



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA



CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

NÚCLEO DE CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM DIREITOS HUMANOS, CIDADANIA E POLÍTICAS PÚBLICAS

A ARTE CENSURADA: teatro e ditadura no Estado da Paraíba

nos anos de 1964 a 1988

Rosa Maria Carlos e Silva

João Pessoa – Dezembro 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM DIREITOS HUMANOS, CIDADANIA E POLÍTICAS PÚBLICAS

A ARTE CENSURADA: teatro e ditadura no Estado da Paraíba
nos anos de 1964 a 1988

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas.

Área de concentração: Políticas Públicas em Direitos Humanos.

Linha de pesquisa: Direitos Humanos e Democracia – Teoria, História e Política.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia de Fátima Guerra Ferreira

S586a Silva, Rosa Maria Carlos e.
A arte censurada: teatro e ditadura no estado da Paraíba
nos anos de 1964 a 1988 / Rosa Maria Carlos e Silva.- João
Pessoa, 2014.
202f. : il.
Orientadora: Lúcia de Fátima Guerra Ferreira
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Direitos humanos. 2. Políticas públicas - direitos
humanos. 3. Ditadura. 4. Teatro e censura.

UFPB/BC

CDU: 342.7(043)

Rosa Maria Carlos e Silva



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO GERAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

A BANCA EXAMINADORA, TENDO EM VISTA A EXPOSIÇÃO ORAL APRESENTADA PELA MESTRANDA **ROSA MARIA CARLOS E SILVA** PROCEDIDA A ARGUIÇÃO PERTINENTE AO TRABALHO FINAL, CONSIDEROU A TESE:

- () APROVADA COM DISTINÇÃO
☒ APROVADA
() INDETERMINADA
() REPROVADA

MEMBROS – BANCA EXAMINADORA	INSTITUIÇÃO	ASSINATURA
Lúcia de Fátima Guerra Ferreira	UFPB	<i>Lúcia de Fátima Guerra Ferreira</i>
Maria de Nazaré Tavares Zenaide	UFPB	<i>Maria de Nazaré Tavares Zenaide</i>
Antonio Edson Cadengue	UFPE	<i>Antonio Edson Cadengue</i>

João Pessoa, 05 de dezembro de 2014



Dedico ao menino tímido de Cruz das Armas, Ednaldo do Egypto, que se tornou um incomparável ator, pela sua luta em defesa do teatro.

Há pessoas que não morrem, ficam encantadas
(Guimarães Rosa).

AGRADECIMENTOS

Obrigada Senhor pela vida que me destes, assim como ela é,
assim como ela foi. Pelos sonhos que tenho e que florirão talvez.
Obrigada também pelas falhas que a vida tece, como furos de uma renda,
e que por vezes se rasga, mas Vossa Mão Divina sempre conserta
com dedos tão delicados e cheios de amor.
E obrigada principalmente pelos retoques.
(autor desconhecido)

A Gunter Blasberg, por comemorar comigo esta vitória. Pelas alegres horas vividas que tornaram mais fácil os longos meses de estudo e pesquisa.

Ao meu primeiro orientador, professor Mauro Koury, afastado por motivos de saúde, por acreditar neste trabalho e pelo incentivo e apoio nos primeiros meses de trabalho. Agradeço, também, pelas valiosas contribuições no processo de qualificação.

À minha orientadora, professora Lúcia Guerra, que me aceitou como orientanda mesmo com sua cota de alunos já preenchida, por todo apoio e incentivo, principalmente quando as condições de saúde tiraram-me as forças.

Aos coordenadores do Programa de Pós-graduação em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas, professor Giuseppe Tosi e professora Adelaide Dias, pela paciência e pelas orientações.

Aos alunos e alunas da primeira turma do Mestrado, e especialmente aos colegas da Linha I, com quem convivi mais de perto - Tiago Medeiros, Caroline Bastos, Isabella Arruda, Janicleide Moraes, Suana Melo e Jair Pessoa – pelo compartilhamento dos sonhos e do conhecimento, pelas discussões, às vezes acaloradas, e pela alegria dos agradáveis almoços.

Ao professor Antonio Edson Cadengue, um homem que dedicou a vida ao teatro, que muito me honra com sua participação em minha banca de defesa.

À professora Nazaré Zenaide, exemplo de luta e de comprometimento com a defesa dos Direitos Humanos no Brasil, por sua confiança e incentivo em todas as horas (na UFPB e em sua casa). Agradeço imensamente sua participação em minha banca e seus ensinamentos durante o curso.

Ao professor Elio Chaves Flores, pelas importantes contribuições durante o processo de qualificação, sem as quais seria difícil concluir este trabalho, e, também, pela generosidade com que ministrou suas disciplinas.

Aos professores Marconi Pequeno, Marta Nunes e Fredys Sorto por dividirem seu conhecimento com generosidade.

Ao diretor Rubens Teixeira, que me confiou suas valiosas memórias, pela sua confiança e colaboração inestimável. Suas informações foram da maior importância para o êxito desta pesquisa.

Ao ator, professor e amigo Everaldo Vasconcelos, pelo incentivo e por todo o material a mim apresentado para o enriquecimento desta pesquisa.

À atriz Zezita Matos, pela generosidade que só os grandes corações podem ter.

À professora Monique Citadino, pelo acesso ao Arquivo Maurílio de Almeida.

Ao engenheiro José Vicente, pelo apoio na elaboração dos gráficos.

Ao Dr. Jair Pessoa, pelas orientações jurídicas .

Às amigas Elvira D´Amorim, aos amigos Elias de Lima, Jeremias Silva e Thomzé Cerqueira, pela celebração das horas alegres e apoio nos momentos difíceis.

Aos funcionários do NCDH, especialmente à secretária do Mestrado, Eliene, por seu apoio indispensável.

À bibliotecária do NCDH Angela pela presteza e colaboração.

À amável Dona Socorro, pelo cafezinho gostoso de todas as manhãs.

Todo homem é um campo de batalha e o artista é sempre um transgressor. Os que acham que o ator vai para o palco somente para fazer o que aqui fora é proibido têm uma visão preconceituosa da profissão. O palco é um espaço libertário por excelência...

Fernanda Montenegro

RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa bibliográfica-documental com o objetivo de identificar de que forma os artistas de teatro do Estado da Paraíba foram atingidos pela censura teatral imposta pela ditadura militar nos anos de 1964 a 1988, procurando, assim, contribuir com o exercício do direito à memória e à verdade. Para tanto, aborda a relação da ação censória com a violação dos Direitos Humanos e busca identificar a gênese que conferiu à censura sua característica policialesca e, ainda, resalta a importância de se desvendar os arquivos da repressão. Traça um panorama da legislação censória instituída em uma linha do tempo que vai da ditadura de Vargas à Nova República, ilustrando a sua aplicação com fatos e dados da história do teatro brasileiro. A partir de documentação do acervo do Arquivo Nacional, que retrata a dramaturgia paraibana censurada, e uso de outras fontes, destaca a ação da censura federal sobre a obra dos artistas paraibanos, comprovando que essa ação autoritária da ditadura militar atingiu de forma contundente o teatro paraibano e seus artistas no período de maior privação de liberdade do povo brasileiro.

Palavras-chaves: Ditadura, Teatro e Censura

ABSTRACT

The present paper is the result of a bibliographic and documentary research whose main purpose consists in identify how the theater artists of the State Paraíba were struck by theatrical censorship imposed by the military dictatorship during the years 1964-1988, seeking thus contribute with the exercise of the right to memory and truth. Therefore this study deals with the relations of censorship measures with the violation of human rights looking for identify the origin that has given the censorship their policing feature and also underscores the importance to investigate the archives of repression. The text outlines a panorama of censorship legislation set in a timeline that goes from the Vargas dictatorship to the New Republic, illustrating its application with facts and records in the history of Brazilian theater. From the documentation pertaining to the acquis of National Archives that portrays the Paraíba's dramaturgy censored, with the use of other sources, the following paper highlights the actions of federal censorship on the work of Paraíba's artists, showing that this authoritarian action of military dictatorship reached forcefully Paraíba theater and its artists in the period of utmost lack of liberty of Brazilian people story.

Key-words: Dictatorship, Theatre and Censorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Carta de Ruth Escobar *et al* ao general Geisel. Fonte: Fernandes (1985)
- Figura 2 - Diretora de teatro e militante Heleny Guariba. Fonte: Melino e Orjeda (2010)
- Figura 3 - Carteira da atriz Nydia Lícia. Fonte: Lícia (2007)
- Figura 4 - O ator Orlando Guy com maquiagem preta. Fonte: Kaz (2004)
- Figura 5 - Telegrama da Federação Mariana Feminina de São Paulo. Fonte: medeirosjotabe.blogspot.com.br
- Figura 6 - Atrizes na comissão de frente. Fonte: Jornal do Brasil *apud* Steen (2006)
- Figura 7 - Artistas durante a devolução do Prêmio Saci. Fonte: Prado (2002)
- Figura 8 - Artistas de teatro na Passeata dos 100 Mil. Fonte: Gaspari (2014)
- Figura 9 - Grade no final da peça Galileu Galilei. Fonte: Revista Dionysos nº 26
- Figura 10 - Jornal *O Estado de São Paulo* de 02 de agosto de 1977. Fonte: Fernandes (1985)
- Figura 11 – Mensagem de apoio de Dom Helder Camara à Ruth Escobar. Fonte: Fernandes (1985)
- Figura - Trecho da peça *Pa ra i bê a bá* de Paulo Pontes com a indicação do corte. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP
- Figura 3 - Portaria de interdição do texto *Rogério* de Orris Soares. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP
- Figura 4 - Capa do processo do texto *Rogério* de Orris Soares. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP
- Figura 5 - Decisão sobre a interdição e arquivamento do texto *Creonte* de J. W. Solha. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP.
- Figura 6 e 7- Falas de Lucy às páginas 01 e 33, respectivamente, do texto *Quem tem medo de Lucy Camelo?* de Marcos Luiz. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP
- Figura 8 - Telegrama com “ciência” de Paulo Pontes sobre a censura à peça *Gota D’Água*. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP
- Figura 9 - Certificado de Censura de *Gota D’água*. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP.
- Figura 10- Exemplo de corte em *Um tenente chamado Benício*, de José Bezerra, página 27. Fonte: Arquivo Nacional
- Figuras 11e 12 - Trechos do texto *O censor federal*, de Lourdes Ramalho, página 4 e 13, respectivamente. Fonte: Arquivo Nacional.
- Figuras 13 e 14 - Ficha de Ednaldo do Egipto (frente e verso) da Delegacia de Ordem e Polícia Social da Paraíba
- Figura 15 - Despacho determinando interdição do texto *A Construção* de Altimar Pimentel. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP
- Figura 16 - Corte da fala do personagem Jorge no texto *A última lingada* de Altimar Pimentel. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP.
- Figura 17 - Relatório de missão de fiscalização da peça *Flor do Campo* de Altimar Pimentel. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP.
- Figura 18 – Parecer propondo interdição de *O Auto de Maria Mestra* de Altimar Pimentel. Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico I - Restrição etária à obra de Altimar Pimentel

Gráfico II - Categorias censórias na obra de Altimar Pimentel

Gráfico III - Categorias censórias prevalentes no teatro paraibano

Gráfico IV - Percentuais das categorias censórias prevalentes no teatro paraibano

Gráfico V - Censura moral ao teatro paraibano (comparativo de Pimentel com demais dramaturgos)

Gráfico VI - Censura política ao teatro paraibano (comparativo de Pimentel com demais dramaturgos)

Gráfico VII - Censura social ao teatro paraibano (comparativo de Pimentel com demais dramaturgos)

Gráfico VIII - Censura religiosa ao teatro paraibano (comparativo de Pimentel com demais dramaturgos)

Gráfico IX - Censura criminal ao teatro paraibano (comparativo de Pimentel com demais dramaturgos)

LISTA DE QUADROS

Quadro I - Censura ao teatro paraibano na Nova República (de 1985 a 1988)

Quadro II - Censura à dramaturgia de Altimar Pimentel (de 1969 a 1987)

Quadro III - Categorias censórias prevalentes no teatro paraibano

LISTAS DE SIGLAS

API - Associação Paraibana de Imprensa
ARENA - Aliança Renovadora Nacional
ASI - Assessoria de Segurança e Informações
CCC - Comando de Caça aos Comunistas
CBA - Comitê Brasileiro pela Anistia
CDB - Conservatório Dramático Nacional
CELAC - Centro Latino-Americano de Criatividade
CEPLAR - Campanha de Educação Popular
CF - Constituição Federal
CGT - Central Geral de Trabalhadores
CIA - *Central Intelligence Agency*
CLT - Consolidação das Leis do Trabalho
CNC - Conselho Nacional de Cultura
CNRS - *Centre National de la Recherche Scientifique*
CNT - Comissão Nacional de Teatro
CONADEP - Comissão Nacional para a Investigação sobre o Desaparecimento de Pessoas
CPC - Centro Popular de Cultura
CPLE - Comissão Permanente de Luta pela Liberdade de Expressão
CPT – Centro de Pesquisas Teatrais
DADDH - Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem
DCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas
DDP - Divisão de Diversões Públicas
DFSP - Departamento Federal de Segurança Pública
DH - Direitos Humanos
DNI - Departamento Nacional de Informação
DOI-CODI - Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna
DOP - Departamento Oficial de Propaganda
DOPS - Departamento de Ordem e Política Social
DOPS/PB - Delegacia de Ordem e Política Social do Estado da Paraíba
DPDC - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
DPF - Departamento de Polícia Federal
DSI - Divisões de Segurança Nacional
DUDH - Declaração Universal dos Direitos Humanos
EAD - Escola de Arte Dramática
ECA/USP - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
EUA - Estados Unidos da América
FAB - Força Aérea Brasileira
FUNRURAL - Fundo de Assistência e Previdência do Trabalhador Rural
IBAD - Instituto Brasileiro de Ação Democrática

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros
JK - Juscelino Kubstischek
JUTECA - Juventude Teatral de Cruz das Armas
LA - Laudo Censório
LEC - Liga Eleitoral Católica
LC - Ligas Camponesas
MCP - Movimento de Cultura Popular
MDB - Movimento Democrático Nacional
MEC - Ministério da Educação e Cultura
NTU - Núcleo de Teatro Universitário
NUPPO - Núcleo de Pesquisa Popular
OAB - Ordem dos Advogados do Brasil
ONU - Organização das Nações Unidas
PA - Parecer
PCB - Partido Comunista Brasileiro
PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNDH 3 - Programa Nacional de Direitos Humanos
PORT - Partido Operário Revolucionário Trotskista
PSOL - Partido Socialismo e Liberdade
SAPP - Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco
SESC - Serviço Social do Comércio
SCDP - Serviço de Censura de Diversões Públicas
SISNI - Sistema Nacional de Informações
SNI - Serviço Nacional de Informações
SNT - Serviço Nacional de Teatro
STF - Supremo Tribunal Federal
TAC - Teatro dos Amadores de Cajazeiras
TBC - Teatro Brasileiro de Comédia
TEB - Teatro do Estudante do Brasil
TECA - Teatro Experimental de Cabedelo
TEN - Teatro Experimental do Negro
TEP - Teatro do Estudante da Paraíba
TPE - Teatro Paulista do Estudante
TU - Teatro Universitário
TUC - Teatro Universitário Campinense
TUPb - Teatro Universitário da Paraíba
UDN - União Democrática Nacional
UFCE - Universidade Federal do Ceará
UFPB - Universidade Federal da Paraíba
UFPE - Universidade Federal de Pernambuco
UJC - União da Juventude Comunista
UNE - União Nacional dos Estudantes
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
15 RI - 15º Regimento de Infantaria

