A CRIATIVIDADE ARTÍSTICA COMO DRIBLE PARA AS CENSURAS.....	19
3.2 A CENSURA PERSISTE NA CONTEMPORANEIDADE?	24
3.3 A CENSURA NA MINHA TRAJETÓRIA ENQUANTO ARTISTA DE TEATRO	27
CONCLUSÃO	30
REFERÊNCIAS	32

INTRODUÇÃO

Pode-se afirmar que, muitas das vezes, as censuras tentam determinar o que é certo e errado, permitido ou proibido para uma determinada sociedade e em determinado lapso temporal: o que é censurado na Arábia Saudita talvez não seja censurado nos Estados Unidos, e vice-versa, por exemplo. Além disso, na maioria das vezes a censura está inserida em um contexto em que a democracia se encontra instável, e sobretudo marginalizada, sendo utilizada com fins políticos. Assim, diversos segmentos são obrigados a se alinhar aos ideais governamentais para não serem perseguidos, interrogados e até mesmo mortos. Lidamos com a censura — mesmo que seja uma “autocensura” — desde o nosso nascimento, pois somos regulados por leis. No entanto, em determinados períodos e em determinadas sociedades, acontece de os governos manipularem e subverterem as leis civilizatórias, de forma que elas sejam usadas para que censuras sejam estabelecidas. Ou seja, os governos se aproveitam de momentos de fragilidade e instabilidade política e social para modificar as leis e aplicar censuras que serão direcionadas à manutenção do poder governamental e com o intuito de ocultar assuntos que, para os censores, não devem ser de conhecimento do povo.

E no que tange à censura, o Brasil a vivenciou durante séculos. Geralmente esteve direcionada à classe artística e à imprensa. Seu ápice foi nas décadas amargas da ditadura militar, que se iniciou em 1964, mas teve seu apogeu em 1968, com a instituição do Ato Institucional nº 5. Durante os 21 anos de vigência da ditadura, artistas foram obrigados a fornecer seus materiais para aprovação governamental, sendo que “as peças, as músicas, os filmes, os programas de televisão eram censurados conforme a tradicional clivagem, de perfil ético e moral — que inspira a censura brasileira desde sempre até hoje” (COSTA, 2012, p. 70-71).

O teatro foi uma das áreas que mais sofreu o impacto da censura pois os governantes sabem que o teatro é político e tem um enorme poder de transformação. Durante anos artistas de teatro foram perseguidos, torturados e até mortos; peças teatrais foram proibidas de serem encenadas, com uma argumentação que sempre pendia para a moral e até mesmo as peças autorizadas pela censura foram alvo de diversos ataques. Porém, apesar de todas as tentativas de censura os artistas continuaram a produzir sua arte, driblando a censura e trazendo para o debate público temas considerados subversivos, “proibidos”.

Sendo assim, o objetivo da presente pesquisa é exatamente o de conceituar o que é a censura, além de pesquisar e perceber as diversas formas em que ela foi implementada no

Brasil, passando por um panorama rápido desde o Império e focando no cruel período da ditadura militar, relacionando o passado com as formas veladas de censuras que vivenciamos na atualidade. Ademais, procura-se demonstrar como os artistas conseguiram (e seguem conseguindo) driblar estas censuras impostas para se adequar aos mais variados públicos, governos, épocas, etc. Por fim, objetiva-se ainda investigar como a censura pode ter me influenciado na minha jornada enquanto artista.

A pesquisa a ser desenvolvida no presente trabalho mostra-se pertinente tendo em vista o cenário político atual, onde algumas temáticas são rechaçadas por uma parte da sociedade autodenominada “conservadores e defensores dos valores tradicionais”. Nesse sentido, nos últimos tempos nos deparamos com notícias sobre espetáculos censurados, filmes cancelados e patrocínios retirados tendo em vista, unicamente, o posicionamento do atual governo, eleito em outubro de 2018, com relação às artes em geral. Como veiculado pela matéria de Beatriz Jucá (2019), jornalista do El País, “as suspensões e cancelamentos de espetáculos teatrais nas últimas semanas têm servido de combustível para alimentar um temor de instalação de uma censura velada”, já que algumas temáticas são abominadas pela gestão atual, como a do feminismo, a pauta LGBTQIA⁺, o direito ao aborto etc. Dessa forma, esta pesquisa justifica-se pela necessidade de se saber toda a história da censura em nosso país para que não se cometam os mesmos erros do passado. Ademais, é primordial compreender como os artistas são permeados pela censura e conseguem, utilizando-se de inúmeros artifícios, continuar a produção teatral para que possam persistir mesmo em meio a tempos de censura, se reinventando para tentar transformar o conservadorismo social que tem crescido exponencialmente em todo o mundo nos últimos anos.

Pretende-se, por intermédio de uma sucinta mas precisa pesquisa bibliográfica e documental, conceituar o que viria a ser a censura, como ela vem sendo determinada nos moldes governamentais no Brasil e como ela afetou e tem afetado o teatro brasileiro. Apesar de demonstrar todo um panorama da censura em nosso país, se dará com maior enfoque no período da ditadura militar, relacionando-o com a atualidade. É notório também que o artista de teatro, apesar das adversidades que possam surgir no decorrer do processo criativo, sempre segue produzindo e fazendo sua arte. Sendo assim, a presente pesquisa analisará as diversas formas que os artistas têm utilizado para driblar as censuras que lhes são impostas, levantando reflexões acerca de assuntos e questões polêmicas que urgem de serem debatidas no coletivo social.

CAPÍTULO I

1.1 CENSURA: UM PANORAMA GERAL

Desde que o ser humano decidiu deixar a vida de nômade e passou a viver em sociedade, foi necessário que certas leis fossem estabelecidas para que essa convivência social fosse pacífica e harmoniosa e, dessa forma, civilizações fossem constituídas. Conjuntamente com tais leis foram criadas as primeiras formas de governo. Sendo assim, a censura também anda lado a lado com o ser humano desde os primórdios da vida civilizada em sociedade pois há séculos instituições governamentais orquestram planos com o intuito de manutenção e perpetuação de líderes déspotas no poder.

Atualmente o Dicionário Michaelis tem diversas definições acerca da conceituação da palavra “censura”. Vejamos:

- 1 Ação ou efeito de censurar.
- 2 Exame de trabalhos artísticos ou de material de caráter informativo, a fim de filtrar e proibir o que é inconveniente, do ponto de vista ideológico ou moral.
- 3 Grupo de pessoas responsáveis por esse exame.
- 4 Departamento onde trabalha esse grupo de censores.
- 5 Autoridade ou função de censor.
- 6 Exame crítico de trabalhos artísticos ou informativos: “Mais uma vez a matéria seria vetada. Para falar a verdade, eu nem sofri com aquele tipo de censura” (CA).
- 7 Reprovação ou crítica desfavorável; desaprovação.
- 8 Advertência enérgica; repreensão ou reprimenda severa: “[...] ralhava com o estudante. Fazia-lhe censuras, tomava-lhe contas de umas muitas coisas” (AA2).
- 9 PSIC Mecanismo psíquico em que os desejos e impulsos condenáveis são controlados e reprimidos no consciente; censor.
- 10 Pena leve aplicada por algumas instituições, conforme o regimento disciplinar ou o código de conduta.
- 11 REL Pena disciplinar aplicada ao pecador, com o intuito de reparar a culpa.
- 12 REL Condenação de obras artísticas por parte da Igreja. Ramo da filosofia que tem por objetivo refletir sobre a essência dos princípios, valores e problemas fundamentais da moral, tais como a finalidade e o sentido da vida humana, a natureza do bem e do mal, os fundamentos da obrigação e do dever, tendo como base as normas consideradas universalmente válidas e que norteiam o comportamento humano (CENSURA, 2021).

Pode-se perceber que, apesar das inúmeras definições que encontramos, é possível enxergar também certa similaridade entre todas elas. Algumas palavras se repetem em mais de uma definição e, na maioria das vezes, representam algo negativo: pena, reprovação, exame, crítica, desaprovação, desfavorável e condenação são as palavras que, atualmente,

definem o que seria a censura. Além disso, é perceptível também que a definição de censura tem relação estrita com trabalhos e obras artísticas.

No entanto, cabe ressaltar que apesar de o dicionário definir a censura como sendo algo negativo, infelizmente não é todo cidadão que a enxerga dessa maneira. Por essa razão ela foi instituída e perdurou por diversos anos na história brasileira de forma explícita. Por exemplo, mesmo com todas as provas e documentos que demonstram o quão vil foi a ditadura militar brasileira, ainda existem cidadãos brasileiros que pedem a sua volta. Ou seja, existe uma parcela da sociedade que apoia a censura e geralmente são motivados por ideologias conservadoras e valores morais.