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
CAPÍTULO I – CENSURA TEATRAL COMO VIOLAÇÃO DE DIREITOS HUMANOS NO BRASIL.....	25
1. Gênese de desenvolvimento da Censura teatral.....	25
2. A Censura teatral em tempos de Direitos Humanos no século XX.....	29
2.1. Os censores do século XX.....	31
2.2. Censura e Direitos Humanos durante a ditadura civil-militar.....	33
3. Censura teatral e o direito à memória e à verdade no século XXI.....	38
3.1. A importância dos arquivos públicos e particulares para presentificar o passado.....	43
CAPÍTULO II - CENSURA TEATRAL NO BRASIL DO SÉCULO XX: da ditadura Vargas à Nova República (1937 a 1988).....	46
1. Censura teatral no Estado Novo (1937 a 1945).....	46
2. Governo provisório e o longo regulamento da censura (29 de outubro de 1945 a 31 de janeiro de 1946).....	54
3. A censura teatral com ares democráticos: Eurico Dutra, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart (1946 a 1964).....	57
4. A censura teatral em tempos de exceção: os governos militares de Castelo Branco a João Figueiredo (1964 a 1984).....	73
4.1. Censura teatral do golpe ao AI-5 (01 de abril de 1964 a 12 de dezembro de 1968).....	76
4.2 Censura teatral na vigência do AI 5 (13 de dezembro de 1968 a 31 de dezembro de 1978).....	93
4.3 A última cena da censura teatral (01 de janeiro de 1979 a 05 de outubro de 1988).....	101
CAPÍTULO III - DITADURA E TEATRO NO ESTADO DA PARAÍBA DE 1964 A 1988.....	105
1. A cena paraibana que antecedeu o golpe.....	105
2. A produção teatral paraibana na década que antecedeu o golpe.....	109
3. O golpe na Paraíba e as consequências para os artistas de teatro.....	115
4. Ataques ao teatro paraibano: da federalização da Censura ao final da ditadura civil-militar.....	119
5. Censura ao teatro paraibano na Nova República.....	140
6. A dramaturgia paraibana na visão da censura: a dramaturgia dos censores.....	141

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	182
REFERÊNCIAS.....	186

INTRODUÇÃO

A Constituição Federal de 1988 colocou fim a uma arbitrariedade institucionalizada no país há 180 anos: a censura teatral. Historicamente, no Brasil, essa censura é anterior à existência de uma casa de espetáculos teatrais, pois o primeiro edifício para esse fim, o teatro São João Real, só foi inaugurado no Brasil em 12 de outubro de 1813. Porém, o registro de atividades censórias exercidas pela polícia é mais antigo, pois remete à criação da Intendência de Polícia em 1808, a qual tinha poder de fiscalizar e censurar as casas de espetáculos. Ou seja, censura e polícia possuem a mesma gênese, a mesma certidão de nascimento. Essa origem conferiu à atividade censória um caráter autoritário e policialesco que perdurou por quase dois séculos, passando por períodos democráticos e por duas ditaduras.

Getúlio Vargas, durante o Estado Novo, aperfeiçoou o legado censório herdado da República Velha e criou um arcabouço de leis e instituições, inspirado em regimes autoritários europeus, conferindo à censura em geral uma condição de destaque na manutenção de seu governo autocrático.

A ditadura instituída com o golpe civil-militar de 1964, impôs um período de negação de liberdade e de violação dos Direitos Humanos dos cidadãos brasileiros. Foram muitas as arbitrariedades impostas pelo regime militar, tais como as mortes, prisões, cassação de direitos políticos, exílios, torturas, desaparecimento de pessoas, dentre outras.

Sobre a violação do direito de expressão, a ditadura atingiu e amordaçou os meios de comunicação e as atividades artísticas, principalmente depois da imposição do AI 5 e da centralização e federalização da censura. Esta, passou do âmbito das polícias estaduais para o mais alto escalão policial do país, ou seja, a Polícia Federal.

Com raras exceções, como o estudo de Khéde (1981) e as obras de Michalski (1979 e 1985), no Brasil, as pesquisas sobre teatro e censura são recentes e datam da primeira década do século XXI, após a abertura dos arquivos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em 1996.

Contudo, ao revisitar-se a história do teatro brasileiro e sua relação com a ditadura militar, percebe-se que a censura teatral tem registros fartos e significativos, porém referentes aos espetáculos censurados e aos artistas perseguidos localizados no eixo-cultural Rio-São Paulo.

Existe, assim, muito para ser pesquisado referente à censura praticada nos demais Estados da federação, englobando, inclusive, o período em que a atividade censória era prática das polícias estaduais, ou seja, até 1967, já que os arquivos da DCDP concentram os documentos da censura federal.

Portanto, é importante e urgente investigar sobre a situação no restante do país, considerando que a censura ao teatro era exercida em todo o território nacional, até mesmo com o teatro amador.

Esse direito de se conhecer a trajetória autoritária da censura teatral e sua prática de violação dos Direitos Humanos é uma prerrogativa assegurada pelos marcos legais brasileiros, os quais garantem o direito à verdade e à memória. O Programa Nacional de Direitos Humanos – PNDH 3, atualizado pelo Decreto nº 7.177, de 12 de maio de 2010, na sua diretriz 23, garante o reconhecimento da memória e da verdade como um direito humano e um dever do Estado brasileiro. Também, coloca esse direito como condição imprescindível para que o povo brasileiro construa a sua cidadania e sua identidade, pois considera - no eixo orientador VI – que

A investigação do passado é fundamental para a construção da cidadania. Estudar o passado, resgatar sua verdade e trazer à tona seus acontecimentos, caracterizam forma de transmissão de experiência histórica que é essencial para a constituição da memória individual e coletiva. (BRASIL, 2010, p. 207).

Considerando que os arquivos da repressão no Brasil começaram a ser abertos tardiamente, urge que se desvende o que o acervo da censura guarda e se revele esse conteúdo às novas gerações que não vivenciaram o período da ausência de liberdade de expressão.

A percepção da necessidade de desvendar essa memória e de praticar esse direito deu origem a este trabalho, o qual pretende responder ao seguinte questionamento: a atividade teatral e os artistas de teatro no Estado da Paraíba foram afetados pela censura imposta pela ditadura militar nos anos 60, 70 e 80?

Em que pese a ditadura ter sido extinta em 1985, este trabalho abrange o período de 1964 a 1988, contemplando toda a trajetória da censura nos anos 80, pois esta manteve-se como “entulho autoritário” e só foi extinta com a promulgação da Carta Magna de 1988.

Para se chegar à resposta da questão levantada, um longo caminho de investigação foi percorrido, exigindo um levantamento bibliográfico pertinente à trajetória da censura

no Brasil para se entender a sua gênese, seu desenvolvimento e sua relação com a violação dos Direitos Humanos.

Para tanto, buscou-se na obra de Michel Foucault - *Vigiar e Punir* - essa vinculação da censura teatral como prática autoritária, perseguidora e punitiva. Observa-se na obra do filósofo francês que os “recursos para o bom adestramento” – vigilância hierárquica, sanção normalizadora e exame – têm semelhança direta com a ação censória teatral. Os censores comportaram-se ao longo dos séculos como espiões com direito até mesmo ao assento privilegiado nos teatros, um exemplo de observatório policial; da mesma forma que era exigida rigorosa obediência e disciplina no interior dos quartéis, das prisões e dos reformatórios, a censura policialesca impôs aos artistas regras de comportamento minuciosamente descritas nos regulamentos policiais; e o exame corresponde à inspeção ostensiva exercida pelos censores durante o ensaio geral dos espetáculos e nas apresentações.

Para entender os períodos em que a censura agiu como mais rigor, ou seja, as duas ditaduras brasileira, foi necessário conhecer a trajetória da frágil democracia brasileira, desde a República Velha, e os motivos que levaram à sua derrubada por duas vezes, com intervalo de apenas 19 anos.

O conhecimento da legislação censória, desde a origem da censura teatral até a ditadura militar, exigiu leitura e entendimento dos artigos pertinentes nas Constituições Federais, Leis Ordinárias, Decretos, Decretos-Lei, regulamentos e normas.

Necessário também se fez uma imersão na História do Teatro brasileiro, não para traçar seu panorama neste trabalho, que não é seu objetivo, mas, para entender sua relação com a atividade censória e, principalmente, para ilustrar com fatos e dados a aplicação desse instrumento violador dos direitos dos artistas.

Sobre o estudo específico, foco da pesquisa, referente à relação teatro e ditadura no Estado da Paraíba, o caminho percorrido envolveu as etapas e as ações descritas a seguir:

- 1) Investigação sobre o momento político, cultural e social da vida paraibana na década que antecedeu o golpe e sua relação com o teatro, procurando identificar as tensões e conflitos, principalmente os ocorridos no meio rural. Esses aspectos conferem à Paraíba uma característica de Estado em ebulição antes mesmo da implantação do golpe civil-militar em 1964.

- 2) Minuciosa pesquisa no fichário oriundo da Delegacia de Ordem e Política Social da Paraíba, com o objetivo de verificar se, dentre os cidadãos fichados e vigiados pela ditadura, constava artistas de teatro paraibanos.
- 3) Identificação da produção teatral no Estado no período da ditadura militar, mapeando os espetáculos, os dramaturgos, os diretores e atores que vivenciaram a época. A partir do registro iconográfico realizado pelo ator Ednaldo do Egypto – *Quarenta anos do teatro paraibano* – foi feito o mapeamento, ano a ano, de 1964 a 1987 (ano final das informações do livro), com a identificação de noventa e nove espetáculos¹. Foi constatado que muitos artistas já faleceram e que não deixaram registros sobre a sua atuação e nem sobre a período em que a censura maculou a atividade teatral no país.
- 4) Realização de consulta no Departamento de Polícia Federal (DPF) da Paraíba sobre a localização dos arquivos do Setor de Censura e Diversões Públicas com o objetivo de realizar consulta aos documentos, tais como: textos censurados, pareceres, relatórios de missão, oitiva de artistas intimados para depor, etc. A informação recebida pelo setor responsável, pelo acesso à informação, foi que não há no DPF local nenhuma documentação referente ao tema consultado. Possivelmente, poderia estar em um arquivo central em Brasília e, em caso positivo, o acervo seria deslocado ao Estado para a pesquisa. Dessa forma, foi feita a consulta formal, solicitando o acesso à documentação, com base na Lei nº 12.527/2011. A resposta foi dada através do ofício nº 06/2013 – SIC/SR/DPF/PB. Neste, o Serviço de Informação ao Cidadão, atesta que não existe documentação referente à Censura teatral em poder da DPF local. Por outro lado, não informou a possibilidade de existir documentação no arquivo central, a exemplo da documentação repassada quando da visita. Foi interposto recurso e este foi encaminhado ao Arquivo Nacional. No acervo deste, identificou-se parte dos textos da dramaturgia paraibana submetidos à censura no período da federalização, o que não corresponde ao total da produção paraibana do período. Também, referente aos pareceres locais, a documentação é incompleta, pois falta a manifestação dos censores que atuaram na DPF do

¹ Esse número levantado por Egypto corresponde somente aos espetáculos cujos diretores/atores/produtores que entregaram fotografias, programas e cartazes ao autor. Não corresponde, portanto, à totalidade da produção paraibana do período.

Estado, assim como os relatórios de missão, as oitivas de artistas e outra documentação pertinente. Fez-se, então, a seguinte pergunta: onde estão os arquivos da censura teatral?²

Foi adquirido com recursos próprios todo o acervo da dramaturgia paraibana existente no Arquivo Nacional (setenta e dois textos), documentos esses que se tornaram a principal fonte da pesquisa.

Assim, além dessa documentação - textos, pareceres dos censores e certificado de censura - a pesquisa apoiou-se em publicações acadêmicas, Memoriais, registros eletrônicos, arquivos privados e produções inéditas, tais como: Revista Moringa do DECEN/UFPB nº 03; escritos deixados pelo falecido diretor Elpídio Navarro, no jornal *O Momento*, disponível no Arquivo Maurílio de Almeida; o documentário, em fase de produção, *A arte de Zezita Matos*, dirigido pelo ator e cineasta Everaldo Vasconcelos; e os escritos inéditos do diretor Rubens Teixeira, gentilmente cedidos para a pesquisa, denominados *Memória RAM do teatro paraibano na ditadura*.

Este trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, procura estabelecer a relação entre censura teatral e violação dos Direitos Humanos dos artistas no Brasil, demonstrando a gênese policalesca da Censura; a atuação censória após a promulgação da Carta Internacional dos Direitos Humanos; o perfil, os censores e o uso da Censura como instrumento de controle na Ditadura Militar; o direito de se conhecer a memória dessa ação autoritária e a importância do acesso aos arquivos da repressão para o exercício desse direito.

O segundo capítulo traça um panorama da censura teatral, da ditadura Vargas à Nova República, que corresponde a período de 51, de 1937 a 1988, procurando enfatizar a legislação criada, em períodos autocráticos e democráticos para sedimentar a censura teatral no Brasil e ratificá-la como instrumento de controle social e político e de manutenção da moral e da ordem vigente. Para tanto, organizou-se o traçado por períodos governamentais, tentando estabelecer os fatos políticos que permearam os governos e sua relação com a legislação censória implantada. Utilizou-se de exemplos de aplicação da

² Essa indagação foi feita pela jornalista Beatriz Küshnir (2012), ao realizar pesquisa que resultou em seu livro *Cães de Guarda: jornalistas e censores do AI 5 à Constituição de 1988*. Segundo a autora, a DPF não permitiu consulta em seus arquivos e repassou a informação de que o material sobre a Censura já estava no Arquivo Nacional. Também relata que, umas das censoras entrevistadas em sua pesquisa, com nome fictício, confidenciou-lhe que no final da década de 1980 houve uma ordem para “queimar tudo”, seguida de uma contraordem. Mas, então muitos documentos já tinham sido destruídos.

censura teatral, através de ilustração de textos censurados e artistas perseguidos, buscando sempre que disponível, valorizar as memórias registradas pelos próprios atores em livros e entrevistas, a exemplo dos atores Mário Lago e Paulo Autran, das atrizes Ruth Escobar, Ítala Nandi, Eva Wilma e Margarida Baird e dos diretores José Celso Martinez Correa e Augusto Boal.

O terceiro capítulo procura traçar o perfil da ação censória sobre o teatro paraibano no período de 1964 a 1988, com base principalmente na dramaturgia censurada, a partir dos documentos existentes no acervo do Arquivo Nacional, a partir de 1968. Quanto ao período em que a censura era exercida pela política estadual, não foi possível acessar documentação pertinente³. Portanto, as referências a esse período, de 1964 a 1967, são oriundas das memórias do diretor Rubens Teixeira e da atriz Zezita Matos, nos registros já referidos.