Portanto, é simplista definir o propósito da censura como apenas o de ditar o que é certo ou errado pois os seus objetivos são os mais variados e escusos. Entretanto, cabe ressaltar que na maioria das vezes tal propósito tem relação íntima com a manutenção de padrões sociais e morais. Ou seja, usam-na como forma de filtrar as ideias, pensamentos e informações que a sociedade terá acesso para que haja a perpetuação de paradigmas políticos, de comportamentos, dos privilégios e do poderio financeiro da classe social dominante. Há que se saber, também, que é necessária uma análise mais aprofundada levando em consideração a sociedade e temporalidade em que nos encontramos. Assim, além de não ser possível afirmar se o que é censurado hoje continuará sendo amanhã, a censura pode ser analisada por prismas diversos, pois parcelas e setores sociais diferentes têm pensamentos divergentes no que tangem à censura e até mesmo com relação à ditadura, por exemplo.

No que tange ao seu uso, o dramaturgo e crítico teatral Luiz Francisco Rebello declarou nos Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena:

O Estado serve-se da censura para assegurar a sua subsistência e impedir, travar ou reprimir a subversão. A igreja, para impor as suas crenças e impedir, travar ou reprimir a heresia. O Capital, para assegurar a sua expansão e impedir, travar ou reprimir a destruição da ordem em que assenta (COSTA, 2012, p. 50).

1.2 OS PRIMÓRDIOS DA CENSURA NO BRASIL

As primeiras manifestações de censura no Brasil são reflexos da censura vivida em Portugal, já que éramos sua Colônia e nos sujeitávamos às suas ordens e vontades. Nessa época, em Portugal, a censura era voltada primordialmente aos periódicos (o que dificultava bastante o surgimento da imprensa e jornais) e tinha a finalidade de manter a imagem

pretendida pela Corte, sendo que nada poderia ser impresso sem a autorização dos órgãos censórios.

E o Brasil, como forma de dificultar a sua independência, era mantido apenas como um produtor de bens primários para Portugal e não necessitava, aos olhos da Corte, ter uma imprensa ou qualquer produção artística. Portanto, durante as primeiras décadas da história brasileira, repetindo o que ocorria em Portugal, a censura tinha:

[...] normas rígidas, mas com pouca eficiência no controle da circulação de livros. Era grande a distância entre o que era definido pelos órgãos censórios e o que ocorria na prática, com relação aos livros. De várias formas se burlava o controle, e os escritos proibidos circulavam em bom número em Portugal e no Brasil (MENDES; RABELO, 2011, p. 5).

Ou seja, apesar da rigidez, já naquela época a população conseguia burlar as censuras para continuar a circulação de livros proibidos. As proibições atingiram as seguintes categorias:

- 1) os livros de autores ateus,
- 2) os de autores protestantes que combatessem o poder espiritual do Papa e dos bispos ou atacassem os artigos da Fé Católica,
- 3) os que negassem a obediência ao Papa,
- 4) os livros de feitiçaria, quiromancia, magia e astrologia,
- 5) os que, apoiados num falso fervor religioso, levassem à superstição ou fanatismo,
- 6) os livros obscenos,
- 7) os infamatórios,
- 8) os que contivessem sugestões de que se siga perturbação do estado político e civil e desprezando os justos e prudentes dictames dos direitos divinos, natural e das gentes, ou permitem ao Soberano tudo contra o bem comum do vassalo, ou vão na outra extremidade fomentar a abominável seita dos sacrilégios monarcomacos...que tudo concedem ao Povo contra as sagradas e invioláveis pessoas dos Príncipes,
- 9) os que utilizam os textos das Sagradas Escrituras em sentido diferente do usado pela Igreja,
- 10) dos autores que misturassem artigos de fé com os de mera disciplina,
- 11) os que impugnassem os Direitos, Leis, Costumes, Privilégios etc da Coroa e dos Vassalos,
- 12) as obras "dos pervertidos filósofos destes últimos tempos...",
- 13) os livros publicados na Holanda e na Suíça atribuídos a advogados do Parlamento da França e que tratavam da separação entre o "Sacerdócio e o Império,"
- 14) todas as obras de autores jesuítas baseadas na "autoridade extrínseca da razão particular",
- 15) os livros compostos para o Ensino das Escolas Menores que forem contrários ao sistema estabelecido por lei anterior (MARTINO; SAPATERRA, 2006).

É importante lembrar que certas pessoas conseguiam autorização para possuírem tais livros. Geralmente eram pessoas ricas e com um nível cultural elevado, privilegiadas. Isso também facilitava a circulação desses livros. É importante ressaltar que essa rigidez censória se dava pela proximidade entre a Igreja e o Governo e várias das restrições tinham fundamentos religiosos. Cabe aqui mencionar que os movimentos atuais a favor da censura também têm íntima relação com as igrejas e pautas conservadoras.

Sendo assim, durante muitas décadas a censura no Brasil se restringiu basicamente aos livros, já que não havia produção artística e a imprensa ainda inexistia por aqui. No entanto, com a vinda da Corte Portuguesa para o país, na virada de 1807 para 1808, as coisas começaram a mudar: com essa chegada, os primeiros periódicos passaram a circular em território brasileiro e as primeiras peças teatrais foram encenadas como forma de entretenimento para a elite.

CAPÍTULO II

2.1 A CENSURA TEATRAL

Um dos primeiros registros de controle teatral no Brasil é datado de 23 de agosto de 1839, quando oficializou-se a “Instrução para a polícia do Theatro de São Pedro de Alcantara”, um conjunto de regras que objetivavam o controle da plateia e dos atores que contracenavam no palco. É interessante perceber que podemos dividir tais instruções em duas partes: a primeira dizia respeito ao público que frequentava o teatro e era uma forma de moldar comportamentos tidos como “civilizados”, dentro de padrões estabelecidos, que ditavam e regulavam desde o comportamento da plateia, até como eles deveriam se vestir quando fossem ao teatro. Já a segunda parte se referia ao controle estadual sobre o que poderia ser apresentado no palco:

Enquanto a regimentação da plateia tinha como argumento a civilidade, as normas referentes ao palco prezavam pela moralidade. Este mesmo conjunto de normas oficializa a censura das peças, determinando a apresentação das obras apenas após a aprovação pelo inspetor do teatro, fossem elas peças completas, récitas ou pantomimas. A ação dos atores em cena também passou a ser oficialmente alvo de fiscalização, pois esses ficaram proibidos de alterarem as peças já liberadas pela comissão censória, e o § 2º ainda determinava que os atores “que nas pantomimas e danças apresentarem atitudes, desonestas, obscenas e ofensivas da moral pública” seriam multados e caberia pena de 4 a 8 dias de prisão (SCANDAROLLI, 2017).

Cabe ressaltar que não só os atores eram punidos com a pena de prisão, caso desrespeitassem o estipulado, pois as prisões também eram aplicadas a quem frequentava o teatro enquanto mero espectador e não seguia as regras de civilidade. No entanto, esse controle era exercido e direcionado exclusivamente à polícia pois não havia um órgão criado com esse intuito. Apenas em 1843, ocorreu a criação do Conservatório Dramático Brasileiro, instituindo oficialmente o primeiro órgão governamental que regulava a censura teatral no Brasil Império. Seu objetivo, segundo os Artigos Orgânicos lançados à época de sua criação era o de:

[...] animar e exercitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias—corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada—interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenha subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar (GARCIA, 2019, p. 1).

É perceptível, portanto, que as primeiras manifestações censurais que ocorreram no teatro brasileiro visavam uma adequação das peças que seriam aqui apresentadas aos moldes tidos como canonizados e “corretos” pela classe dominante. Ou seja, desde os primórdios da produção teatral no Brasil renegamos e condenamos nossas formas indígenas e marginais de manifestação, tentando nos adequar à outros padrões mais elitistas. Além disso, é triste perceber que não houve uma mulher sequer fazendo parte da criação do Conservatório Dramático Brasileiro, sendo que anos mais tarde proibiram a participação de mulheres entre os sócios efetivos refletindo o exacerbado machismo patriarcal que imperava na sociedade brasileira da época.

Um dos primeiros trabalhos do Conservatório Dramático Brasileiro foi o de criar uma comissão. Essa comissão elaborou uma lista de fatos da história do Brasil que pensaram que serviria de inspiração para os interessados em escrever dramas originais. Somente três temas foram escolhidos: a prisão de Diogo Álvares Correa; a história de duas indígenas que foram aprisionadas por Álvaro Rodrigues; e quando Amador Bueno de Ribeira foi proclamado rei em São Paulo.

Nessa época, as peças apresentadas aos censores eram avaliadas por, no mínimo, dois deles, sendo que um terceiro também a avaliava no caso de discordância entre os dois primeiros. No entanto, apesar de o controle ser feito primeiramente pelos censores, a polícia também tinha o poder de averiguação e prisão. Por diversas vezes houve conflito com o que fora estabelecido pelos censores, já que a polícia tinha uma visão moralista e simplista de cumprir ordens, e entre os censores havia integrantes da classe artística que se opunham ferrenhamente ao pensamento policialesco de mitigar debates sociais com base na moral.