Para a análise da dramaturgia e sua respectiva censura, organizou-se a amostra em três partes. A primeira, refere-se aos textos que receberam ação dos censores no período de 1968 a 1983, englobando dez títulos; a segunda parte, corresponde ao período pós-ditadura, de 1985 a 1988, com um total de doze obras; já a última, envolve toda a produção do dramaturgo Altimar Pimental, disponível no Arquivo Nacional, com um total de vinte textos. Essa opção por dar um destaque à obra desse autor justifica-se pelo fato de que Pimentel foi o dramaturgo paraibano que mais produziu no período ditatorial e seus textos tiveram repercussão não só em nível local, mas em diversos Estados da federação, recebendo, portanto, Censura em âmbito nacional.

Na análise dos documentos, foi usada como referência a técnica de análise de conteúdo, abrangendo as seguintes fases propostas por Minayo (1994): pré-análise, exploração do material, tratamento dos resultados obtidos e interpretação. Assim, foi possível identificar os indicadores quantitativos, número de textos censurados, classificação etária, espetáculos proibidos; e, também, as informações passíveis de qualificação, a partir da opinião dos censores, como o tipo de censura imputada a cada texto.

Para a classificação da ação censória, utilizou-se das categorias usadas pela pesquisadora Cristina Costa (2006), em seu trabalho de investigação sobre a censura estadual paulista, a partir dos documentos do Arquivo Miroel Silveira, da USP, porém,

³ O acesso a essa documentação referente à atividade policial nesse período na Paraíba, depende da abertura dos arquivos do Estado, por parte da autoridade competente, o que não aconteceu durante o período desta pesquisa.

acrescida de reformulação julgada necessária para o caso da censura à dramaturgia paraibana.

É importante ressaltar que este trabalho não pretende contar a história do teatro paraibano no período investigado, tarefa que ainda exige uma vigorosa pesquisa para concentrar registros dispersos e registrar a voz de quem viveu e foi protagonista dos palcos paraibanos. Mas, apenas, registrar, dentro dos limites que uma dissertação desse porte comporta, os rastros de um tempo que deixou os artistas paraibanos “embaixo de destroços”, usando as palavras do ator, dramaturgo e diretor Fernando Teixeira, em entrevista ao *Jornal da Paraíba* de 30 de março de 2013.

CAPÍTULO I

CENSURA TEATRAL COMO VIOLAÇÃO DE DIREITOS HUMANOS NO BRASIL

1. Gênese e desenvolvimento da censura teatral no Brasil

Como “caso de polícia”, a censura teatral brasileira iniciou sua longa trajetória com a chegada da família real. Em 10 de maio de 1808, D. João VI criou o cargo de intendente-geral da Polícia da Corte e Estado do Brasil com a mesma jurisdição do intendente de Portugal. Em 22 de junho, a decisão nº 15 aprovou o plano do intendente estabelecendo as atribuições dos oficiais de polícia. Ao primeiro deles cabia a fiscalização do teatro e dos divertimentos públicos além de outras atribuições como a expedição de alvarás para a mendicância.

Khéde (1981) e Guinsburg e outros (2009) apresentam uma sucessão de atos censórios que contrariam a Constituição imperial de 1824, a qual assegurava o direito de pensamento e expressão, a exemplo de: Edital de 29 de novembro de 1824, da Intendência Geral de Polícia da Corte e Império do Brasil, que estabelecia medidas de segurança e de polícia que deveriam ser observadas nos teatros do Rio de Janeiro; em 1829, o Aviso nº 23 de 21 de julho ordenava ao intendente geral da polícia examinar as peças da programação do Theatro de São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro (antigo Real São João); em 1833, o Regulamento Interno do Theatro de São Pedro que previa a prisão imediata dos atores que ofendessem a moral e não tivessem o devido respeito ao público; e em 1841, o Regulamento nº 120, de 03 de dezembro, determinava que todas as representações deveriam passar pelo crivo do chefe de polícia ou delegado, com a aposição do respectivo visto, o qual não deveria ser concedido se houvesse ofensa à religião, à moral e aos bons costumes.

Editais, avisos e regulamentos, no caso do teatro, sobrepunham-se ao artigo 172 da Constituição do Império de 1824, que, no Título 8º – Dos Direitos Civis e Políticos dos Cidadãos Brasileiros – artigo 179/IV garantia a livre manifestação de pensamento através de palavras, escritos e publicações pela imprensa, sem dependência da censura, contando que respondessem pelos abusos na forma da Lei. No caso do teatro, o julgamento era

anterior e concomitante ao ato de expressão, já que existia censura prévia e severa vigilância durante o espetáculo. (BRASIL, 1824).

E assim a censura seguiu consolidando-se como exercício de violação dos direitos humanos, de controle do Estado, já que era

[...] atributo exclusivo da polícia, a ser exercido em âmbito local nos municípios. Os poderes públicos eram obrigados a reservar camarotes para os policiais em seus teatros, e o regulamento interno do Teatro São Pedro de Alcântara, na capital do Império autorizava a polícia a prender imediatamente o ator que, por gestos ou palavras ou palavras, ofendesse as autoridades ou cometesse algum abuso moral. (GUINSBURG E OUTROS, 2009, p.88).

Em 1843, a censura policial ganhou reforço dos intelectuais, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB)⁴. O seu objetivo principal era direcionado à crítica construtiva visando ao aperfeiçoamento dos espetáculos, o que não foi cumprido.

Em novembro de 1843, foi determinado que todas as peças do Theatro São Pedro de Alcântara fossem censuradas. Em fevereiro de 1844 essa ordem estendeu-se aos outros teatros do Rio de Janeiro. E, em 19 de junho de 1845, o Decreto nº 425 estabeleceu as regras para as apresentações de peças nos teatros da corte e das províncias. Os artigos 4º e 5º definiam a metodologia de análise; o artigo 7º concedia total sigilo ao nome dos censores; e os artigos 10, 11 e 12 reforçavam os poderes do chefe de polícia, que, em caso de apresentações sem a sua licença, tinha o poder de interditar os teatros, multar e prender os responsáveis.

Em 1849, através do Decreto 622, de 24 de julho, o poder da polícia foi reforçado com a criação do cargo de inspetor de teatros, com a incumbência de fiscalizar todas as casas de espetáculos subsidiadas pelo governo.

As proibições da polícia após a licença do conservatório era um fato comum e gerador de tensões, chegando ao ponto de o próprio imperador expedir um aviso em 1851 para esclarecer as atribuições específicas dos órgãos censórios. Além dos censores oficiais

⁴ O CDB existiu em dois períodos, de 1843 a 1864 e de 1871 a 1897, totalizando 37 anos. Do CDB participaram nomes famosos como: o dramaturgo Martins Pena, o ator João Caetano, o maestro Francisco Manuel da Silva, o poeta e dramaturgo Gonçalves Dias, os escritores Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Castro Alves dentre outros. O órgão contribuiu para reforçar a censura. E Martins Pena, fundador e segundo-secretário do conselho, percebeu logo cedo que se transformara em censor e censurado. Irritado com as sucessivas arbitrariedades dos colegas aos seus textos, desligou-se em 1846 do conservatório. Em carta endereçada ao primeiro-secretário encaminhando as emendas ao texto *O Pedestre*, que seria o estopim de seu afastamento, Pena desabafou: “Deus me dê paciência com a Censura!... muito custa a ganhar a vida honestamente. Melhor é roubar os cofres da Nação, e para isso não há censura.” (KHÉDE, 1981, p.86).

existiam os censores oficiosos, representados por pessoas de prestígio social e autoridades que vez em quando interferiam na censura aos espetáculos.

O CDB foi extinto em 1897, seis anos depois do golpe militar que implantou o regime republicano em 1889. Os militares mantiveram a censura como prática regular de controle social, embora a Constituição Federal de 1891 tenha mantido o direito de livre manifestação previsto na Constituição do Império. O Estado, apesar de republicano, seguiu aperfeiçoando o seu caráter policialesco no século seguinte. Na década de 1920 nova legislação ampliou os poderes da polícia.

Em 09 de dezembro de 1920, Epitácio Pessoa baixou o Decreto nº 14.529 que deu novo regulamento às casas de diversões e espetáculos públicos em todo o território brasileiro. Os artigos 39 a 41 referem-se à censura prévia ao teatro, por parte do segundo delegado, englobando texto, marcação, caracterização, figurinos e cenários. O teor da censura, conforme parágrafo 5º do artigo 39 é de cunho moral, religioso, social e político. (BRASIL, 1920).⁵

Em 10 de setembro de 1924, Artur Bernardes assinou o Decreto nº 16.590, aprovando novo regulamento. Este ampliou as exigências, pois instituía uma licença emitida pelo chefe da polícia referente ao empresário ou diretor, baseada na idoneidade e antecedentes do interessado. E mantinha a fiscalização das autoridades policiais, com reserva de camarote exclusivo. (COSTA, 2010, p.88).

Em 10 de dezembro de 1928, o presidente Washington Luís baixou o Decreto nº 18.527 que aprovava o regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatrais. Nos artigos 23 e 25 estão determinados os deveres dos artistas e suas relações com o autor e empresário, exigências essas permeadas de controle e censura. (BRASIL, 1928).⁶

Ao estabelecer inclusive o controle dos sujeitos, através da postura, dos gestos, das emoções e das falas do artista em cena (artigo 23, parágrafo terceiro), o decreto exige que este tenha um corpo semelhante a um “corpo dócil” sujeito às “disciplinas” e regulado pela “[...] maquinaria do poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe”. E por meio de uma política de coerções esse corpo fique sujeito ao controle da autoridade “[...] através da manipulação de seus elementos, de seus gestos, de seus controles.” (FOUCAULT, 2007, p. 119).

⁵ Vide em Referências/Legislação/Decretos

⁶ Idem

A Constituição Federal de 16 de julho de 1934 no seu artigo 113 item 9 estabelece que “Em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas”(BRASIL, 1934)⁷. Segundo Rodrigues *et al* (1971), foi essa carta que introduziu a censura no ordenamento jurídico brasileiro.

Essa coerção presente na legislação e nas ações da censura teatral exercida pela polícia, caracterizaram-se como uma forma de violência⁸, seja com dramaturgos, que eram obrigados a submeter a sua obra ao chefe de polícia⁹ que tinha o poder de liberá-la ou não, com os diretores e técnicos (figurinistas, cenógrafos e outros), que tinham sua criação fiscalizada. E, principalmente, com atrizes e atores que eram obrigados a representar sob a vigilância de policiais, correndo o risco de serem punidos através da prisão em flagrante delito, como criminosos. E, ainda, penalizava os espectadores considerando que tinham poderes de fechar as casas de espetáculos.

Desde os primórdios, essa censura à moda da polícia, com a função de *vigiar e punir* artistas de teatro, guarda relação com a vigilância e a punição que Foucault (2007, p. 149) descreve como prática comum no interior das escolas, das oficinas e do exército. O autor caracteriza como repressora uma gama de “micropenalidades” as quais estão relacionadas ao tempo, à atividade, à maneira de ser, aos discursos, ao corpo e à sexualidade. Assim como os alunos, os operários e os soldados, as atrizes e os atores estavam sujeitos à punição por tudo aquilo que fosse considerado pelo seu vigilante como

⁷ Vide em Referências/Legislação/Constituições Federais

⁸ Essa tradição de uso da violência pela autoridade policial, para fazer cumprir as ordens da autoridade mandatária no Brasil, já estava no embrião da polícia que já nasceu militarizada, com as ordens o Rei ao doar às terras ao primeiro governador-geral: “Devia chegar ‘fazendo guerra a quem vos resistir.’” O início da legislação militar que data de 1534, com a Carta de Doação em 10 de março e o Foral em 04 de setembro, será ampliado com as disposições do Regimento do Governador-Geral Tomé de Souza em 17 de dezembro de 1548, que já tinha diretriz militar. (SODRÉ, 2010, p.57/59). Sobre o tema, vide também Faria (2007). Essa autorização para fazer guerra concedida pelo rei, equipara-se ao “auto de resistência”, autorizado pelo Código de Processo Penal (Decreto-Lei 3.689/1941). Tramita no congresso o Projeto de Lei 4471/2012 para por fim a essa licença para matar.

⁹ A origem da polícia militar data de 1809 com o nome de Divisão Militar da Guarda Real da Polícia do Rio de Janeiro, seguida da criação de corporações nas províncias. Em 1889, a República incorporou o termo “militar” às corporações que passaram a ser Corpos Militares da Polícia. Em 1891, com a CF, os Estados reorganizaram as suas polícias com nomes diversos: Batalhão, Regimento e Brigada (militares). Em 1946 a nova CF padronizou o termo “Polícia Militar” adotado por todos os Estados, exceto o RS que manteve Brigada Militar. Durante a ditadura as polícias militares passaram a ser comandadas por oficiais do Exército, e usadas para combater com violência os opositores do regime. (AGÊNCIA SENADO, 2013).

falta de zelo, grosseria, gestos incorretos, indecência e ofensa à moral e aos bons costumes. E, ainda, estavam passíveis aos mesmos castigos como as privações e às humilhações.¹⁰

Se a “vigilância hierárquica” requer um observatório, que Foucault (2009, p. 144) considera como o “quase ideal” o acampamento militar, nada mais comparável a esse local do que os camarotes privilegiados dos chefes de polícia existentes nos teatros, de onde era possível praticar a “vigilância exata” e o poder coercitivo, privando os atores de exercerem o seu direito de expressão.

O panorama do aperfeiçoamento permanente da legislação censória no século XX, ao longo de seis décadas – da ditadura Vargas à ditadura militar – está descrito no segundo capítulo deste trabalho.

2 A censura teatral em tempos de Direitos Humanos no século XX

A Segunda Grande Guerra Mundial, de 1939 a 1945, trouxe a constatação de que, na civilizada Europa¹¹ do século XX, os seres humanos podiam ser tratados como descartáveis, em razão de não pertencimento à determinada raça. A filósofa judia Hannah Arendt, que sentiu na pele a destituição de sua cidadania, a sensação de não ter pátria nem lugar no mundo, lembra que a questão dos judeus na forma tratada por Hitler era uma aula de como exterminar minorias:

Nenhum dos estadistas se apercebia de que a solução de Hitler para o problema judaico – primeiro, reduzir os judeus alemães a uma minoria não reconhecida na Alemanha; depois, expulsá-los como apátridas; e, finalmente, reagrupá-los em todos os lugares em que passassem a residir para enviá-los aos campos de extermínio – era uma eloquente demonstração para o resto do mundo de como realmente “liquidar” todos os problemas relativos às minorias e apátridas. (ARENDT, 1989, p.331).

Esse regime de terror e destruição jogou por terra o paradigma da doutrina Jusnaturalista¹² e demonstrou que a dignidade já não era inerente a toda e qualquer pessoa.

¹¹ Ainda tinha países colonizadores que não reconheciam os direitos dos povos colonizados.

¹² O Jusnaturalismo é uma doutrina segundo a qual existe e pode ser conhecido um “direito natural” (*ius naturale*), ou seja, um sistema de normas de conduta intersubjetiva diverso do sistema constituído pelas normas fixadas pelo Estado (direito positivo). Este direito natural tem validade em si, é anterior e superior ao direito positivo e, em caso de conflito, é ele que deve prevalecer. O Jusnaturalismo é, por isso, uma doutrina antitética à do “positivismo jurídico”, segundo a qual só há um direito, o estabelecido pelo Estado, cuja validade independe de qualquer referência a valores éticos. (BOBBIO, 1998, p. 655/656).

O mundo precisava repensar e reforçar a garantia dos direitos dos homens. Surgiu, então, a necessidade imperiosa de se reconstruir o valor dos direitos humanos, de se ter um novo paradigma e referencial ético que servissem de norte para as nações. (PIOVESAN, 2000).

As primeiras iniciativas que marcaram o processo de internacionalização dos direitos humanos foram: a instituição dos Tribunais de Nuremberg¹³ e de Tóquio¹⁴, da ONU¹⁵ e a adoção da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH).

A DUDH foi adotada e proclamada em 10 de dezembro de 1948, pela Resolução nº 217 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas (AGNU) e inovou no sentido de mostrar que não há liberdade sem igualdade e nem igualdade sem liberdade. Concedeu aos direitos humanos uma concepção inovadora, ao considerar o caráter de unidade indivisível, inter-relacionada e interdependente. A DUDH, não tem força jurídica obrigatória, por estar constituída em forma de declaração e não de tratado ou convenção (que tem força jurídica vinculante e obrigatória). Assim, foi necessária a criação de novos documentos para ampliar e assegurar o reconhecimento dos direitos humanos previstos na declaração: Pacto dos Direitos Civis e Políticos e o Pacto dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, em

¹³ O Tribunal de Nuremberg foi criado em agosto de 1945 em Londres, pelos líderes militares dos países aliados (Inglaterra, França, EUA e União Soviética). De caráter militar internacional, tinha o objetivo de julgar os líderes nazistas e médicos considerados criminosos de guerra, em função das experiências desenvolvidas com seres humanos. Instituiu, também, o Código de Nuremberg, em 1947, documento considerado marco da história humana, porque estabelece recomendações de caráter internacional referente aos aspectos éticos da pesquisa envolvendo seres humanos. Os alemães foram julgados por quatro crimes diferentes: conspiração, crimes contra a paz, crimes de guerra e crimes contra a humanidade. Vide Costa Júnior (S/D) disponível em <http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/nuremberg/nuremb1.htm>. Acesso em 28 dez. 2012.

Sobre as críticas ao Tribunal de Nuremberg, de que aconteceu uma justiça parcial num tribunal de exceção criado pelos vitoriosos, e que existem inúmeras razões para duvidar dos critérios usados, vide Calletti (2002) disponível em <http://jus.com.br/revista/texto/3986/os-precedentes-do-tribunal-penal-internacional-seu-estatuto-e-sua-relacao-com-a-legislacao-brasileira>. Acesso em 10 jan 2013.

¹⁴ O Tribunal de Tóquio, inspirado no Tribunal de Nuremberg, foi criado para julgar crimes cometidos pelos japoneses na segunda guerra mundial. Foi criado pelo General MacArthur, reunia os países: Austrália, Canadá, China, EUA, Filipinas, França, Grã-Bretanha, Holanda, Índia, Nova Zelândia e URSS.

¹⁵ A Organização das Nações Unidas (ONU) teve como protoforma a Liga ou Sociedade das Nações, criada após a Primeira Guerra Mundial, em 1919, visando promover a cooperação, a paz e a segurança internacional. A ONU foi fundada em 24 de outubro de 1945, por 48 países, com o propósito de manter a paz e a segurança internacional, aprofundar a cooperação e o desenvolvimento entre Estados. Atualmente, a ONU possui 193 países membros. Ao longo dos anos foram adotadas convenções específicas de direitos humanos, para garantir direitos a grupos específicos: mulheres, crianças, adolescente, negros, povos indígenas dentre outros.

1966¹⁶. O conjunto dos três documentos formam a Carta Internacional dos Direitos Humanos. (PIOVESAN, 2000)

O Brasil é membro da ONU desde a sua fundação (24 de outubro de 1945) que ocorreu cinco dias antes do final da ditadura Vargas (29 de outubro de 1945). Também, é signatário da Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem (DADDH), desde abril de 1948 e da DUDH desde 10 de dezembro de 1948. Ainda mais, assinou em plena ditadura militar o Pacto dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais em 1966. Ou seja, a mesma mão que assinava os documentos referentes aos direitos humanos, firmava os marcos legais da censura teatral.¹⁷

Nos anos 40, época em foram criadas a ONU, a DADDH e a DUDH, o Brasil outorgou a sua mais longa legislação censória do século XX, em 1946, em um governo que se dizia democrático. No período da ditadura militar, que atingiu a todos que estavam em desacordo com a falta de democracia, o Estado brasileiro assinou o pacto já citado no parágrafo anterior. Ora, como crer que tal compromisso seria respeitado em um país, cujos dirigentes negavam a liberdade de expressão aos seus habitantes, prejudicando a vida e ofício dos artistas cênicos, homens e mulheres historicamente defensores da liberdade?

2.1 Os censores do século XX

Os agentes do Estado encarregados de cercear a liberdade dos artistas, ou seja, os censores, ao contrário de seus colegas intelectuais do CDN no século XIX, não eram as pessoas mais abalizadas do ponto de vista intelectual e artístico para apreciar uma obra teatral.

Referindo-se aos censores de São Paulo, Andrade (2013) cita os vários tipos: alegres e sorridentes, que davam a impressão de estar recebendo um privilégio, especialmente se o elenco contava com astros da TV a quem pediam autógrafos e fotografias; os carrancudos, de cara fechada, que permaneciam calados durante toda a

¹⁶ A decisão da ONU de separar os pactos foi um reflexo do contexto político da época, época em que o mundo estava “dividido” em socialista e capitalista. O primeiro dava maior ênfase aos direitos de segunda geração; e o segundo enfatizava os de primeira. No entanto, os direitos dos dois pactos não devem ser dissociados, porque os direitos civis e políticos, juntamente com os econômicos, sociais e culturais, são indivisíveis. Ninguém pode ter cidadania plena sem esse conjunto de direitos; ninguém pode ter direito à vida, à liberdade, se não tem direito à moradia, à saúde, à educação, à cultura, por exemplo.

¹⁷ E praticava atrocidades como prender, torturar e matar.

função. O desvio da regra era o censor João Ernesto Coelho Netto, o preferido de todos os grupos teatrais.

Netto era ligado ao teatro amador, foi censor da Divisão de Diversões Públicas (DDP) de São Paulo até 1968 quando passou a integrar a equipe da censura federal no Estado. Ele descreve os seus colegas da seguinte forma:

Os censores não tinham nenhuma formação cultural, nem universitária. Eram policiais melhor remunerados do que os que exerciam suas funções normais. Por meio de pistolões, entravam e ficavam fazendo parte dessa elite da polícia. Na época, era uma turma de uma dezena de censores que assistia a todos os espetáculos e peças de São Paulo. Seguiam os critérios próprios sobre o que era moral ou imoral, e principalmente, do que era ou não propaganda contra a organização estatal. (COELHO NETO apud COSTA, 2008 p. 122).

O ator e diretor – mineiro/paulista/paraibano – Rubens Teixeira (2014, p. 24) comunga da opinião de Neto sobre a baixa formação intelectual dos censores:

Eram sempre policiais semialfabetizados, ou alguém graduado do exército, marinha ou aeronáutica, que não tinham nenhuma noção de teatro e nos grandes centros sempre tinha um “intelectual” de direita, para dar status à credibilidade da censura. Eles se apegavam muito na palavra ou no palavrão. A palavra “esquerda”, “comunista”, “porra”, “merda”, “puta”.

Há diversos registros de casos de tentativas de prisão de dramaturgos já falecidos, como o ocorrido em agosto de 1966, no Rio de Janeiro, quando agentes do DOPS invadiram o Teatro Jovem, no Rio de Janeiro para impedir um debate sobre a obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, “[...] o qual, aliás, estavam incumbidos de prender. Receberam a informação a explicação de que o sr. Bertolt Brecht estava morto havia dez anos” (PACHECO, 2005, p. 266)

Situação mais bizarra relatou o diretor Antonio Abujamra, em entrevista a Vasconcelos (2001). Em 1965, ele dirigiu *Electra*, do trágico grego Sófocles (496 a. C./406 a. C), com a atriz Glaúce Rocha como protagonista. A polícia compareceu ao teatro para prender o autor e o caso foi manchete no *New York Times*.

As análises equivocadas dos censores aconteciam em todo o território nacional e ridicularizavam o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Como alguns setores do governo eram a favor de uma capacitação para os profissionais da censura, foi solicitado ao Serviço Nacional de Teatro promover um curso de capacitação para 30 censores em março de 1967, medida essa insuficiente. Visando melhorar a qualidade da formação dos censores, a lei 5.536, de 21 de novembro de 1968 (Lei da Censura), no art.

14, parágrafo 1º, exigia os diplomas de cursos superiores para ingresso no cargo de Técnico de Censura do quadro de pessoal do Departamento de Polícia Federal: Psicologia, Pedagogia, Jornalismo, Filosofia, Direito e Ciências Sociais (BRASIL, 1968). Ao exigir censores com maior qualificação, os responsáveis pela Censura seguiram os mesmos passos da doutrina militar que criou escolas especializadas para seus agentes repressores.¹⁸

2.2 Censura e Direitos Humanos durante a ditadura civil-militar

Uma das artistas mais cerceada em sua liberdade e perseguida pelos militares foi a atriz e empresária Ruth Escobar. Tomando-a, aqui, como exemplo de resistência da classe teatral, enfatiza-se que foi ela que estabeleceu a violência ao teatro e seus artistas como violação de direitos humanos, ao avaliar as ações dos ditadores à luz da DUDH em 1975.

A atriz constatou que os direitos humanos estavam sendo violados e em quais artigos da declaração. E não ficou muda. Pelo contrário, usou sua firme voz e denunciou abertamente. E fez dos direitos humanos uma trincheira de luta. Lembrou que pessoas estavam sendo desprezadas, violentadas, torturadas, desaparecidas e assassinadas. Durante a Semana dos Direitos Humanos de São Paulo, em 1975, conclamou os artistas, intelectuais e estudantes a assumirem suas responsabilidades e denunciar tal violência, lembrando que esta estava impregnada no cotidiano. Afirmar Ruth Escobar (*apud* FERNANDES, 1985, p. 225):

E só quando uma rajada de sangue nos atinge os olhos nós compreendemos o artigo primeiro da Declaração Universal dos Direitos do Homem (sic): ‘Todos os seres humanos são dotados de razão e de consciência e devem agir uns em face dos outros com espírito de Fraternidade.’ Até hoje, quantos companheiros foram arbitrariamente presos, privados de seus direitos, espancados, torturados e assassinados debaixo do nosso silêncio. Eles não tinham nome para nós. [...] Não, eu não fiz o possível, porque em todos os setores [...] e nos meios de comunicação, rádio, cinema, jornal, televisão e teatro, a censura exercida pelas autoridades constituídas nos colocam praticamente como funcionários a serviço da ideologia da classe dominante. [...] Cabe a nós, estudantes, intelectuais, artistas, o papel de revolucionários, que não significa o uso da bomba Molotov, mas o uso da Verdade.

A atriz evocou a declaração para denunciar os abusos sofridos por ela e seus colegas. Na sua fala elencou 11 artigos da DUDH: “Hoje [13 de novembro de 1975], antes

¹⁸ Diz Agassiz de Almeida (2007, p.183) que, dentro da visão militarista, “Um tipo de militar foi preparado; não aquele formado para lutar contra o inimigo externo, mas um outro, frio, calculista, torturador e genocida. Escolas militares reciclavam os seus currículos, adaptando-os à conjuntura da guerra fria. Instituiu-se, como cadeira principal, o estudo, tática e estratégia contra o marxismo-leninismo.”

de vir até aqui, eu me detive examinando em quantos artigos dos Direitos Humanos o teatro brasileiro foi violado, e descobri que em 11 (onze)”.¹⁹ (ESCOBAR apud FERNANDES, 1985, p. 225)

O exemplo de Escobar e de outros foi seguido por muitos. O seu teatro sempre foi uma fronteira de resistência, realizando debates e o seminário de dramaturgia, enfocando o teatro, a cultura e outros temas de direitos humanos.²⁰

Durante a realização do *I Seminário de Dramaturgia*, em 1977, que recebeu a alcunha de “O Seminário do Proibido”, os atores e atrizes liam textos engavetados pelos censores federais para uma plateia que chegou a mais de cinco mil pessoas em um período de três meses. Nesse ínterim, houve intervenção da censura que entendeu que as leituras eram abusivas. (FERNANDES, 1987, p. 232)

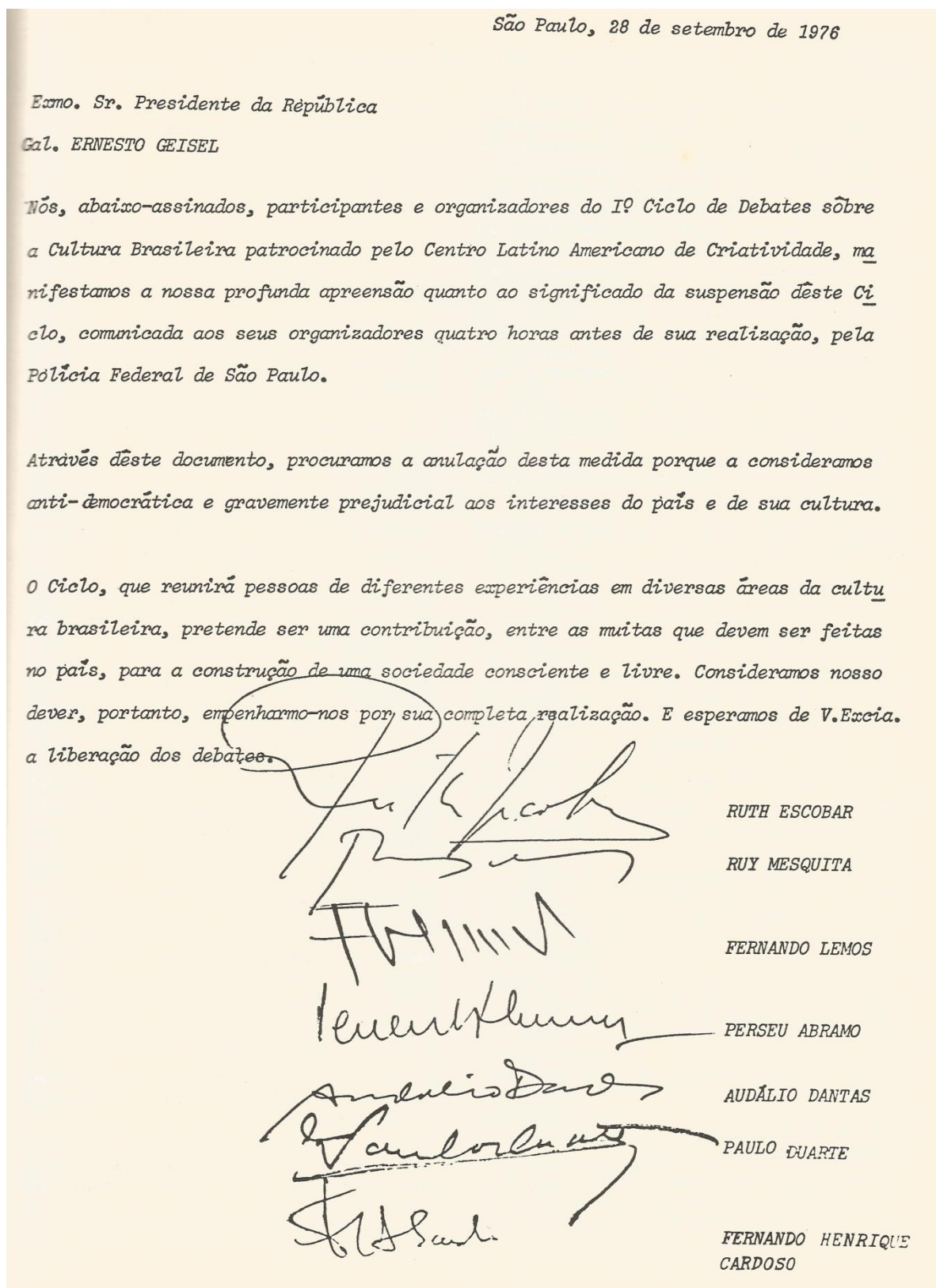
Mas antes, já na realização do 1º Ciclo de Debates, *Panorama da Cultura Brasileira*, previsto para o dia 27 de setembro 1976, a censura lançou a sua mão sobre o evento, proibindo-o quatro horas antes do seu início, através de uma ligação telefônica da chefia da Polícia Federal de São Paulo à direção do Centro Latino-Americano de Criatividade (CELAC), promotor do evento, conforme notícia do jornal *O Estado de São Paulo*, citado por Fernandes (1985, p. 226).