Martins Pena foi um desses opositores. Além de sócio do Conservatório Dramático Brasileiro, ocupava também o cargo de primeiro secretário na associação e foi um dos maiores dramaturgos brasileiros da época (e da atualidade). Por diversas vezes Martins Pena declarou publicamente que o trabalho da polícia deveria ser apenas o de “agarrar criminosos” e não averiguar o que se apresentava nos teatros pois, para ele, “os policiais protagonizavam episódios que manchavam a imagem de elegância e civilidade que se queria imprimir ao teatro, submetendo as audiências a constrangimentos, ao executarem suas funções de maneira indiscriminada e pouco racional (GARCIA, 2019, p. 881).

Vale lembrar que a população também exercia o papel indireto de censura pois, mesmo após as obras serem submetidas e aprovadas pelos censores, caso os espectadores não gostassem do que era encenado no palco, faziam denúncias que na maioria das vezes

resultavam com a polícia acabando com o espetáculo e prendendo envolvidos. Um dos casos famosos foi o do drama “As Asas de um Anjo”, de José de Alencar, que ao ser analisada pelos censores não só foi aprovada, como também recebeu diversos elogios por ser original e ter alcance moralizador, atendendo à todas as formalidades e exigências para obter a licença. No entanto, após ser encenada por somente três vezes no palco, provocou certa indignação em alguns espectadores. Assim, foi proibida e suspensa pela polícia, que argumentou que a peça poderia influenciar a moralidade pública. Houve um grande debate na sociedade e dentro do Conservatório Dramático Brasileiro, mas a peça não voltou aos palcos e a decisão da polícia prevaleceu sobre a dos censores.

Apesar de que a censura naquela época era direcionada, primordialmente, à moral e aos bons costumes, houve julgamentos e indeferimentos de peças que abordavam assuntos relacionados à família imperial, à política e a religião. Indeferimentos esses cujos julgamentos não foram baseados nas possibilidades previstas na legislação, mas de acordo com critérios políticos e morais dos próprios censores.

Em 1864, após diversos problemas financeiros, os associados votaram pela extinção do Conservatório Dramático Brasileiro e a polícia passou a ser a única instituição oficial de censura até 1871, quando o Conservatório foi reativado. Cabe ressaltar que, além do Conservatório Dramático Brasileiro, se tem notícia de outros quatro conservatórios no Brasil Império: no Pará, na Bahia, em Pernambuco e em São Paulo.

Como dito, em 1871 houve a reativação do Conservatório Dramático Brasileiro, que além da função censória, tinha também o dever de inspecionar os teatros fisicamente. Nesse segundo Conservatório, a polícia tinha a prerrogativa expressa de negar a apresentação de peças aprovadas pelo conservatório se entendesse que a representação resultaria em perigo ou desastre, seja para o público em geral ou para uma pessoa em particular. Além disso, durante os 26 anos de existência deste segundo Conservatório, a falta de padronização no que tange aos critérios para a censura continuou ocorrendo, o que resultava em situações inusitadas e incoerentes. Por exemplo, na representação de *Joulie Parfumeuse* vetaram uma cena do segundo ato classificando-a como imoral, mas consentindo que a peça continuasse a ser apresentada se tal cena fosse representada no claro, e não no escuro, como era anteriormente no escrito original (GARCIA, 2019, p. 1652).

Em 1889 houve a transição do sistema de governo do Império para a República. Então, o debate acerca da extinção do Conservatório encontrou mais adeptos favoráveis e a pressão social e da imprensa aumentou, pois a sua existência era considerada uma prova de atraso numa sociedade que almejava ser moderna com a instauração da República. No

entanto, apesar de o Conservatório Dramático Brasileiro ter sido extinto em 1897 a censura não teve fim: mais uma vez foi delegado à polícia o dever de inspeção e a autoridade de proibir ou suspender o espetáculo se o considerasse ofensivo ao decoro ou à ordem pública.

Sendo assim, durante décadas a censura foi exercida exclusivamente pela polícia. Com a promulgação da Constituição de 1934, a liberdade de expressão não era garantida e nem toda manifestação cultural ou assunto podia ser abordado. Isso levou à criação de um organismo censório que não fosse policial, o Departamento de Imprensa e Propaganda, que mais tarde foi extinto. Então foi criado o Departamento Nacional de Informações, na qual constava a Divisão de Teatro e Cinema, que passou a ser responsável pela censura.

Já em 1945, com a deposição de Getúlio Vargas, José Linhares voltou a usar as forças policiais como instrumento da censura teatral e criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Dessa forma, entre os anos de 1945 até meados de 1960 eram vetadas parcial ou totalmente peças que:

[...] contivessem ofensas ao decoro e cenas de violências, induzissem aos maus hábitos e comportamento imoral, incitassem contra o regime vigente e a ordem pública, prejudicassem a dignidade brasileira e os interesses nacionais e, por fim, depreciassem as forças armadas e representantes da nação (GARCIA, 2019, p. 2112).

No entanto, os censores, à época, ainda continuavam a cometer absurdos em suas avaliações e decisões, como Iná Camargo Costa cita

No início dos anos 1960, a burrice dos censores era infinita. A ponto de delegado prender todo um elenco e não soltá-lo enquanto o autor da peça – no caso, Sófocles – não fosse à delegacia prestar um depoimento para esclarecer se era comunista ou não. E não foi só uma vez que aconteceu de os delegados quererem conversar com autores que já haviam morrido há mais de 500 ou 2 mil anos (COSTA, 2012, p. 250).

Uma das peças que abordava temas tidos como imorais e sofreu censura foi “Perdoa-me por me traíres”, de Nelson Rodrigues. A peça conta a história de Glorinha, órfã que aos 16 anos perde sua virgindade com um deputado de idade mais avançada em um prostíbulo:

Perdoa-me por me traíres, como era próprio do estilo de Nelson Rodrigues, trata de temas-tabus: virgindade, infidelidade feminina, taras sexuais, loucura, decadência da instituição familiar e do casamento, prostituição, aborto etc. Talvez seja por isso que a peça, composta por três atos, recebeu 33 documentos censórios reiterando a proibição de apresentação em 1957 [...] Embora tivesse sido encenada no Rio de Janeiro, em São Paulo foi censurada na totalidade, graças não só a pressão dos censores, como da sociedade paulistana, especialmente das senhoras da Ação Católica de São Paulo, autoras de um abaixo-assinado com muitos milhares de assinaturas contra a montagem, além de despachos trocados entre os censores e o então governador de São Paulo, Jânio Quadros (COSTA, 2012, p. 212).

2.2 O RECRUDESCIMENTO DA CENSURA NA DITADURA MILITAR

A partir de 1964, o Governo Brasileiro passou a implementar Atos Institucionais (AI) numa tentativa de afastar o que chamavam de “subversivo e corrupto” (COSTA, 2012, p. 68). Depois dos Atos Institucionais 1 e 2 perderem a validade, os militares conseguiram baixar o AI-5 em dezembro de 1968 e sem prazo de validade. Com isso, como é sabido, o Brasil entrou em suas décadas mais obscuras no que diz respeito à censura e autoritarismo, já que opositores do Governo militar eram presos, torturados e até mesmo mortos. E não necessitava ser um opositor envolvido com a política: bastava se opor a forma de condução da nação imposta pelo militarismo — razão pela qual a classe artística foi bruscamente atingida por essa censura de alguma forma. Conforme cita Sandra de Cássia Araújo Pelegrini (2015), “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”.

É importante destacar que, nessa época, a censura à imprensa e a censura das diversões públicas eram tratadas de maneiras distintas: a primeira, velada, proibia por debaixo dos panos determinados assuntos, que eram vetados de serem publicados. Sendo assim, o Jornal Opinião conseguiu provar no Supremo Tribunal Federal tal censura, o que fez o presidente Médici admitir que a censura à imprensa realmente ocorria, mas que não poderia ser questionada na justiça pois era feita em “termos revolucionários”. Já a segunda forma de censura, das diversões públicas, era vista como motivo de orgulho para o governo militar:

Se um militar de alta patente fosse questionado sobre a censura à imprensa, a resposta seria que estavam fazendo apenas um “controle”. Porém, sobre a censura ao cinema, ao teatro, à televisão, respondia: “Sim, fazemos, claro, para proteger a sociedade brasileira dos ataques à moral, aos bons costumes, e disso nos orgulhamos”. A censura política da imprensa foi admitida a custo, pois envergonhava os militares, mas a censura que chamo de moral, a censura da diversão pública, estas faziam com orgulho (COSTA, 2012, p. 72).

Com relação à essa diferença na censura da imprensa e das diversões públicas, Carlos Fico classifica a censura sobre a imprensa como política, sendo a censura das diversões públicas, para o historiador, uma censura moral (COSTA, 2012, p. 66).

No entanto, apesar de mais articulada e organizada durante a ditadura militar, a censura permanecia descentralizada. Esse fato gerava debates e questionamentos, já que as esferas Federal e Estadual divergiam com relação à competência para censurar. Caso emblemático ocorreu na apresentação de O “Rei da Vela” pelo Teatro Oficina. A peça causou

um grande debate e dividiu não só a crítica, mas a sociedade e as esferas Federal e Estadual, já que a primeira tentou a todo custo vetar a apresentação enquanto a última tentou ao máximo fazer com que o espetáculo continuasse sendo apresentado.

Em razão dessa descentralização, em 1967 o Serviço de Censura de Diversões Públicas anunciou a unificação nacional dos critérios de censura, criando também um conselho superior de censura. “Contudo, manteve-se o trabalho conjunto entre a censura federal e as instâncias regionais que a auxiliavam em inúmeras atividades, como a aprovação de programas, o exame de ensaio geral, a fiscalização de teatro, entre outras” (GARCIA, 2019, p. 2562).

Há que se observar que a censura, principalmente durante a ditadura militar, também foi apoiada por uma parcela significativa da sociedade, acreditando na ameaça do comunismo e perseguindo tudo que tivesse um ideário marxista ou de esquerda. Esse apoio popular resultava em demandas por mais censuras, sobretudo de cunho moral.

Os censores que vinham atuando desde os anos de 1940, até o final dos anos 1980, se respaldavam muito nesse tipo de demanda, nesse tipo de apoio social, das pessoas comuns, das instituições, das associações públicas, enfim, das diversas instâncias que se dirigiam àquele órgão demandando mais censura, cobrando, por exemplo, que determinado programa de televisão, determinado cartaz de um filme, ou a peça teatral vista no dia anterior com a esposa, fossem censurados.

No ano de 1968 adentramos no pior período da ditadura militar, onde a ideologia política mostrou sua face mais cruel. Ainda usando os artifícios da moralidade, os militares consolidaram ainda mais o seu projeto ditatorial e durante todo o ano a perseguição da censura aos artistas considerados subversivos aumentou exponencialmente.

Já no início do ano houve a nomeação de Juvêncio Façanha como chefe da censura e suas declarações diretas contra o teatro e seus artistas eram rotineiras durante seu mandato. Em uma delas, pelos jornais, Façanha afirmou:

[...] “O teatro está podre”. Acabara de realizar-se na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) um importante encontro de artistas e intelectuais para protestar contra a censura. “A reunião da ABI”, explicou Façanha, “foi dirigida por pessoas que não têm moral para representar nenhuma classe”. Quando chamaram sua atenção para o fato de que na mesa diretora haviam personalidades como Tônia Carrero e Odete Lara, ele pareceu voltar por um momento à caserna para responder: “São umas vagabundas”. Ele vociferava: “A classe teatral só tem intelectuais pês-sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro” (MORAES, 2018, p. 90).

O encontro na Associação Brasileira de Imprensa foi uma retaliação à decisão de censurar e retirar de apresentação em Brasília a peça “Um bonde chamado desejo”, de

Tennessee Williams. Acerca desse acontecimento, o jornal carioca “Correio da Manhã” emitiu a seguinte nota:

Brasília assistiu a um espetáculo estranho. Viaturas do Dops postaram-se diante de um teatro [...] Todo aquele aparato se voltava contra o elenco de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, ou seja, contra quatro atrizes e três atores. A peça, depois de exibida. À exaustão no Rio, São Paulo, Bahia, Belo Horizonte, sem falar no resto do mundo, ofendeu a sensibilidade de um censor que exigiu o corte das palavras “gorila”, “vaca” e “galinha”. O censor se chama Leão. Talvez se julgue, portanto, o rei dos animais, com direito a vetar o nome de alguns de seus súditos. Em verdade esse Leão sugere outro animal, de orelhas cumpridas e zurrante (MORAES, 2018, p. 90).

Pode-se perceber, mais uma vez, as divergências entre os órgãos censórios estaduais já que em alguns Estados a apresentação foi liberada. Havia também as censuras em que os censores simplesmente seguiam um manual e cortavam as palavras que eram consideradas impróprias — por mais banais que fossem — sem se preocupar com o sentido geral do texto. Caso de “Dois na gangorra”, cujo texto trata da emancipação feminina, onde um corte diz respeito à palavra *bunda*, em um contexto nada erótico:

- Um costume de bailarina, de uma menina que vai dançar na aliança educativa no domingo.
- Mas e a parte de baixo? A menina não tem bunda?
- Embaixo vem a malha, Jerry (COSTA, 2012, p. 136).

No entanto, apesar da falta de coordenação entre os órgãos que regulavam a censura nos Estados, há que se ressaltar que:

[...] 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” (PELEGRINI, 2015, p. 74-75).

Ou seja, os critérios para se censurar uma peça eram variados e, muitas das vezes, podiam seguir um senso próprio de cada censor com relação à “ameaça comunista”. Uma outra peça censurada em 1968 foi “Santidade”, de José Vicente. Segundo o autor, o que incomodara o general que exigiu a proibição foi o fato de um personagem, garoto de programa, insinuar que um de seus clientes pertencia às Forças Armadas (COSTA, 2012, p. 138).

Ainda em 1968, a 1ª Feira Paulista de Opinião, um projeto concebido e dirigido por Augusto Boal onde seis peças seriam apresentadas por diversos artistas, foi boicotada e não recebeu nenhum parecer da censura. Por essa razão, sua estreia não ocorreu na data originalmente marcada, em 06 de junho de 1968. Na manhã seguinte, a produção do

espetáculo recebeu o texto com os cortes e na mesma noite chegou ao teatro uma equipe para assegurar que no ensaio os cortes seriam obedecidos. Naquela noite, os artistas apresentaram a íntegra do espetáculo ignorando todos os 71 cortes feitos pelos censores e Cacilda Becker deu a seguinte declaração:

A representação na íntegra da 1ª Feira Paulista de Opinião é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a censura em Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a censura centralizada que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do Grupo de Trabalho nomeado pelo Ministro Gama e Silva para rever a legislação da censura. Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar (MORAES, 2018, p. 110).

No dia seguinte o espetáculo foi proibido e a sala onde era apresentado foi ocupada pela polícia estadual.

Cabe lembrar que a imprensa, ao invés de exercitar o papel de conscientização da população acerca das censuras que sofriam, muitas das vezes apoiou a censura que era imposta ao teatro. Assim, fazia um pré-julgamento do que seria um “bom” e “mau” teatro, mas esquecia que também estava exposta a diversas censuras governamentais. Como em um editorial do “Estadão”, publicado em 11 de junho:

Não compreendemos como possa haver artistas realmente dignos desse nome que, dotados de faculdades, de sensibilidade, de psicologia normais e, portanto, equilibradas, não trepidem em defender a livre representação, perante públicos irrestritos, de obras de baixa categoria [...], o que muitas vezes não passa de mera catalogação pornográfica. Como é inegável a influência do teatro não só na educação artística do povo, mas também no aprimoramento dos seus costumes, deve-se concluir igualmente que o mau teatro exerce função negativa, e demolidora mesmo, em ambos domínios. Assim, tanto quanto é desejável o estímulo, pelos poderes públicos, das atividades teatrais dignas desse nome, é indispensável que os mesmos poderes públicos não hesitem na adoção de medidas contra os que, movimentados por torpes intenções, por aí vivem a deturpar e a envilecer a nobre arte (MORAES, 2018, p. 113).

Em julho de 1968 a cena teatral brasileira viveu um momento bastante dramático e emblemático: a Sala Galpão, do Teatro Ruth Escobar, onde ocorreu a censura a 1ª Feira Paulista de Opinião e onde era encenada a peça “Roda Viva” foi invadida por um grupo paramilitar e os artistas foram atacados, como mostra a publicação do “Jornal Folha de São Paulo”, do dia 19 de julho de 1968:

INVADIDO E DEPREDADO O TEATRO GALPÃO

No final da encenação da peça "Roda Viva", 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 seviciadas. Com a agressão, sofreu

fratura na bacia o contra regra José Luís que foi levado ao Pronto-Socorro Iguatemi, além das atrizes Marília Pera (principal da peça), Jura Otero, assistente de coreografia, Margot Baird Eudisia Acunã, Walkiria Mamberti e outros atores com escoriações generalizadas, que foram levadas ao Pátio do Colégio para exame do corpo de delito. Os agressores, após a depredação e a violência, debandaram e fugiram numa perua Kombi e num sedan Volkswagen beje claro, mas alguns atores conseguiram deter três desses elementos. Um primeiramente, que foi entregue a policiais da Radio Patrulha, que o deixaram escapar. Outros dois que foram levados pessoalmente por atores e um de seus advogados ao DOPS. Um deles foi identificado como advogado formado no Mackenzie: Flavio Ercole. O outro como estudante de Economia do Mackenzie, que seria também sargento do Exército segundo foi dito na Assembleia realizada logo após no teatro Ruth Escobar (INVADIDO..., 1968).

A partir desse ataque diversos outros se sucederam e pioraram, chegando a haver sequestro de alguns artistas:

Ainda em julho, no Rio de Janeiro, o Teatro Maison de France, que encenava *O burguês fidalgo*, do conhecido comunista francês Molière, foi alvo de ataque, exatamente como ocorreria dias depois, 5 de agosto, no Teatro Gláucio Gill, que encenava *Juventude em crise*. Em 4 de outubro, no dia seguinte à estreia de *Roda viva* em Porto Alegre, quando o elenco retornava ao hotel, foi cercado pelo CCC, que sequestrou por algumas horas os dois protagonistas da peça, Elizabeth Gasper e Zelão. Ainda em outubro, o CCC sequestrou em São Paulo a atriz Norma Bengell e entregou-a, no Rio de Janeiro, ao 1º batalhão Policial, onde foi interrogada, segundo o Memorial da Democracia, pelo já mencionado coronel Helvécio, então chefe do gabinete do ministro do Exército. Ainda no Rio, em 2 de dezembro o Teatro Opinião, onde o compositor e cantor Geraldo Vandré se apresentava com o espetáculo musical, *Pra não dizer que não falei das flores*, foi alvo de um atentado a bomba (MORAES, 2018 p. 212).