¹⁹ Artigo III. Toda pessoa tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. (.....). Artigo V. Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante. (.....). Artigo VII. Todos são iguais perante a lei e têm direito sem qualquer distinção, a igual proteção da lei. Todos têm direito a igual proteção contra qualquer discriminação que viola a presente Declaração e contra qualquer incitamento a tal discriminação. Artigo VIII. Toda pessoa tem direito a receber dos tribunais nacionais competentes recurso efetivo para os atos que violem os direitos fundamentais que lhe sejam reconhecidos pela constituição ou pela lei. Artigo IX. Ninguém será arbitrariamente preso, detido ou exilado. Artigo X. Toda pessoa tem direito, em plena igualdade, a uma audiência justa e pública por parte de um tribunal independente e imparcial para decidir de seus direitos e deveres ou do fundamento de qualquer acusação criminal contra ela. Artigo XI -1. Toda pessoa acusada de um ato delituoso tem o direito de ser presumida inocente até que sua culpabilidade tenha sido provada de acordo com a lei, em julgamento público no qual tenham sido asseguradas todas as garantias necessárias à sua defesa. 2. Ninguém poderá ser culpado por qualquer ação ou omissão que, no momento, não constituam delito perante o direito nacional ou internacional. Também não será imposta pena mais forte do que aquela que, no momento da prática, era aplicável ao ato delituoso. Artigo XII. Ninguém será sujeito à interferência na sua vida privada, na sua família, no seu lar ou na correspondência, nem a ataques à sua honra e reputação. Toda pessoa tem direito à proteção da lei contra tais interferências ou ataques. Artigo XIII. Toda pessoa tem direito à liberdade de locomoção e residência dentro das fronteiras de cada Estado. Artigo XIX - 1. Toda pessoa em direito à liberdade de reunião e associação pacíficas. 2. Ninguém pode ser obrigado a fazer parte de uma associação. Artigo XXVII. Toda pessoa tem direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. (ONU, 1948).

²⁰ 1976: I Ciclo de debates, *Panorama da Cultura Brasileira* e o Curso Intensivo de Criação Coletiva; em 1977: Seminário de Dramaturgia; em 1978: debate com tema *Conjuntura Política Nacional* e o Congresso Nacional sobre a Anistia; 1989; I Congresso da Mulher Paulista; 1980: A Luta do Povo Palestino: um debate sobre a Palestina; 1980: I Encontro Brasileiro de Homossexuais; Fórum de Debates sobre a Mulher/Frente de Mulheres Feministas.

A atriz empenhou-se em reverter a proibição, juntamente com outros intelectuais, enviando carta com abaixo-assinado, ao então general Geisel. Conseguiram realizar o debate a partir de 04 de outubro de 1976. Vide Figura 1, documento firmado por Ruth Escobar e intelectuais a exemplo dos sociólogos Perseu Abramo e Fernando Henrique Cardoso:

Figura 1 – Carta de Ruth Escobar et al ao general Geisel



Fonte: (FERNANDES, 1985, p. 227)

A questão dos Direitos Humanos enfocada por Ruth Escobar só entrou na agenda brasileira dos grupos e pessoas defensoras da Democracia durante a ditadura militar, pois esse tema (DH) até então não era corrente nos discursos e nos debates, mesmo no governo de João Goulart que defendia as reformas de base.²¹ Somente no período pós golpe civil-militar é que se acentuou a negação da liberdade e dos direitos humanos, pois

[...] tornou-se instrumento político e atingiu não só os excluídos de sempre, mas parte da burguesia intelectual ou de profissionais liberais [o que inclui os artistas], o que mobilizou de forma mais articulada a sociedade na defesa das vítimas e em prol dos direitos humanos. (SABOIA, 2009 p.58).

Também o bispo católico Dom José Maria Pires²², em entrevista concedida a Delgado (2010) acredita que

Foi exatamente o golpe de 1964 que atingiu profundamente os direitos humanos. Quando estava em Araçuaí [MG], comecei a reagir contra as violações dos direitos humanos: prisão de pessoas, prisão de suspeitos, torturas. Em 21 de abril de 1976 foi fundado oficialmente o Centro de Defesa dos Direitos Humanos [na Diocese da Paraíba]. Foi o primeiro da América Latina. (DELGADO, 2010, p. 110).

Muitas formas de resistência pacífica foram articuladas durante a ditadura. E artistas de teatro tiveram participação massiva em atos públicos, greves, passeatas, campanhas pela anistia e pelas eleições diretas. E, ainda, contribuíram com a Assembleia Constituinte que gerou a nova Constituição de 1988, Carta Cidadã que, além de extinguir a centenária censura, refletiu os princípios e ideais dos que lutaram contra a ditadura. E ademais, incorporou [...] “os direitos humanos não só como garantia individuais, mas como princípios básicos do ordenamento constitucional e jurídico brasileiro.” (SABOIA, 2009, p. 58).

²¹ Segundo Emir Sader, a noção de direitos ainda estava centrada nos direitos trabalhistas implantados para os trabalhadores urbanos na ditadura Vargas (capitaneados pelo salário-mínimo e pela Consolidação das Leis do Trabalho – CLT). “E no Governo de João Goulart, esta situação tinha também a ver com o fato de que o projeto nacional e popular, defendido pela esquerda e presente no governo de João Goulart, destacava a dimensão econômica, encarregada de arrastar, na sua dinâmica, a promoção dos direitos dos que eram transferidos da situação de informalidade para a de direitos trabalhistas. A promoção mais significativa de direitos se dava pela ascensão social do setor informal – especialmente o setor primário, no Nordeste – para o Centro-Sul, seja para o setor secundário ou terciário. Mas naquele tempo, mesmo a alocação no setor de serviços costumava representar contrato de trabalho. (SADER, p. 75/76).

²² Dom José Maria Pires, nascido em Conceição do Mato de Dentro em 1919, foi arcebispo da Diocese da Paraíba, de 1966 a 1995, onde atuou de forma ativa na defesa dos direitos dos excluídos e dos perseguidos, principalmente os agricultores vítimas dos latifundiários. Opositor da ditadura desde maio de 1964, defendeu em Minas Gerais padres presos sob acusação de serem comunistas e subversivos.

Mas, em que pesem as garantias constitucionais é necessário agir como um escafandrista e trazer à superfície o passado para fazê-lo conhecido. É preciso buscar a memória histórica da construção desse instrumento de Democracia, que é a Constituição Federal de 1988. E jamais! Jamais sepultar a trajetória que gerou a necessidade de uma constituição de caráter cidadã com ênfase nos direitos humanos, para que os males que derrocaram a liberdade não retornem.

3 Censura teatral e o direito à memória e à verdade no século XXI

No Brasil, até o ano de 2011, nos governos civis que sucederam à ditadura, ao contrário de Argentina e Chile²³, os poderes Executivo e Legislativo não propuseram a criação de leis para apurar os crimes dos ditadores.²⁴ Essa atitude incentivou um esquecimento sobre o passado recente de violência imposta pelos sucessivos governos militares.

Alega-se que o Brasil tinha demandas mais urgentes, como formar uma Assembleia Constituinte e aprovar a nova Carta Magna; restabelecer as eleições diretas para a Presidência da República e controlar a inflação herdada da ditadura. O silêncio favoreceu ao encobrimento de um golpe civil-militar que derrotou a Democracia e gerou consequências desastrosas. Os adultos pouco falavam e os jovens não indagavam.

Mas, havia e há aqueles que não esqueceram e que jamais esquecerão. Pessoas que lutaram e lutam em busca de revelar os fatos que continuam submersos sob uma camada de silêncio que encobre o período da mais violenta privação de liberdade e de direitos que o povo brasileiro viveu; em busca de encontrar, prantear e sepultar os restos mortais de familiares; em busca de que o Estado assuma a responsabilidade por fazer chorar no solo

²³ Na Argentina, o presidente Raul Alfonsín criou em 15 dez. 1983 a Comissão Nacional para a Investigação sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), para investigar as violações aos direitos humanos ocorridas entre 1976 e 1983; no Chile, o presidente Patricio Aylwin criou em 24 abr. 1990 a Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação, para investigar as mais graves violações aos direitos humanos cometidas nos anos da ditadura de Pinochet. Governos posteriores construíram nos dois países museus/memoriais nacionais da verdade e direitos humanos.

²⁴ No Brasil, a interpretação dada à Lei de Anistia de 1979 foi bilateral. E os representantes da ditadura, que cometeram graves violações de direitos humanos, praticaram auto anistia. Em que pese a incompatibilidade da lei brasileira com a Convenção Americana de Direitos Humanos, atestada pela Corte Interamericana de DH, o Supremo Tribunal Federal, em 2010, manifestou-se favorável à interpretação dos militares. A Justiça de Transição no Brasil é um caso atípico. Sobre o tema vide: ABRÃO, P. e TORELLY, M. de. **Justiça de Transição**: manual para a América Latina. Brasília: Comissão de Anistia/Ministério da Justiça, 2011.

brasileiro tantas Marias e Clarisses²⁵, por expulsar de sua pátria amada, não mais uma mãe gentil, adultos e crianças como João e Denise²⁶; e, em busca de que o Estado assuma o seu dever de investigar e revelar o destino de pessoas desaparecidas como a diretora de teatro e militante política Heleny Guariba (figura 2) supostamente assassinada no famoso centro de tortura alcunhado de “casa da morte”.²⁷

²⁵ Referência à música *O bêbado e o equilibrista*, de Aldir Blanc e João Bosco, um dos hinos da luta contra a ditadura.

²⁶ Referente aos filhos de Jango, João Vicente e Denise que saíram do Brasil ainda crianças e não tiveram o direito de ser alfabetizados na língua materna.

²⁷ Paulista, nascida em 1941, estudou Filosofia na USP, especializou-se em cultura grega, trabalhou em teatro e deu aulas na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). Estudou na Europa, inclusive com o dramaturgo Bertolt Brecht. Voltou ao Brasil em 1967 e começou a dirigir o grupo de teatro da Prefeitura de Santo André. O Ato Institucional nº 5 interrompeu o trabalho. Em março de 1970, foi presa pela primeira vez por sua militância na VPR, foi torturada pela Operação Bandeirante (DOI-Codi/SP) e transferida para o Dops/SP. Solta em abril de 1971, ia deixar o país quando foi presa em 12 de julho, pelo DOI-Codi/RJ, e nunca mais foi vista. Etienne Romeu, ao relatar sua prisão no sítio em Petrópolis conhecido como “Casa da Morte”, diz que lá havia outra moça que foi torturada durante três dias, inclusive com choques na vagina. Ela acredita que a moça era Heleny. Tinha 30 anos e deixou dois filhos pequenos. (MERLINO e ORJEDA, 2010).

Figura 2 – Diretora de teatro e militante Heleny Guariba



Fonte: Melino e Orjeda, 2010

Em que pesem as cobranças e as pressões do Movimento de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, esse processo de investigação e revelação da memória dos anos da ditadura só foi iniciado duas décadas depois quando o governo do presidente Fernando Henrique deu o primeiro passo em direção à reparação dos males dos governos militares.²⁸ A Lei 9.140, de 04 de dezembro de 1995, “Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências” (como a

²⁸ Em 1985, Dom Paulo Evaristo Arns, um dos mais ferrenhos combatentes da ditadura, coordenou um dos primeiros registros, o Projeto *Brasil Nunca Mais* que trata do julgamento dos presos políticos, através dos processos do Superior Tribunal Militar, e da tortura nos porões dos governos militares, por meio dos depoimentos dos torturados. (ARNS, 1986)

instituição da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos).²⁹ Essa lei que foi criada em atendimento às reivindicações de familiares, obrigou o Estado não somente a localizar e identificar os restos mortais dos desaparecidos políticos. Para os declarados mortos, a lei concede aos herdeiros uma compensação pecuniária de acordo com o art.11 parágrafos 1º e 2º. (BRASIL,1995)³⁰.

A Lei 10.559, de 13 de novembro de 2002– antecedida pela Medida Provisória 2.151-3, de 24 de agosto de 2001, que regulamentou o art. 8º do *Ato das Disposições Constitucionais Transitórias* – trata dos direitos dos anistiados com vista à reparação de perda do trabalho em decorrência de atos políticos e criou a Comissão de Anistia³¹. (BRASIL, 2002).³²

Mas somente compensações monetárias jamais serão suficientes, pois o acesso à memória e à verdade é um direito humano que deve ser exercido plenamente. É imprescindível arrancar o véu que esconde o passado, porque

[...] essas histórias [da ditadura militar] devem ser conhecidas e não esquecidas; os mortos devem ser homenageados, e não apagados da memória; os responsáveis devem ser punidos e não perdoados. Onde sopram os ventos do esquecimento, a volta de tempos de horror é sempre possível.” (URBAN, 2008, p. 232).

Na opinião de Reategui (2009, p.359) “Os direitos das vítimas à verdade, à justiça e às reparações são, de fato, um continente novo na discussão internacional sobre transições do autoritarismo para a democracia e da violência para a paz.” E acrescenta ainda o autor ao falar sobre a gênese dessas insurgentes prerrogativas (que claramente remetem ao paradigma Jusnaturalista):

Poder-se-ia dizer que a localização desses direitos no núcleo da imaginação pública contemporânea procede de uma vigorosa transformação na ordem da cultura, antes que dos âmbitos do direito e da política. Trata-se de um último avanço do humanitarismo, revolução da sensibilidade moral mundial cujo ponto de partida pode ser identificado, no mundo jurídico nos processos de Nuremberg, mas que se situa, na realidade, em um horizonte mais amplo e antigo: o da

²⁹ Sobre a CEMDP, vide informações disponíveis em <http://cemdp.sdh.gov.br/>. Acesso em 01 jul. 2014.