Por fim, ainda em dezembro, foi decretado o Ato Institucional 5, o instrumento que mais recrudescer a censura e bloqueou a criação artística. Uma de suas primeiras vítimas foi exatamente a atriz e diretora Ruth Escobar, quando o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) solicitou a um general que a artista fosse enquadrada no AI-5, por suposta “periculosidade”.

O AI-5 vigiu por dez anos, período em que cerca de 400 peças foram proibidas de ser encenadas no país. No balanço do ano de 1968, foram cerca de 50. Alheios às pressões internas e externas, os censores e militares continuaram proibindo, já em nome da defesa da Segurança Nacional (COSTA, 2012, p. 98).

CAPÍTULO III

3.1 A CRIATIVIDADE ARTÍSTICA COMO DRIBLE PARA AS CENSURAS

Como visto, durante anos o Brasil viveu um regime totalitário militar, onde a censura fazia parte do cotidiano de toda a classe artística: músicos, atores, artistas plásticos e escritores foram alvos da ignorância dos governantes. Tais artistas tiveram que se adequar à certas censuras ou simplesmente mudaram o discurso cênico por vontade própria visando atingir o público, chamando a atenção para algum aspecto com viés político e/ou social sem que fosse explícito.

Ou seja, apesar da incansável tentativa do Estado de censurar o que chegava até o público, os artistas sempre se reinventaram e conseguiram desviar do que era imposto pelos censores. Um exemplo de peça que, apesar de ter falas que evocam reforma social e com concepções marxistas, conseguiu sobressair a censura ainda na era Vargas foi *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. Segundo estudiosos, esse fato se deu por dois motivos: o primeiro era que o presidente Getúlio Vargas foi um grande apreciador de teatro; e o segundo motivo suscitado, seria a sua amizade pessoal com o ator Procópio Ferreira, intérprete do protagonista (COSTA, 2012, p. 145).

Na concepção da peça, o autor utilizou alguns recursos que dificultavam a ação dos censores, como ter inserido falas que poderiam ser entendidas como críticas à propriedade e com grande influência marxista. No entanto, tais trechos também remetiam à encíclica de Paulo VI, *Populorum Progressio 23*, pois um documento emitido por um papa não haveria de ser censurado. O autor ainda usou trechos na peça que foram retirados dos discursos feitos por Vargas à nação.

Porém os censores continuavam a apertar o cerco contra os artistas, sendo que

[...] 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 (PELEGRINI, 2015, p. 86-87).

Uma outra forma bastante usada pelos artistas para driblar as censuras que lhes foram impostas durante a ditadura foi trocar os títulos das peças que apresentavam aos censores. Os artistas que eram perseguidos por vinculações políticas usavam pseudônimos para tentar despistar os censores. No entanto, essa prática passou a ser do conhecimento dos censores. Assim, a peça *Santidade*, de José Vicente, ao ser censurada em 1968 fez com que o próprio presidente Costa e Silva distribuisse cópias a todos os Departamentos de Diversões Públicas (DDP) para que caso a peça novamente fosse apresentada não conseguisse driblar a censura (COSTA, 2012, p. 137).

Houve ainda articulações políticas que ajudaram os artistas nesse drible as censuras. A exemplo, quando Cacilda Becker foi nomeada para o cargo de presidente da Comissão Estadual de Teatro (CET), vinculada ao Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, por pressão da classe artística, que exigiu seu representante fosse alguém que confrontasse o governo militar. Cacilda superou as expectativas e foi líder de vários movimentos contra a censura (MORAES, 2018, p. 72).

Outras formas de resistência que contaram com o apoio da sociedade também emergiram, como quando Coelho Neto decidiu ser censor para ajudar na liberação das peças em São Paulo, tendo colaborado imensamente na liberação da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, segundo seu próprio relato:

E eu chego na censura e o ascensorista diz: “O diretor está procurando o senhor”. No Gabinete, a mesma coisa: “Ele até ficou na hora do almoço para falar com você”. O diretor era um advogado muito bom, muito correto e me disse: “Olha, infelizmente, eu acho que só posso confiar em você para isso. Qualquer outro vai me ser um transtorno. O Dops recebeu essa peça aqui que tem que ser cortada inteira”. Eu ainda vi a peça, era do Guarnieri, *Eles não usam black-tie*. Eu fiquei frio e falei: “E agora?”. “É que acho que só você tem mesmo autoridade para fazer isso.” Eu falei: “Mas qual é o problema?”. Ele disse: “É grevista, comunista, aquelas coisas todas”. O Guarnieri era militante do Partido Comunista na época. Eu falei: “Será que eu não poderia falar com eles?”. “Mas o senhor teria coragem?” Respondi: “Por que não? Eu vou tentar argumentar. Deixa eu ler a peça primeiro, que eu não conheço”. Então, três dias depois, fui lá no Dops. Achei uma coisa terrível, nunca tinha entrado lá, três homens me receberam: “Qual é a proposta?”. Eu falei: “Eu queria discutir com os senhores o seguinte: a peça não é revolucionária. É um grevista que o filho fura a greve e tem um conflito romântico, ele perde a namorada...”. “Mas você não acha que isso é subversivo? Veja essa frase: ‘Otávio foi preso?’ ‘Para onde ele foi?’ ‘Para o Dops’. Um personagem comentava ‘Tá perdido’”. “O senhor não acha que é?” [...] Eu propus: “Essa aqui do Dops eu acho horrível. No lugar disso, põe assim: ‘Minha Nossa Senhora’”. Os homens aceitaram esse corte e alguns outros que eu propus, que não mexiam na peça. Tinha dois ou três palavrões, eu amenizei. Ao final, disseram: “Fica a seu critério. O senhor fala lá com seu diretor e nós concordamos”. Voltei, falei com Guarnieri e ele disse: “Pode aceitar. Bate o martelo”. Foi assim que foi estreada: *Eles não usam black-tie*, que revelou o Guarnieri, que mudou o teatro brasileiro e deu característica ao Teatro de Arena (COSTA, 2012, p. 201-202).

Além das já citadas, existiam outras formas de resistência dos artistas de teatro como é o caso do chamado caco ou improviso, que são palavras, frases e expressões que não aparecem no texto apresentado aos censores e que os artistas só falam quando estão em cena; ou ainda a resistência de grupos itinerantes, que apresentavam peças polêmicas sem o controle estatal, pois exatamente por serem itinerantes não submetiam suas apresentações à censura (COSTA, 2012, p. 204).

Há que se ressaltar que, para continuar produzindo em plena ditadura o teatro precisou ser repensado. José Celso foi um dos autores que mudou seu estilo, seja por adequação à censura ou à época em que se encontrava. Acerca dessas mudanças, Ana P. Quartim de Moraes cita que:

Toda a obra de José Celso no período mais crítico do confronto com a ditadura civil-militar e, conseqüentemente do teatro sob pressão tende a deixar de lado o realismo stanislavskiano de sua consagrada encenação de Pequenos burgueses, de Máximo Gorki, em 1963, para mergulhar, ele também, no teatro épico ou “agressivo” de Bertolt Brecht e Antonin Artaud (MORAES, 2018, p. 37).

Tal mudança, para adotar uma estética mais agressiva no espetáculo, era uma forma que “visava tirar o público da passividade e chocá-lo ao desnudar os problemas então vivenciados pelo país (PELEGRINI, 2015, p. 80). Outra forma de tentar ludibriar os censores era optar pelo gênero cômico ao encenar uma peça, já que dessa forma conseguiam dar um ar irônico às reflexões trazidas e enganavam, de certa forma, a censura.

Um outro expoente da resistência contra a ditadura, foi Augusto Boal (2000, p. 257), pois como o próprio afirmara em sua autobiografia, arte e ditadura são incompatíveis. Nesse sentido, ao dirigir a I Feira Paulista de Opinião, Boal usou da estética para atender às suas demandas políticas.

Não há como separar referências estéticas, como o sistema coringa e o teatro jornal de questões políticas como a resistência cultural e a censura teatral. Ambas se influenciaram mutuamente e nenhuma se apresentou como mais importante que a outra. Era preciso fazer teatro, mas era igualmente necessário lutar contra a ditadura. Também não havia um só caminho para fazê-lo, então buscavam diversas possibilidades a partir da experiência anterior (GRACIA, 2016, p. 366).

O sistema coringa, idealizado por Boal, foi uma técnica de grande valia para o teatro na ditadura por dois principais motivos: o primeiro era a desvinculação do ator de um personagem específico. Vários atores poderiam representar o mesmo personagem, o que gerava uma identificação mais rápida com o público; já o segundo era a música, que servia de apoio textual e trazia à tona certos temas e diálogos que não podiam ser feitos pelos atores, pois corriam o risco de serem censurados.

Apesar de ter sido censurada, a I Feira Paulista de Opinião foi representada sem nenhum corte, sendo um dos primeiros atos de desobediência civil da classe artística na ditadura: os artistas entraram com um Recurso na Justiça Federal e antes que o mesmo fosse julgado, representaram-na no Teatro Maria Della Costa. Em todas as 6 peças havia uma demanda social e política inserida pelos artistas com referências que indignaram os censores e, por isso, levaram à censura de espetáculo.

Em *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri, três personagens com características bem marcantes alternavam visões de mundo e práticas cotidianas. O Soldado, com um perfil mais repressivo e em sintonia com as demandas do governo, intercalava referências a “segurança nacional”, “subversão”, “terrorismo”, “corrupção”, “armas em punho”, “cassetete”, enquanto o Hippie, com uma visão acrítica das condições históricas, repetia insistentemente “Façamos amor, não a guerra”, “Amor sim, guerra não”. Em alguns momentos, essas visões de mundo se complementavam, interpenetravam-se na interpretação do dramaturgo, pois o suposto caráter apolítico do conjunto “paz e amor”, de alguma forma, servia à manutenção do poder pelos governos militares. O Moço era o único que lutava efetivamente contra a ditadura militar, entoando palavras de ordem como “Viva a liberdade!” e “Abaixo a ditadura!”. De um lado, a Multidão apoiava a ordem vigente tentando calar o Moço com gritos de “Cala a boca” ou desmoralizá-lo mandando-o estudar ao invés de “banciar o herói” e, de outro, a Senhora de orientação liberal, defendia seu direito constitucional de liberdade de expressão. Mudo e Muda representavam a alienação dos trabalhadores em ocupações subalternas, completamente influenciados pelos programas de televisão e pela cultura de massa¹⁶ e sem experiência de luta contra a opressão dos patrões. O Soldado representava os militares, a ditadura; o hippie, a contracultura; o moço, a juventude, as esquerdas (os comunistas e suas dissidências); a Senhora, o velho, os liberais; o Mudo e a Muda, os trabalhadores, cada um exteriorizando seu juízo de valor sobre os demais personagens. A juventude, encarnada no Moço, aparecia como protagonista das mudanças políticas e sociais, e também como principal alvo dos agentes repressivos e até mesmo da sociedade alienada, enquanto a empatia da Senhora pelo Moço representava a atuação de lideranças liberais como mediadores de forças antagônicas, bem como a união das forças progressistas na luta contra a ditadura militar - que não necessariamente se caracterizava pela ausência de conflitos entre seus representantes, condizente com a interpretação de Marcos Napolitano (2011) acerca dessas alianças táticas durante a ditadura militar. Exceto o Moço que apresentava coerência ideológica, e o Soldado, que não tinha princípios morais, os demais personagens apresentavam características ambíguas oscilando entre crítica, adesão, convivência ou apoio à ditadura, aos militares, suas políticas e seus governos (GARCIA, 2016, p. 367).

Portanto, percebe-se que os temas trazidos pela I Feira Paulista de Opinião eram tidos como proibidos pela ditadura e, por esse motivo, o espetáculo causou tanto alvoroço na cena teatral brasileira. Ali, Boal já trilhava os primeiros passos do Teatro Jornal e pouco tempo depois a ideia realmente tomou forma. Assim, tornou-se também uma forma importante de resistência na época da ditadura pois apresentava a realidade do jornalismo diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação e, conseqüentemente, da censura.

Boal sempre acreditou que o teatro poderia trazer a transformação da realidade do país e por esse motivo sua forma de realizar o teatro sempre foi bastante política. Antes mesmo

dos já citados teatro de jornal e o sistema coringa, ainda nos anos 70 Boal já cunhava o Teatro do Oprimido, categoricamente político e social. No Teatro do Oprimido, o autor traz o conceito de *espect-ator*. Além disso, com a prática de jogos, exercícios e técnicas teatrais visa estimular a discussão e problematização das questões do cotidiano trazendo o espectador para o palco e transformando-o em ator. Mais do que um simples teatro, o Teatro do Oprimido é como uma intervenção que se baseia na análise coletiva de problemas sociais, fazendo os espectadores terem maior senso crítico. Segundo Boal:

A empatia é uma relação emocional entre personagem e espectador. Uma relação que pode ser constituída, basicamente, de piedade e terror, como sugere Aristóteles, mas que pode igualmente incluir outras emoções, como sugere o próprio Aristóteles, e que poderão ser o amor, a ternura, o desejo sexual [...]. (BOAL, 2014, p. 75).

Boal foi tão perseguido pela ditadura que, em 1971, após ser preso e torturado, decidiu deixar o país e viveu exilado por 15 anos. Regressou ao país somente em 1986, já após o fim da ditadura militar. Porém, cabe ressaltar que durante todo esse tempo seguiu desenvolvendo e aplicando suas técnicas em diversos países do mundo, razão do seu extremo sucesso internacional.

Além das formas de resistência já citadas, houve também embates e protestos mais acalorados, como quando Um bonde chamado “Desejo” foi censurado em Brasília e os artistas de teatro de São Paulo e Rio de Janeiro fizeram uma greve de 03 dias, promovendo “vigílias cívicas” nas escadarias dos teatros municipais (MORAES, 2018, p. 91). Ou como quando, de acordo com Sérgio Mamberti, o movimento estudantil ajudou na segurança dos teatros após o ataque ao *Roda viva*

Depois do ataque a Roda viva, que teve ampla repercussão popular, decidimos que deveríamos reforçar um esquema de segurança para os espetáculos mais ameaçados. Já contávamos, pelo menos teoricamente, com proteção policial, mas não confiávamos muito nisso. Passamos então a apelar ao movimento estudantil, que tinha uma participação ativa na resistência democrática, para que nos ajudassem. Durante algum tempo, vários espetáculos passaram a contar com a vigilância de militantes do movimento estudantil, infiltrados na plateia ou escondidos nas coxias, para nos proteger de eventuais novos ataques (MORAES, 2018, p. 121).

Como visto, os artistas usaram também a justiça a seu favor: ainda na ditadura, alguns escritórios de advocacia começaram a impetrar mandados de segurança em favor de peças que foram censuradas e obtiveram algumas vitórias, conseguindo a liberação de algumas peças (COSTA, 2012, p. 96).

Cabe salientar que a resistência exercida pelos artistas era também deveras perigosa pois ao se posicionarem contra os militares, corriam risco de vida — já que durante a ditadura militar houve um desaparecimento absurdo de pessoas que eram contra o sistema e eram,

portanto, consideradas subversivas. Além dos desaparecimentos e mortes relatados, outros milhares foram presos injustamente e sofreram os mais diversos tipos de torturas físicas e psicológicas.

Sabe-se que o teatro é uma arte que causa transformações dos mais variados tipos, sejam elas individuais ou coletivas, em toda a sociedade. Portanto, os que eram a favor da censura sabiam disso e usavam-na para tentar acabar com qualquer possibilidade de transformação, garantindo a manutenção do poder sobre o país. Mas mesmo com toda a censura e violência sofrida, os artistas continuaram produzindo espetáculos teatrais. Isso ‘desnudou’ o cotidiano da classe média, pois trouxe reflexões impensáveis à época tais como o machismo e o preconceito que imperava na sociedade, trazendo personagens considerados subversivos, como hippies, homossexuais, rebeldes e prostitutas ao protagonismo da cena e abordando temas que eram considerados tabus sociais.

3.2 A CENSURA PERSISTE NA CONTEMPORANEIDADE?

É sabido que a Constituição Federal de 1988 aboliu a censura, pelo menos no que tange à censura governamental oficializada. Recentemente, mais precisamente a partir de 2017, temos vivenciado novamente uma tentativa de recrudescimento da censura no Brasil — outra vez encabeçada por uma parcela da sociedade que se autoproclama defensora dos valores e bons costumes. Nessa toada, Maikon K foi detido por “ato obsceno” por ficar nu em uma de suas performances; houve o cancelamento da exposição *Queermuseum*, que reunia 263 obras de diversos artistas, com acusações de pedofilia, blasfêmia e incitação à zoofilia; e pouco tempo depois os ataques se voltaram contra o artista Wagner Schwartz, motivados pela apresentação da performance *La Bête*, na qual o artista fica nu e o público pode tocar e manusear partes do seu corpo. Numa das apresentações, uma criança se aproximou — acompanhada da mãe — e tocou o pé do artista, fato que culminou até em ameaças de morte para o artista.

Nesse sentido, é interessante a reflexão de Luiz Camillo Osorio, professor de Filosofia da PUC-RJ:

Curioso pensarmos que se havia aí o risco da violência dos participantes manuseando o artista-bicho, agora foi justamente a partir do toque lúdico de uma criança, fazendo cócegas no pé dele, que se disseminou uma manipulação violenta por parte do público que não viu a performance ao vivo, mas um fragmento

desvirtuado dela na internet. O corpo, ao que parece, não pode nunca se vincular à inocência do gesto infantil sem produzir desconforto e histeria (DUARTE, 2018, p. 44).