³⁰ Vide em Referências/Legislação/Leis

³¹ Sobre a Comissão da Anistia, informações disponíveis em <http://portal.mj.gov.br/anistia/data/Pages/MJ20BF8FDBPTBRNN.htm>.>. Acesso em 01 jul. 2014.

³² Vide em Referências/Legislação/Leis

moderna concepção filosófica da universalidade do home e da dignidade que lhe é inerente. (REATEGUI, 2009, p.359/360).

Visando afastar os vendavais do esquecimento, em 2010, pela primeira vez, foi previsto em um Programa Nacional de Direitos Humanos - PNDH 3 de 2010 – que a investigação do passado é fundamental para a construção da cidadania. O eixo orientador de nº 5 do programa enfatiza que estudar, resgatar a verdade e trazer à tona os acontecimentos transcorridos no país, caracterizam uma forma de transmissão de experiência histórica que é essencial para a constituição da memória individual e coletiva. (BRASIL, 2010, p. 207).

A Lei 12.527, de 18 de novembro de 2011, regulamentou o acesso à informação previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal (BRASIL, 2011); e a Lei nº 12.528/11, criou a Comissão da Verdade, por recomendação da Corte Interamericana de Direitos Humanos, com o objetivo de esclarecer e tornar públicas as “graves violações de direitos humanos” ocorridas entre 1946 e 05 de outubro de 1988. (BRASIL, 2011).³³

Essa importância de pesquisar para recompor esse tempo de outrora, para preservar a história do que foi vivido e para dar conhecimento às novas gerações é enfatizada por Padrós (S/D), como também a importância do resgate das memórias individuais, para a construção de uma memória coletiva, que evite o esquecimento da história da ditadura na América do Sul.

Finalmente, em 2012, foi instalada a Comissão Nacional da Verdade, seguida de diversas comissões estaduais, municipais, acadêmicas e de entidades de categorias profissionais (Sindicatos de Jornalistas, Ordem dos Advogados do Brasil - OAB, Universidades), assim como redes e comitês da verdade articulados pela sociedade civil.

No que respeita ao teatro, os novos atores brasileiros, que iniciaram suas atividades após o ano de 1988, desconhecem o que foi exercer o ofício de representar em regimes autoritários. Não passaram pelos burocráticos e autoritários trâmites para a encenação de um texto e tampouco pela fiscalização prévia do ensaio geral executada pelos censores do Departamento de Polícia Federal. Os atores em formação dos cursos de teatro das universidades brasileiras, nascidos sob os novos ares da democracia, também desconhecem

³³ Vide em Referências/Legislação/Leis.

o que é o teatro “sob pressão” e o “palco amordaçado”, usando as expressões do crítico teatral Yan Michalski (1985 e 1979).

É importante, pois, que se abram os subterrâneos que guardam o que sobrou das violações praticadas contra o trabalho dos dramaturgos, atores, atrizes, diretores, produtores e técnicos de teatro. Que se resgatem os escritos e entrevistas dos artistas que relataram em suas biografias e/ou entrevistas a ação violenta da censura e da repressão³⁴. Imprescindível, também, que se divulgue o trabalho dos pesquisadores que estão investigando os arquivos públicos e privados da censura.

Mas não apenas os novos artistas desconhecem o que aconteceu. Em sua maioria, os jovens do século XXI não conhecem a verdadeira história de seu país³⁵ ou foram ensinados de forma equivocada, de que houve uma revolução e não um golpe. Portanto, é importante transmitir a verdade às novas gerações, através de registros e documentação do que está sendo evocado e descoberto. Para Padrós (S/D p. 83)

A capacidade de lembrar possibilita a preservação dessa base comum de elementos, (de ordem política, social e econômica), transformados em referência e identidade nas relações sociais de cada um dos coletivos. Portanto, o lembrar preserva as vivências da coletividade, do grupo social; o lembrar preserva, para as novas gerações, a complexa experiência histórica acumulada, e isso coloca um novo desafio para um tecido social, o da imperiosa transmissão desse legado; assim, esta é outra necessidade vinculada à memória (seja através dos mecanismos da tradição oral, dos materiais escritos ou dos denominados vestígios).

3.1 A importância dos arquivos públicos e particulares para presentificar o passado

Um dos lugares importantes que conservam esse passado encoberto – escrito, fotografado, gravado e filmado – são os arquivos.

³⁴ Exemplos: Mário Lago, Leilah Assunção, Dina Sfat, Eva Wilma, Ruth Escobar, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Beth Mendes, Margarida Baird no Rio de Janeiro e São Paulo; Rubens Teixeira, Fernando Teixeira, Altimar Pimentel, Zezita Matos e Waldemar Solha na Paraíba, entre outros. E as publicações de pesquisas nos arquivos nacionais (RJ e BSB) e estaduais, como os da UFBA e Miroel Silveira (USP).

³⁵ Em dez. 2012, a professora Fátima Marreiro do Departamento de Sociologia da UFPB, aplicou um questionário com alunos de cursos de graduação para medir o conhecimento sobre a ditadura militar. Concluiu que mais de 50% dos futuros profissionais (professores, historiadores, sociólogos, antropólogos, assistentes sociais, pedagogos e psicólogos) – do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHLA) da UFPB – pouco ou nada sabiam. Com a intenção de minimizar esse desastroso resultado, a professora criou o minicurso Ditadura no Cinema oferecido nos dias 04 e 05 de junho de 2013, com a exibição de filmes e debates. A autora desta dissertação participou da pesquisa e do evento.

Segundo o *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, citado por Catela (2011, p. 382) arquivo é “um conjunto de documentos que independentemente da natureza do suporte, são reunidos por processo de acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, privadas ou públicas, e considerados em relação ao seu valor.”

Essa definição, como observa a autora, reflete tão somente o aspecto espacial não considerando as questões relativas a “agentes, conflitos e litígios” inerentes aos documentos. Por isso, Catela (2011, p 393) adotou outra definição:

O arquivo é o espaço que resguarda a produção, a organização e a conservação de objetos (na maioria dos casos papéis manuscritos e impressos) que documentam e ilustram as ações de indivíduos, famílias, organizações e órgãos do Estado. Um arquivo implica um conjunto de acervos documentais, sonoros e visuais, localizados em um local ou edifício, com agentes que os produzem, classificam e velam por sua existência e consulta.

Arquivos são públicos e privados e o acesso a ambos permite conhecer desde a história da Nação até o cotidiano e segredos das famílias. Assim, arquivos podem ser espaços públicos onde estão depositados memórias coletivas de uma sociedade. Como os públicos e oficiais, repletos de informações civis, sociais, culturais, escolares, de saúde, judiciais e policiais; ou os públicos das igrejas, que contam a história dos batizados, das graças, dos apadrinhamentos e compadrios, dos enlances e desenlaces matrimoniais. E os arquivos privados, são aqueles em que famílias e/ou pessoas conservam em caixas e baús, protegidos pela intimidade do lar, momentos da vida familiar e, por vezes, segredos nunca revelados.³⁶

Para desvendar a saga dos suplícios humanos na França, Foucault (2007, p.57), recorreu a documentos da justiça, da polícia e do parlamento francês trazendo à tona informações contidas em processos, jornais e discursos, tais como: *Pièces originales et procédures du procès fait à Robert-François Damiens*, de 1757, *Gazette des tribunaux*, de 1837 e *Archives parlementaires*, de 1789. Arquivos como esses guardam o pensamento dos algozes e as sentenças e castigos impostos aos condenados.

Sobre os arquivos da repressão, esses são denominados por Catela (2011, p. 392/393) como

³⁶ No filme *As pontes de Madison*, Francesca (Mary Streep), guardou a sete chaves as provas de seu secreto romance, com o fotógrafo (Clint Eastwood), só encontradas pelos filhos após sua morte.

[...] o conjunto de objetos sequestrados das vítimas ou produzidos pelas forças de segurança (policiais, serviços de inteligência, forças armadas) em ações repressivas (ataques, perseguições, sequestros, torturas, desaparecimento, assassinatos, etc.) perpetrados pelas ditaduras militares nos países do cone sul.

Acrescente-se a esses tipos de ações repressivas a censura teatral praticada pelos censores, quando da análise dos textos e da fiscalização em ensaios e apresentações das peças, e a violência praticada contra artistas como morte, torturas, exílios forçados, agressões físicas, assédio sexual, destruição de teatros, demissões de empregos, etc.

A autora lembra ainda que esse tipo de arquivo quando revelados no presente assumem uma função diametralmente oposta aos objetivos que os criaram: “produzidos para culpar, agora podem ser usados para compensar as vítimas pelas arbitrariedades e violações de direitos humanos cometidas durante a ditadura militar.” (CATELA, 2011 p. 396).

Os arquivos da censura federal, guardados na Divisão de Censura a Diversões Públicas/Teatro do Arquivo Nacional (no Distrito Federal e Rio de Janeiro), referem-se ao período da federalização da censura. E sobre os documentos anteriores a 1968, quando a censura era exercida pelos Estados, com exceção da experiência conhecida do Estado de São Paulo, talvez ocupem velhas caixas em arquivos “mortos” ou foram destruídos.

Daí a importância do acesso a toda documentação existente, que conta não somente a ação da censura, mas desvela pontos da história do teatro brasileiro, já que representa um verdadeiro banco de textos reveladores da dramaturgia de uma época. Dramaturgia essa que não foi revelada por inteiro, porque os textos, quando não foram totalmente proibidos, foram mutilados. E, assim, por não passarem à cena, permaneceram ocultos no todo ou em parte.

CAPÍTULO II

CENSURA TEATRAL NO BRASIL DO SÉCULO XX: da ditadura Vargas à Nova República (1937 a 1988)

1. Censura teatral no Estado Novo (1937 a 1945)

Muito antes da decretação do Estado Novo em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas³⁷ já vinha tratando de aperfeiçoar a censura como instrumento de controle e manutenção do poder. Ele foi tecendo o modelo de forma hábil e gradativa desde sua chegada ao poder em 1930. No período de 1931 a 1935³⁸, criou uma legislação e uma estrutura organizacional com o objetivo de cultuar sua imagem e exercer controle e censura sobre a imprensa e as artes³⁹.

O governo Vargas também cultuou o terror ao novo regime de governo implantado na Rússia, em 1917, principalmente depois da Intentona Comunista de 1935⁴⁰. No ano de 1937, o Brasil estava marcado pelo falso temor do comunismo paralelo à mobilização das lideranças em torno da eleição presidencial que deveria acontecer em janeiro de 1938. Legalmente Vargas estava impedido de concorrer ao novo processo eleitoral. Foi nesse contexto que urdiu um golpe usando a ameaça comunista como razão fictícia. Em maio de

³⁷ Getúlio Dornelles Vargas (1882 – 1954), de origens rurais e família de tradição política caudilhista no Rio Grande do Sul, formou-se em Direito e foi promotor em Porto Alegre. Ingressou na política gaúcha em 1917, foi deputado estadual, federal e presidente daquele Estado do RS. Candidato derrotado à Presidência da República pela Aliança Liberal em 1929, chefiou a Revolução de 1930 e assumiu o governo. Em 1937, sob a alegação de uma ameaça comunista, instaurou o Estado Novo que teve vigência até 1945. Voltou ao poder em 1950 pelo voto e suicidou-se em 1954.
Disponível em < http://www.fgv.br/cpd/doc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx?id=busca_rapida>.

³⁸ Em 1931, criou o Departamento Oficial de Propaganda (DOP); em 1932, o Decreto nº 21.240 nacionalizou o Serviço de Censura ao Cinema; em 1933, criou a Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS); em 1934, foi outorgada a nova CF que no item 9 do artigo 113 negava garantia de liberdade de expressão às diversões públicas; ainda em 1934, criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e, através do Decreto 24.531, instituiu o novo Regulamento de Polícia ampliando os poderes do Chefe da Polícia Civil do Distrito Federal, Filinto Müller, sobre as atividades artísticas; em 1934, criou a Lei da Imprensa – Decreto nº 24.776, visando total controle dos meios de comunicação.

³⁹ Além de todo o aparelhamento criado pelo Estado Novo, desde essa época já existia no governo uma “tendência à criação de uma Censura Federal”, o que irá ocorrer no período da ditadura militar. (COSTA, 2006, p.100).

⁴⁰ Intentona Comunista – movimento que planejava a tomada do poder com o apoio do Partido Comunista do Brasil (criado em 1922) e do Movimento Tenentista (surgido na década de 1920). A primeira insurreição eclodiu em Natal/RN em novembro de 1935. O levante foi derrotado pelo governo federal.

1937, os principais acusados da intentona foram severamente julgados e punidos pelo Tribunal de Segurança Nacional (TSN), órgão da Justiça Militar. Luiz Carlos Prestes foi condenado a 16 anos de prisão.

Ao mesmo tempo em que punia severamente os comunistas, o presidente homenageava de forma pomposa os soldados tombados no levante, antecipando para setembro de 1937 as honras aos “heróis da Pátria”, quando o aniversário das mortes seria no mês de dezembro.

Porém, só medidas punitivas e sentimentais não seriam suficientes. Vargas buscou um fato mais contundente: no interior do Exército foi criado um falso plano comunista que recebeu o nome de Plano *Cohen*⁴¹, cuja origem seria a Internacional Comunista com o objetivo de implantar um governo revolucionário no Brasil. Usando o programa oficial de rádio, o falso plano foi propagado para todo o território nacional e em todos os jornais, despertando o apoio a Vargas por parte da Igreja Católica e da população.

Com o cenário montado, Vargas desferiu um golpe, em 10 de novembro de 1937, fechando o Congresso Nacional e outorgando a “polaca”, a nova Constituição Federal, anteriormente preparada pelo Ministro da Justiça. Estava, assim, implantada a ditadura do Estado Novo que duraria até 1945.⁴²

Uma das primeiras medidas de Vargas foi inserir o teatro na esfera estatal, com a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), vinculado ao Ministério da Educação, com o objetivo de “animar” o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro no país. O artigo 1º do Decreto-Lei nº 92, de 21 de Dezembro de 1937 (BRASIL, 1937), justificava de que “O teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo.” E o artigo 3º designou como competências do SNT as seguintes:

- a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país; b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações. ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros; d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas; e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro;

⁴¹ Sobre o Plano Cohen, vide biografia de Vargas em //http: www.fgv.cpdoc/verbetegetulioivargas.

⁴² A constituição foi inspirada no modelo da carta magna ditatorial do polonês Jósef Pilsudski e o título de Estado Novo foi copiado da ditadura do português Antonio Salazar.

f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros; g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes; h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro.

Essas ações jamais saíram do papel, com exceção das seguintes iniciativas: criação de uma escola (Curso Prático de Teatro), de duas companhias oficiais – *Comédia Brasileira*, de 1940 até 1945, e a *Companhia Nacional de Operetas* que nasceu e morreu em 1940. As demais ações resumiam a distribuir subvenções que, com exceção de um edital público, não obedeciam critérios objetivos e, na maioria das vezes, já vinha com o “De acordo” do gabinete da presidência ou dos ministérios. (CAMARGO, S/D).