É relevante o fato de que, após a repercussão do caso, um grupo liderado pelo ex-ator pornô Alexandre Frota invadiu o MAM e agrediu funcionários, novamente deturpando a performance e a acusando de incitar a pedofilia, tamanha a hipocrisia dos “conservadores”. Tal deturpação adveio de várias *fake news* disseminadas na internet por políticos e seus apoiadores, que politizaram as manifestações artísticas com o intuito de angariar mais votos nas eleições de 2018.

Percebe-se que a nudez, se não estiver direcionada ao consumo pornográfico e machista do patriarcado, é condenada veemente por grande parte da sociedade. Segundo a curadora e crítica de arte Daniela Labra:

No que tange de novo à questão da nudez artística e sua censura atual no Brasil, deve-se considerar que este é um país de base católica, regido por mentalidade machista, com altas taxas de prostituição infantil, onde a bunda feminina é símbolo nacional. Tal quadro torna quase impossível olhar o corpo despido sem um misto de erotização, depravação e culpa (DUARTE, 2018, p. 52).

Não obstante à todas as tentativas de interromper os artistas, como já vimos, a produção teatral não para em tempos de censura. E não haveria de ser diferente agora: assim que tais movimentos a favor da censura começaram a aparecer, artistas começaram a se juntar para combatê-los, conforme citado por Bernardo Mosqueira:

Assim que percebemos que a violenta onda conservadora característica de nosso tempo se armava contra a arte, seu sistema, suas instituições e contra os próprios artistas, começamos a nos organizar em grupos de discussão e articulação coletiva, política e jurídica. Em uma semana, dezenas de grupos de conversa foram abertos nos aplicativos WhatsApp e Telegram e outras dezenas de grupos presenciais iniciaram seus encontros. Durante algum tempo, houve programação permanente de reuniões – artistas, músicos, atores, escritores, curadores, diretores de instituições, produtores, jornalistas, arquitetos, professores, estudantes, militantes, advogados, empresários, juristas e todos os interessados pensando, juntos, formas de construir movimentos estratégicos de resistência, reação e intervenção contra os ataques ao sistema da arte por movimentos moralistas de direita e, principalmente, fundamentalistas evangélicos (DUARTE, 2018, p. 165-166).

Após o cancelamento do *Queermuseum*, houve uma campanha de financiamento coletivo, que levou a exposição para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Ou seja, os artistas continuam a driblar as censuras que lhes são impostas.

Ainda em 2017, a filósofa feminista Judith Butler foi convidada pelo SESC para um seminário sobre democracia, não tendo relação alguma com seus estudos sobre gênero (que a fizeram reconhecida internacionalmente). Novamente houve uma movimentação dos ultraconservadores, levados pela onda do cancelamento da exposição *Queermuseum*, que

exigiam o cancelamento da palestra. Graças ao bom senso, o SESC manteve o seminário e ele ocorreu normalmente, mesmo com ataques dos grupos conservadores à Judith Butler no aeroporto e no local da palestra. Apesar de não ter uma relação direta com o teatro, tal acontecimento demonstra o crescimento exponencial das ideologias censurais na atualidade.

Apesar de a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 ter abolido toda forma oficial de censura, ainda pode-se afirmar que a censura permeia e afeta parte da vida de um indivíduo em sociedade. A arte, por exemplo, é totalmente guiada (e até mesmo delimitada), por esse senso ético e moral, cabendo aos artistas a adequação às manobras censurais impostas pelos diversos segmentos sociais. Pode-se pegar como exemplo a classificação indicativa de determinada obra artística, que é imposta com base em um senso moral, governamental e momentâneo. Dessa forma, o artista pode ser levado a repensar antes de abordar determinados temas por recear que sua obra seja restringida à um público muito pequeno e não traga as reflexões que deveria trazer ou não atinja o público que deveria atingir.

Recentemente, voltou à tona o imenso debate acerca da classificação indicativa ser ou não uma forma de censura: a exposição *Histórias da Sexualidade* no Museu de Arte de São Paulo enfrentou problemas de classificação etária ao só permitir que maiores de 18 anos pudessem ver a mostra. Menores, mesmo que acompanhados dos responsáveis legais, não poderiam vê-la.

Os defensores da classificação indicativa argumentam que ela “serve de orientação para as famílias nas escolhas quanto aos produtos adequados a seus filhos, crianças ou adolescentes” (COSTA, 2012, p. 279). Alegam ainda que a infância é um período que deve ser mais resguardado pois terá reflexos durante toda a vida do indivíduo.

Do outro lado, alguns pensadores acreditam que a classificação indicativa se trata sim de uma forma de censura, já que dá ao Estado o poder de regular a qual público certo espetáculo estaria destinado. Argumentam também que a classificação indicativa é uma afronta à liberdade de expressão, direito garantido constitucionalmente. No entanto, cabe lembrar que nenhum direito é absoluto e a liberdade de expressão tem um limite: acaba quando pode interferir em direito de outrem.

A análise feita atualmente para estabelecer a classificação indicativa de determinada obra baseia-se em três temas principais, quais sejam: violência, sexo e drogas. Portanto, é perceptível que há certo cunho de valor moral, assim como ocorre nas censuras.

Porém, apesar de apresentar semelhanças, a classificação indicativa contém aspectos que não podem ser comparados aos que ocorreram na época em que a censura imperava em

nosso país. Por exemplo, existe uma portaria do Ministério da Justiça que especifica as diretrizes da classificação indicativa, ou seja, ela não pode partir da vontade ou senso crítico próprio de algum censor. E, ademais, tal portaria não foi escrita por um grupo restrito, dentro de quatro paredes, mas passou por diversos debates, que envolveram a sociedade civil, emissoras, produtores e artistas, fato que nunca ocorrera durante o período da ditadura militar.

É importante pensar que, diante dos diversos ataques que as artes têm sofrido ultimamente, certas “censuras” são impostas, mesmo que implicitamente. Assim, é necessário saber se desvencilhar delas seja por meio da capacidade metafórica ou jogos invertidos de valores ou ressignificações pois o teatro, como bem se sabe, é instrumento de transformação social. Apesar dos regimes políticos e das censuras impostas, ele sempre sobreviveu aos séculos, perpassando gerações e sendo até hoje uma das manifestações culturais mais antigas e importantes para a humanidade. No entanto, como a Constituição de 1988 aboliu a censura, atualmente lidamos com ela de forma velada, o que pode ser ainda mais difícil já que não está explícita e, portanto, fica mais difícil de ser denunciada e combatida.

3.3 A CENSURA NA MINHA TRAJETÓRIA ENQUANTO ARTISTA DE TEATRO

Admito que antes de optar por esse tema como trabalho de conclusão de curso nunca havia pensado em como posso ter sido influenciado pelas censuras, mesmo que implícitas, no meu trabalho enquanto artista de teatro. Dessa forma, me propus a pesquisar em meus diários de bordo as experiências e anotações que poderiam ter partido de alguma forma de censura, tanto interna quanto externa.

Voltando um pouco no tempo, ainda no projeto de diplomação, fizemos uma tarefa na qual deveríamos mostrar cenas do cotidiano de nossos personagens. A minha fazia o uso recreativo de maconha portanto havia uma cena, acelerada, da personagem triturando algo semelhante à erva, fazendo um cigarro e o acendendo. A cena não chegava a mostrar a personagem fumando. Ainda assim, ao assistir a cena, a orientadora questionou a necessidade de “se ser tão explícito” e demonstrou receio de retaliações governamentais pois já estávamos em estudo remoto e as aulas e materiais ficavam gravados na plataforma.

Confesso que a exclusão da cena não prejudicaria em nada o resultado do trabalho, mas acredito que tê-la deixado agregaria mais à história da personagem. No entanto, se a problemática era ser explícito, encontramos uma solução que atendeu à todos: os itens que a

personagem usava para fazer o cigarro aparecerem de relance em outra cena. Ou seja, os artistas sempre dão um jeito de trazer o que desejam para o seu público, mesmo que às vezes com certas adequações.

Ressalto que, apesar dos questionamentos aqui abordados, não sei se de fato fui influenciado e/ou afetado pela censura ao longo da minha graduação. Ao ter crescido em um lar evangélico, existiam assuntos que abordei ao longo do meu curso e que eram impensáveis de serem debatidos no âmbito familiar e, portanto, ao adentrar na UnB não me senti censurado e sim mais livre.

No entanto, vivenciei e continuo a experienciar uma forma de autocensura que, acredito eu, seja inerente à alguns artistas: nos mais diversos processos criativos sempre questiono minhas escolhas enquanto ator de teatro e, muitas das vezes, acabo não me permitindo ir à lugares fora do comum por um senso crítico demasiado com relação ao trabalho final. Ocorre uma preocupação desnecessária em agradar o público e ser “belo”, esteticamente falando: o famoso “papagaio do artista”.

Acredito também que existe um limiar tênue entre a censura e o politicamente correto e isso nos leva à um outro fato que encontrei em meu diário de bordo: há alguns semestres, debatíamos em grupo acerca de figurino e caracterização dos personagens da peça que apresentaríamos. Um dos colegas manifestou o desejo de pintar o rosto inteiro de um tom mais escuro pois acreditava que ficaria mais condizente com o que pensara para seu personagem. Em seguida, outra colega foi veemente contra tal caracterização e nos deu uma explicação acerca do que era o *blackface* e seu caráter totalmente racista. À época concordei completamente com o posicionamento da colega, pois não conhecia o termo anteriormente. Recentemente, já nas minhas pesquisas para este trabalho, encontrei o seguinte trecho de uma citação de Gregório Duvivier:

A companhia *Os Fofos Encenam* cancelou sua peça *A mulher do trem* porque fazia uso do “blackface”. Não encontrei, entre os detratores da peça, nenhum que a tenha assistido [...] Por aqui também não a assisti, mas tendo a concordar com a opinião de Aimar Labaki sobre o assunto: “Se você tira uma peça de cartaz, seja lá qual for, porque uma parte da população, por mais que seja a maior parte da população, não quer que ela aconteça, nós abrimos um precedente num país que é autoritário, num país onde não há tradição de liberdade de expressão. Você abre a caixa de Pandora” (DUVIVIER, [s.d], *apud* DUARTE, 2018, p. 183).

Cabe aqui uma relação com o acontecimento mais recente, já na diplomação, e que diz respeito à pandemia do coronavírus. Existe uma cena em que determinada personagem em um acesso de loucura ouve a voz de um gato que, entre várias outras fotos, diz “Eu amo meus

vírus”. Após assistir tal cena, uma das integrantes do grupo disse ter se sentido incomodada com tal fala diante da situação pandêmica em que vivemos.

Após abrir o debate para toda a turma, sendo que poucos demonstraram o mesmo incômodo com a cena, a orientadora deixou que a própria atriz decidisse se tiraria ou não o trecho da fala de sua personagem. Ela optou sim por excluí-lo. Imediatamente fui levado a pensar nesse projeto de pesquisa, me perguntando se seria uma forma de censura por uma parcela dos espectadores ter se sentido ofendida ou se seria apenas uma empatia exagerada. Como é sabido que alguns animais necessitam de certos vírus e bactérias para o próprio equilíbrio da saúde, fico com a segunda opção.

É pertinente esclarecer que essa forma de censura assimilada, interiorizada, é uma das mais perigosas. Além de ser discreta, se apoderando do sujeito de forma devagar, muitas das vezes não as enxergamos como censuras. Acreditamos que podem ser nossas escolhas estéticas, e aí é que está o maior perigo: ao incorporar a autocensura, talvez deixemos de abordar alguns assuntos por receio dos possíveis desdobramentos. Portanto, apesar de saber que a nossa Constituição Federal atual não prevê nenhuma forma de censura, é cediço que ela nos acompanha de alguma forma, mesmo que seja uma autocensura ou uma censura velada. No entanto, sabe-se também que como artistas que somos, sempre improvisaremos uma forma de ludibriar os censores e continuar a fazer nossa arte, cabendo à nós a diferenciação entre a censura imposta e a autocensura.

CONCLUSÃO

Como visto, a censura acompanha nosso país antes mesmo de sermos independentes pois já no Brasil Império tentava-se regular os livros, notícias e espetáculos que seriam aqui disponibilizados. Usando a desculpa de que estariam preservando os valores morais, na verdade não passava de uma manipulação governamental sobre o povo com o intuito de “manter a reputação” da Corte que aqui se instalara e filtrar o que seria de conhecimento do povo.

Apesar de geralmente ser instituída de forma governamental, a censura sempre angaria adeptos favoráveis também na sociedade civil, já que uma parcela da sociedade sempre a apoia. No que tange especificamente ao teatro, a censura se iniciou como forma de filtrar não só as peças que seriam encenadas no país, mas também comportamentos dos atores e espectadores que eram considerados inadequados.

Dessa forma, por anos o Brasil viu sua obra artística ser regulada com alta influência política e religiosa. Independente do viés, a censura sempre segue uma lógica e tem uma finalidade, por mais escusas que sejam:

[...] há uma lógica para a censura, seja ela preventiva ou repressiva – ou, o que é mais vulgar, ambas as coisas, e ainda uma terceira, pois ela é sempre constritiva. Imposta ou aceite, a ordem instituída não pode tolerar que a ponham em causa. A função da censura é, precisamente, impedir que isso aconteça. Para atingir esse resultado, são vários os processos a que recorre. A censura tem um só rosto, mas muitas máscaras. A máscara autoritária, que não engana (ao menos tem esse mérito: sabe-se, ou julga-se saber, com que se conta...) e a máscara liberal, sofisticada, que não é menos perigosa. Tanto num caso como noutro, as suas modalidades são inúmeras: a censura ideológica, a censura política, a censura religiosa, a censura moral, a censura econômica, declaradas ou encobertas, mas todas elas igualmente perversas. As desigualdades sociais, por exemplo, na medida em que limitam ou impedem mesmo o acesso das classes desmunidas aos bens culturais, funcionam como uma forma de censura (COSTA, 2012, p. 46-47).

Portanto, pode-se dizer que é impossível fazer uma análise simplista e pouco rasa das formas em que a censura atua. Por esse motivo, a presente pesquisa não esgotou as diversas formas, motivos e possibilidades de se censurar. Para isso se faz necessária uma análise mais aprofundada, caso a caso. A tentativa nesse trabalho foi de demonstrar algumas das artimanhas governamentais e motivos de imposição da censura teatral, exclusivamente em território brasileiro, revelando também as formas artísticas de drible para tais censuras.

No que tange à minha opinião com relação a censura, acredito ser uma forma desonrosa de se manipular o povo de um país. Apesar de não ser um país tão velho, acredito

também que o Brasil já vivenciou períodos sombrios em que a censura era vista como algo normal e necessário para o avanço moral do país. É essencial que tomemos cuidado, principalmente nessa época de instabilidade política em que vivemos para não regredir à tais períodos. Como disse há séculos o filósofo Edmund Burke: “Um povo que não conhece sua História está fadado a repeti-la”. Portanto, é essencial que conheçamos a história do nosso país pois saber como a censura atuou nos ajuda a combatê-la.

Com relação às censuras vivenciadas em nosso país, apesar de sempre ter lidado com alguma forma de censura desde o Brasil Império, em nenhum momento da história os artistas de teatro foram tão perseguidos como no período da ditadura militar, a partir de 1964. Em 1968 houve um agravamento das imposições censurais após a implementação do AI-5. Os governos autoritários sabem o poder transformador do teatro e por esse motivo o teatro sempre foi um dos principais alvos dos censores. Na minha opinião é inconcebível que cidadãos sejam caçados, presos, torturados e mortos simplesmente por terem um pensamento diverso dos líderes políticos.

Por décadas o teatro sofreu uma grande repressão em nosso país e a perda cultural desse tipo de censura é algo imensurável. Não obstante artistas, escritores e músicos sempre seguiram (e seguirão) perfazendo sua arte em meio às restrições, seja se adequando ou ludibriando as censuras. Saber que a arte sobrevive em meio ao caos é um acalento para passar pelos tempos atuais, onde vê-se um recrudescimento de ideologias conservadoras e preconceituosas, que têm ganhado força ao serem apoiadas por uma parcela significativa da sociedade — exatamente como ocorreu nos tempos mais sombrios da censura brasileira.

REFERÊNCIAS

CENSURA. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=EK58>. Acesso em: 27 fev. 2021.

COSTA, Cristina (Org.). *Seminários sobre censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura*. 1. ed. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas*. [S.l.]: Editora Cosac Naify, 2014.

DUARTE, Luzia (Org.). *Arte, censura liberdade: Reflexões à luz do presidente*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). *Varia história*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 357-398, ago. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752016000200357&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24 abr. 2021.

GARCIA, Miliandre. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos IX e XX*. [Livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2019.

INVADIDO e depredado o teatro galpão. *Banco de Dados Folha*, 1968. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm. Acesso em: 27 fev. 2021.

JUCÁ, Beatriz. *Censura, um efeito cascata que corrói a arte no Brasil de Bolsonaro*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/politica/1568751185_533748.html. Acesso em: 25 nov. 2019.

MARTINO, Agnaldo; SAPATERRA, Ana Paula. A censura no Brasil: do século XVI ao século XIX. *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 234-243, 2006.

MENDES, Jairo Faria; RABELO, Ernane. A censura no período colonial. *VII Encontro Nacional de Histórias da Mídia*, v. 8, 2011.

MORAES, A. P. Quartim de. *Anos de Chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. *Antíteses*, [S.l.], v. 8, n. 15, p. 67-90, jul. 2015.

SCANDAROLLI, Denise. *A censura teatral no Brasil Império*. Cafehistória, 2017. Acesso em: <https://www.cafehistoria.com.br/a-censura-teatral-no-brasil-imperio>. Acesso em: 25 nov. 2019.