Por outro lado, a ação censória funcionou com mais competência, pois a Constituição de 1937 estabeleceu a censura prévia da imprensa, teatro, cinema e concedeu amplos poderes às autoridades competentes de proibir a circulação, a difusão ou a representação, com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública (BRASIL, 1937/artigo 122/ 150/a).

Assim, a “polaca” reforçou a autoridade censória do Chefe da Polícia Civil do Distrito Federal, outorgada pelo Decreto que criara o Regulamento de 1934, o qual concedia poderes ao mandatário da corporação de censurar previamente até o programa do espetáculo, com caráter autoritário, imperativo e centralizador, interferindo inclusive no desenho cênico da peça:

A Polícia de Myller [⁴³] conseguiu que, através da nova legislação, os profissionais do ramo fossem legalmente coagidos a cumprir todas as determinações da censura, interpretar fielmente o texto e a marcação, sem poder alterar ou acrescentar qualquer palavra nas representações sem autorização prévia do autor – que necessariamente deveria estar presente – e da censura. Foi também decretado que os artistas e auxiliares teatrais deveriam obedecer ao diretor e ao ensaiador, sendo obrigados a participar dos espetáculos, salvo por motivo de força maior. (CANCELI, 1991, p. 124/125).

Garcia diz que a Constituição do Estado Novo afirmou o processo de expansão censória, pois

[...] não só submeteu o direito de liberdade de expressão do cidadão a imperativos draconianos sob o argumento de defender o Estado nacional e a manutenção da ordem como também propiciou a criação de um órgão de

⁴³ Filinto Strubing Müller, chefe da polícia de Vargas, entrou para a História acusado de realizar prisões arbitrárias e torturar prisioneiros. Seu feito mais conhecido foi a entrega da esposa de Prestes, a grávida Olga Benário para ser assassinada na Alemanha Nazista.

controle político que tinha como propósito assumir o controle sobre a comunicação e eliminar a contrapropaganda dos adversários, além de simbolizar o autoritarismo estadonovista e centralizar os poderes políticos (GARCIA, 2009, p.9)

Visando aperfeiçoar a propaganda da sua ditadura e a censura, Vargas também reorganizou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) que passou a chamar-se Departamento Nacional de Propaganda (DNP), a partir de 1939 transformado no mais famoso instrumento de censura e promoção da ditadura Varguista: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), subordinado diretamente à Presidência da República, com características de um ministério, já que respondia somente ao chefe do Executivo. O seu modelo foi inspirado na censura de controle da opinião pública dos ditadores Mussolini e Hitler. No Decreto-Lei de criação, nº 1915, de 27 de dezembro de 1939, consta no artigo 2º como uma das atribuições do DIP, a censura ao Teatro. Já o artigo 14 do referido decreto transfere ao novo departamento todas as atribuições da censura teatral, anteriormente delegadas ao chefe de polícia pelo regulamento de 1934. (BRASIL, 1939)

Então, a censura ao teatro passou da alçada policial à alçada executiva, com a responsabilidade de não somente reprovar mas, também, propagar o feito. A Divisão de Cinema e Teatro era responsável por censurar previamente e autorizar ou interditar espetáculos e filmes em todo o país. E, ainda, publicar no Diário Oficial a lista das peças e películas censuradas com a descrição de suas características e do resumo do julgamento. (FGV/CPDOC/DIP S/D).⁴⁴

Garcia (2009, p.11) considera que no período em que esteve sob a alçada do DIP, de 1939 a 1945, a censura perdeu a sua “tradição policialesca”. Não obstante, tal perda não se confirma por duas razões: a transferência de órgão não modificou o *modus operandi* da atividade censória; e esta não foi abrandada e nem afastada da ação policial, pois o Decreto criador do DIP, no artigo 17, conferia-lhe amplos poderes para requisitar o apoio das autoridades locais que não poderiam deixar de atender à requisição, o que significa chamar a polícia.

Por outro lado, percebe-se que a metodologia foi até aperfeiçoada, pois a inserção da publicação dos detalhes sobre as obras censuradas certamente causava intimidação aos dramaturgos. A atuação repressora do Diretor-Geral Lourival Fontes, famoso “Homem do

⁴⁴ Em 1940 o DIP ganhou tentáculos estaduais. Em cada unidade da federação foi criado o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) com as mesmas atribuições de controle e censura do departamento federal.

DIP”, em nada devia a Filinto Müller, já que era comparado ao Ministro da Propaganda e Cultura da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels. E em 1942, Fontes cedeu lugar a um militar, coronel Coelho dos Reis que, logo foi substituído por outro, o capitão Amílcar Dutra de Menezes (COSTA, 2006).

A consequência da implantação da ditadura do Estado Novo para o teatro brasileiro⁴⁵ é descrita por Décio de Almeida Prado (2007, p.33) como a queda sobre o palco, “tão acostumado à censura em seu penoso calvário histórico, [de] um dos mais pesados regimes censórios que ele já conheceu.” O autor acrescenta que nos anos seguintes, considerados intermináveis, proibir seria a palavra de ordem: “[...] tudo seria proibido, até referências à [segunda] guerra [mundial] de que então o Brasil já participava.”

O que já era temido antes de 1937⁴⁶, tornou-se mais contundente com a implantação de uma ditadura. A pesquisa de Garcia (2009) na Biblioteca Nacional (RJ) localizou trinta e sete textos proibidos no Distrito Federal, no período de 1939 a 1944, uma média de 7,8 peças por ano. Desse total, 04 são dramas circenses de autoria de Abelardo Pinto, o famoso palhaço Piolin, que se tornou dramaturgo por imposição do novo modelo censório. O DIP (e DEIP nos Estados) impôs aos circos uma exigência que violou uma longa tradição de

⁴⁵ A chegada de Vargas ao poder em 1930 encontrou o teatro brasileiro ainda caminhando em busca de uma identidade e da modernidade, vez que não tinha sido contaminado pelos ventos do movimento de 1922 quando os modernistas lançaram no Brasil a semente de uma arte nacional. A deflagração da grande guerra (1914-1918) contribuiu para isolar o Brasil do teatro das companhias portuguesas, francesas e italianas que visitavam o Brasil com constância. Essa ruptura com a Europa fez com que os artistas do teatro tentassem abrir um “[...] um caminho por conta própria [...] A dramaturgia se volta com nova insistência para os temas brasileiros, mesclando a comédia de costumes com a reivindicação clara dos valores nacionais.” (MAGALDI, 1997, p.192).

O Teatro de Revista, nascido no século XIX, continuava efervescendo no novo século e contribuindo para a “descolonização cultural” na opinião de Neyde Veneziano. Para ela, esse teatro fixou os tipos e costumes nacionais e um modo genuíno do “falar à brasileira” e pode ser considerado o “prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento [...] integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há.” (VENEZIANO, 1994, p. 154-155).

Em 1938 Paschoal Carlos Magno fundou o Teatro do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro. E o Teatro Universitário - TU, sob a direção de Jerusa Camões, foi criado na mesma época, com sede no prédio da UNE na Praia do Flamengo. (GUNISBURG *et al*, 2009, p. 336)

⁴⁶ Procópio Ferreira confessa que permaneceu quase um ano com o texto *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, com receio de encená-lo temendo a censura, pois “Naquela época, as chamadas ideias novas eram consideradas caso de polícia”. (FERREIRA, 1979, p.241). O texto é considerado o precursor do teatro social no Brasil. Já Flávio de Carvalho teve a sua peça *O bailado do deus morto* proibida depois de três encenações no ano de 1933, por ser considerada um atentado aos bons costumes. (COSTA, 2006).

A peça *O automóvel do Rei*, foi analisada pela censura em São Paulo em 1937, antes do Estado Novo, e o censor cortou oito falas que comprovavam a inclinação do personagem André aos ideais comunistas. (GOMES, 2008, p.67).

transferir as falas de geração a geração através da oralidade. A censura passou a exigir um texto escrito obrigando “[...] o circense a escrever o que era saber oral e a atribuir um autor a um texto que, de tanto passar de família a família, se tornara criação coletiva.” (SOUSA JÚNIOR, 2012, p.135).

Também o teatro de animação foi perversamente atingido pela censura. Sobre o fato, desabafa Clóvis Garcia em entrevista à Costa “[...] a censura quase matou o mamulengo! Os grupos então escreviam um texto, mandavam para a censura, que o aprovava. Mas quando iam ver o espetáculo, era tudo diferente, pois os artistas eram genuinamente improvisadores.” (COSTA, 2008, p.67).

Outro caso de grande prejuízo, que contribuiu para atrasar o andamento da cena teatral brasileira, refere-se à obra do modernista Oswald de Andrade.⁴⁷ No exato ano de implantação da ditadura do Estado Novo ele escreveu *A Morta*. Publicou-a juntamente com *O Rei da Vela* (de 1933). Guinsburg *et all* (2009, p. 88) cita o prólogo do texto, que faz menção ao espírito apavorante da censura: “Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje, ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo.” (ANDRADE, 2005, p. 181). Trata-se da fala *O Compromisso do Hierofante*, do texto *A Morta*, que menciona claramente a exigência prévia da autorização policial. E no final, o personagem volta para mandar a plateia recorrer à repressão caso tenha se sentido injuriada com a própria autópsia, em seus valores morais, religiosos e políticos:

Respeitável público, não vos pedimos palmas. Pedimos bombeiros! Se quiseres salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros, ou se preferirdes, a polícia! Somos como vós mesmos um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo.” (ANDRADE, 2005, p. 237).

Na opinião do crítico Sábato Magaldi os textos de Andrade acima referidos, juntamente com *O homem e o cavalo* publicado em 1934, marcaram a modernidade da dramaturgia, mas não contribuíram para modernização do teatro brasileiro considerando que, por motivos morais e políticos, as três peças não passaram do texto à cena, fato que o

⁴⁷ A Semana de Arte Moderna de 1922 não contemplou o teatro. Apenas o autor Renato Viana esboçou a tentativa de modernização dessa arte, mas não obteve êxito. Escreveu e dirigiu o único texto de 1922, procurando criar uma nova estética, com pretensões de transformar a cena o processo de produção teatral. Unido aos modernistas Villa-Lobos e Ronald Carvalho fundam a *Sociedade dos Companheiros da Quimera*, “[...] com o objetivo de elevar o nível cultural e intelectual do teatro, em 1922.” Seus textos serão montados pelos grupos amadores do Teatro do Estudante do Brasil. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=835&imp=N>.

autor considera lamentável. Referindo-se ao contexto repressor do Estado Novo, cita que Procópio Ferreira testemunhou não poder “[...] levar [ao palco] *O Rei da Vela*, que retrata inegável licenciosidade de costumes, num momento em que a censura proibia que se pronunciasse no palco a palavra ‘amante’”. (MAGALDI, 1997 p. 296).

Já em São Paulo, os documentos da censura estadual, resgatados por Miroel Silveira⁴⁸ preservaram a história da censura teatral paulista, das décadas de 1920 a 1960. As pesquisas realizadas no acervo permitiram revelações sobre a ação censória⁴⁹ como o caso do dramaturgo Nelson Rodrigues, estudado pela pesquisadora Julia Carvalho (2013).

A autora lembra que o biógrafo de Rodrigues, Ruy Castro⁵⁰, afirma que o dramaturgo não foi importunado pela censura de Vargas. Tal fato pode ter ocorrido na capital Rio de Janeiro, porque, conforme Carvalho (2013, p.110), no Arquivo Miroel Silveira existem registros de que todas as peças escritas pelo “anjo pornográfico” durante a era Vargas sofreram cortes pelos censores de São Paulo. O primeiro texto de Rodrigues, *A mulher sem pecado* de 1941, já foi considerado impróprio pelo censor que reprovou as três últimas páginas finais por questões morais. Nelson Rodrigues reescreveu um novo final para a peça refazendo os trechos considerados “escabrosos” pela censura.

Voltando às estratégias do “Homem do DIP”, este incluía o teatro no programa de rádio *A hora do Brasil*, largamente utilizado para difundir e mitificar a figura e o governo de Vargas, através das peças de rádio teatro. Estas, obrigatoriamente, enfocavam os dramas históricos, como a retirada da Laguna, a abolição da escravatura e proclamação da República, e “[...] para as quais eram convidados os mais destacados dramaturgos da época, como Joracy Camargo.” (FGV/CPDOC/DIP S/D).

⁴⁸ Miroel Silveira foi ator, diretor e professor da ECA/USP. Após o final da ditadura militar resgatou no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo os processos da censura prévia, das décadas de 1920 a 1960, criando o arquivo que leva seu nome. O Projeto Temático Comunicação e Censura: análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira da biblioteca da ECA/USP, iniciado em 2009 com financiamento da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) é responsável por conservar e estudar mais de seis mil processos de censura prévia ao teatro. Permite o estudo dos trâmites dos processos censórios e seus efeitos sobre a produção artística brasileira. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/ams/>>.

⁴⁹ Mayra Gomes (2008), em sua pesquisa *Pressupostos e Subentendidos da Censura Teatral* estudou as palavras proibidas em uma amostra de textos, dos anos de 1925 a 1968, traçando um panorama dos tipos de censura exercida pela censura local, em períodos democráticos e ditatoriais.

⁵⁰ Ruy Castro diz que “Não se sabe se Getúlio sentia-se em dívida para com os Rodrigues [por ter mandado destruir o jornal da família em 1930]. O fato é que, em todos os anos em que Getúlio foi ditador ou presidente constitucional, Nelson nunca foi aborrecido pela censura. E sempre teve o Teatro Municipal à sua disposição.” (CASTRO, 1992, p. 175).

A mão de Lourival Fontes, ou seja, do DIP, também usava o Teatro de Revista para engrandecer e popularizar a figura de Vargas. Para Bárbara Heliodora (2004, p.83) Vargas era rentável para o esse gênero teatral,

[...] com os incontáveis “quadros políticos” nos quais a crítica era totalmente superficial e o tornava mais popular, até mesmo durante os anos de ditadura explícita, entre 1937 e 1945. Constava que o Departamento de Imprensa e Propaganda [...] estimulava os tais quadros em que o ditador aparecia simpático, bonachão e populista.

Renata Pallotini (*apud* Costa, 2008, p. 43), testemunha ocular dos espetáculos de revista, recorda que era quase obrigatória a entrada de Vargas por atores especializados no papel “[...] representado sempre com uma estampa simpática, fumando charuto, rindo para o público, que aplaudia muito quando o personagem entrava em cena. Só não era permitido fazer nenhuma crítica a Getúlio.”

Na década de 1940 o teatro de revista desenvolve sua fase do *glamour* e um fato novo sacode o teatro brasileiro. Ao contrário da Primeira Grande Guerra, que afastou as companhias europeias do país, a Segunda Guerra Mundial aproximou talentos europeus do Brasil. E um artista apátrida desembarcou no porto do Rio de Janeiro em 1941. Era o ator polonês Zibgniev Mariev Ziembinski. Do seu feliz encontro com o dramaturgo carioca Nelson Rodrigues, o cenógrafo paraibano Tomás Santa Rosa e os atores do grupo amador *Os comediantes* nasceu a montagem de *Vestido de Noiva*, estreada em 28 de dezembro de 1943⁵¹, data que é considerada o marco da transformação do teatro brasileiro. E referente à censura na capital Rio de Janeiro, não consta nos arquivos da censura processo⁵² referente à montagem do grupo *Os comediantes*.

No ano seguinte ao sucesso de *Vestido de Noiva* surgiu um grupo de teatro diferente de todos aqueles que estavam nos palcos. Um grupo que nasceu para contestar uma censura que não era só teatral, mas social e histórica: o *Teatro Experimental do Negro*

⁵¹ Brandão lembra que a primeira montagem de Nelson Rodrigues no Rio de Janeiro, *A mulher sem pecado*, não obteve sucesso. Depois de ser recusado por grandes nomes do teatro, o texto foi enviado ao sobrinho de Vargas, com grande influência no Serviço Nacional de Teatro (SNT) e foi montado pela companhia oficial Comédia Brasileira. Nelson não queria repetir o fracasso na segunda montagem e aceitou a proposta do grupo Os Comediantes. Brandão também lembra que o grupo contava com patrocínio do Estado e fazia parte da agenda do ministro da Educação Gustavo Capanema. Com o sucesso de *Vestido de Noiva*, o grupo conseguiu uma verba que correspondia a todo o orçamento destinado ao teatro amador. (BRANDÃO, 2004, p. 129).

⁵² Os textos com processos em 1943 são os seguintes: *Procópio não é homem*, de Paradela e Cunha em 19/03/1943; *Helena, a sacrificada*, de Pedro Gonçalves em 30/07/1943; *A repudiada (ou Madame X)*, de Candido Costa em 23/09/1943 e *Chic Chic acertou no bicho*, de Otelo Queirelo em 24/10/1943. (GARCIA, 2009, p.19).

(TEN), que foi fundado em 13 de outubro de 1944, sob a liderança de Abdias Nascimento, e concebido para ser um teatro a favor da História e da cultura do negro no Brasil. Seus atores eram oriundos dos empregos domésticos, das fábricas, do mundo do desemprego, do biscoite e das favelas, locais onde estavam os trabalhadores negros.⁵³

Quanto ao ditador Getúlio, seria deposto no ano seguinte, em 29 de outubro de 1945. O DIP já fora extinto cinco meses antes da deposição⁵⁴, como resultado das pressões populares que exigiam liberdade, motivadas pela proximidade da vitória das tropas aliadas na segunda grande guerra. A censura passou, então, a ser exercida pelo Departamento Nacional de Informação (DNI) do Ministério da Justiça.

2 Governo provisório e o longo prazo da censura (29 de outubro de 1945 a 31 de janeiro de 1946)

Com a deposição de Vargas o poder foi entregue ao Supremo Tribunal Federal-STJ cujo presidente era José Linhares. Este marcou o seu governo pela organização do pleito eleitoral⁵⁵ e pela reorganização da censura. Através do Decreto-Lei nº 8.462, de 26 de Dezembro de 1945 (BRASIL, 1945)⁵⁶, criou no Departamento Federal de Segurança Pública o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), devolvendo a atividade censória à subordinação direta do chefe de Polícia. O SCDP absorveu as atribuições da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento Nacional de Informações (DNI).

Em 24 de janeiro de 1946, através do Decreto nº 20.493 (BRASIL, 1946)⁵⁷, aprovou a mais longa normativa censória teatral no século XX no Brasil: o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública. O capítulo V trata da censura prévia ao teatro e diversões. O artigo 40 define o que será submetido à censura prévia no teatro: as representações de peças teatrais; as irradiações pela radiotelefonia de peças teatrais e novelas; as representações de

⁵³ Sobre o TEN vide Nascimento (2004 e 2006) e Almada (2009).

⁵⁴ Vargas foi deposto por um golpe militar comandado pelo seu ministro da Guerra, General Góes Monteiro e com apoio do General Eurico Gaspar Dutra.

⁵⁵ O pleito foi realizado em 02 de dezembro de 1945, no qual foram eleitos o general Dutra e os deputados constituintes, empossados em 31 de janeiro de 1946.

⁵⁶ Vide em Referências/Legislação/Decretos-Lei.

⁵⁷ Vide em Referências/Legislação/Decretos.

variedades; as execuções de bailados, pantomimas e peças declamatórias; as exposições públicas de espécimes teatrológicos; as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos; e as excursões individuais ou de companhias e conjuntos teatrais e artísticos ao exterior.

Já o artigo 41 define as condições em que a representação não deve ser autorizada: quando contiver qualquer ofensa ao decoro público; contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; divulgar ou induzir aos maus costumes; for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; ofensivo às coletividades ou às religiões; ferir, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; induzir ao desprestígio das forças armadas. (BRASIL, 1946).

Ao proteger as forças armadas, tal regulamento já se encontrava perfeito para a ditadura militar futura, pois concedia imunidade aos militares em relação aos textos teatrais e a ofensa às forças armadas era um dos atos que levava à interdição do espetáculo. O item X do artigo 93 obriga os responsáveis pelas casas de espetáculos a garantir quatro assentos permanentes destinados aos servidores do SCDP, em locais privilegiados, que deveriam ser vigiados e impedidos de serem ocupados por outras pessoas. Assim, o encarregado de *vigiar e punir* continuava tendo garantido o seu *locus* privilegiado e exclusivo, como aquele observatório citado por Foucault. (2009)

O decreto mantém o rol de obrigações para os artistas e todos os empregados de casas de diversões públicas no artigo 90. A primeira é a exigência da inscrição no serviço de censura, seguidas da obediência ao texto, à marcação e às ordens do diretor e ensaiador; a manutenção do decoro, etc. O palco da sala de teatro era tido como qualquer outra casa de diversão pública, a exemplo de bordéis. Quem mais padecia eram as atrizes, pois eram duplamente desrespeitadas. A inscrição no DDP (ou seja, na polícia) significava, segundo a atriz Nydia Lícia (2007, p. 54), receber uma carteirinha de cor rosa “[...] exatamente igual à usada pelas *senhoras de vida airada*, como eram definidas, na época, as prostitutas” (Figura 3).

Figura 3 – Carteira da atriz Nydia Lícia

NOME **NYDIA LÍCIA PINCHERLE CARDOSO**
 Pseudônimo **NÍDIA LÍCIA --**
 Registro n.º **13.073-.-.-.-.-**
 Profissão **A T R I Z --.-**
 --.-.-.-.-
Nydia Lícia P. Cardoso
 ASSINATURA DO PORTADOR

O portador, qualificado no verso, está registrado nesta
 Divisão sob o n.º **13.073**, tendo exibido carteira do
 D. N. T. sob n.º **54.881**, série **76a.**, expedida
 em **São Paulo (Capital)**, aos **17 de janei**
ro de 1949. --.-.-.-.-

São Paulo, **24 de fevereiro** de 19 **56.**
[Assinatura]
 (JOAQUIM BOLLER GOUTO)
 Diretor da Divisão de Diversões Públicas do
 Departamento de Investigações

Rios

Fonte: Lícia (2007)

Para a polícia e, também, para a sociedade conservadora, atriz e meretriz eram a mesma coisa. Conta Lícia (2007), que ouviu da atriz e empresária Dulcina de Moraes, a seguinte passagem: ao desembarcar de um navio em Salvador para uma temporada, o funcionário da identificação da polícia marítima perguntou-lhe pela carteira de prostituta. Em protesto, Moraes não desembarcou, mandou subir as malas e retornou ao Rio de Janeiro. As atrizes eram, pois, duplamente vigiadas e punidas, por ser mulher e por ousarem exercer uma profissão considerada marginal.

3 A censura teatral com ares democráticos: Eurico Dutra, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart (1946 a 1964)

O general Eurico Gaspar Dutra foi democraticamente eleito em 31 de janeiro de 1946, em plena *Guerra Fria*.⁵⁸ No mesmo ano promulgou uma nova Constituição no dia 18 de setembro (BRASIL, 1946).⁵⁹ Considerada liberal-democrática, a Carta Magna foi constituída com a participação de deputados de esquerda como Luís Carlos Prestes, cujo partido voltara à legalidade. Porém, nada foi feito para modificar a censura teatral. Pelo contrário, no artigo 141 § 5º a CF manteve a censura apenas para espetáculos e diversões públicas: “É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer.” (BRASIL, 1946).

O general Dutra, não satisfeito com a legislação censória herdada de seu antecessor, revolveu modificar o Decreto nº 20.493/46 para criar novas instâncias oriundas da sociedade civil organizada. Através do Decreto nº 24.911, de 06 de Maio de 1948, alterou o artigo 134 do Regulamento do Serviço de Censura da seguinte forma:

Art. 134. O Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores poderá autorizar a assistência aos trabalhos da censura prévia, em caráter

⁵⁸ Período de disputas da hegemonia política e militar entre a potência capitalista estadunidense e a potência socialista soviética. No caso da América Latina, representou a acintosa ofensiva do governo americano pelo alinhamento dos países à sua doutrina e à dependência, especialmente após a Revolução Cubana. No âmbito econômico, representou a infiltração de programas econômicos disfarçados de desenvolvimento. Quanto à militarização, os EUA criaram a Escola das Américas, em 1946, para capacitar latino-americanos para combater a ameaça comunista. Em 1949, com a conversão da China ao regime comunista, o medo dos americanos em relação à América Latina cresceu, especialmente quanto ao Brasil onde o Partido Comunista ascendia e contava com 14 deputados federais e um senador, incluindo nomes como Carlos Marighela, Gregório Bezerra e Luiz Carlos Prestes. Assim, “os EUA começaram a investir pesado na doutrinação dos militares da região, sobretudo os do Brasil [...] forneceram o apoio logístico e a inspiração para a criação da Escola Superior de Guerra, a ESG, uma academia de alto nível para militares baseada no *National War College* americano [sediada no Rio de Janeiro]. (Figueiredo, 2005, p.55). Essa escola seria a base para a formação do futuro serviço secreto brasileiro, o “Serviço Nacional de Informação – SNI, idealizado pelo general Golbery do Couto e Silva e criado pela Lei 4.341, de 13 jun. 1964, assinada pelo ditador Castelo Branco. O SNI extinguiu o Serviço Federal de Informação e Contra Informação – Sfici, criado em 06 de setembro de 1946 pelo General Dutra. Os militares instituíram um amplo sistema especializado em vigiar, o Sistema Nacional de Informações (Sisni), que ficou conhecido como *comunidade de informações* e era formado por: SNI, serviços secretos do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, os serviços de informações das polícias militares, as Assessorias de Segurança e Informações das instituições federais- ASI, a as Divisões de Segurança Nacional – DSI, a Polícia Federal e as polícias civis. Com esse aparato, a ditadura vigia tudo e todos, o que incluía os artistas de teatro. Vide a obra *Ministério do Silêncio* de Lucas Figueiredo (2005).

⁵⁹ Vide em Referências/Legislação/Constituições Federais.

permanente ou ocasional, a representantes de entidades especializadas, e de fins educativos ou morais, interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos, sem ônus para o Tesouro, e sem que isto importe em qualquer intervenção nos trabalhos da censura. (BRASIL, 1948⁶⁰)

A partir de então, as entidades guardiãs da moral e bons costumes passaram a ter direito de participar das exibições prévias e dos ensaios gerais dos espetáculos, fortalecendo o caráter moral da censura.

Assim, o teatro brasileiro, que nesse período desencadeava sua profissionalização, com a Escola de Arte Dramática (EAD)⁶¹ e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)⁶², ambos em São Paulo, continuaria a receber a pesada mão dos censores. O dramaturgo Nelson Rodrigues, que tanto sucesso alcançara em 1943, é um exemplo claro da tirania censória em tempos democráticos. O texto *Álbum de Família*, escrito em 1945, foi interditado em 17 de março de 1946, permanecendo proscrito por quase duas décadas.

Ainda em 1946, a censura recebe reforço da nova CF promulgada em 18 de setembro de 1946, considerada liberal-democrática, já que a Assembleia Constituinte tinha uma bancada de catorze deputados e um senador do Partido Comunista do Brasil - PCB⁶³, incluindo o escritor Jorge Amado.

⁶⁰ Vide em Referências/Legislação/Decretos.

⁶¹ A Escola de Arte Dramática (EAD) foi fundada pelo diretor do *Grupo de Teatro Experimental* Alfredo Mesquita, em 1948. Primeira escola criada segundo um modelo ideológico e artístico comprometido com o modernismo cênico, marcada por estrita disciplina interna, que sempre fomentou a prática secundada pelos estudos teóricos. Em 1968 foi incorporada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL S/D).

⁶² O *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) foi fundado em 11 de outubro de 1948, pelo empresário Franco Zampari para ser um teatro de requinte para que a elite paulista pudesse assistir no Brasil a espetáculos similares aos que assistiam em suas viagens à Europa. Importava diretores estrangeiros, como os italianos Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi e Luciano Salce, e um elenco de estrelas. Gerou as chamadas “companhias-filhotes” como: Cia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Cia Tonia [Carrero]-[Adolfo] Celi-[Paulo] Autran; Teatro dos Sete e Teatro Cacilda Becker. Na mesma época existiam outras companhias de qualidade como Teatro Popular de Arte de Sandro Polloni e Maria Della Costa, em São Paulo, e o grupo Artistas Unidos liderado pela atriz francesa Henriette Morineau no Rio de Janeiro. O que faltou a esses grupos foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo produzido em solo brasileiro. (MICHALSKI, 1985).

⁶³ O Partido Comunista do Brasil foi fundado em 25 de março de 1922 e se manteve na ilegalidade até 10 de novembro de 1945 (exceto em pequenos períodos – 03 meses em 1922 e 07 meses em 1927). Em dezembro de 1945 elegeu vários parlamentares, entre eles Luiz Carlos Prestes e Jorge Amado. O registro do partido é cassado em maio de 1947 sob a alegação de que a preposição “do” embutida no nome faz do partido uma sucursal do partido soviético. Em 1961, no governo Goulart, o partido retira o “do” e pede o registro da legenda. Em 1962, João Amazonas lidera um movimento e cria novamente o Partido Comunista do Brasil. Assim, passam a existir dois PC: o Partido Comunista Brasileiro liderado por Prestes chamado de “partidão” e o novo Partido Comunista do Brasil. (LAQUE, 2013).

Voltando a Nelson Rodrigues, o seu texto *Anjo Negro*, de 1946, recebeu interdição em janeiro de 1948, mas conseguiu ser liberado e ir à cena em março do mesmo ano; já *Senhora dos Afogados*, de 1947, foi proibido em janeiro de 1948 e só recebeu liberação em 1954. (MAGALDI, 1992, p.12/14).

Sobre a encenação de *Anjo Negro*, o personagem principal, o negro Ismael, foi representado pelo ator branco Orlando Guy, pintado com maquiagem preta (figura 4). O próprio Abdias Nascimento acredita que essa escolha foi determinada pela censura. São palavras suas:

Anjo negro teve muita complicação com a censura. Escolhida a peça para figurar no repertório de temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de *Anjo Negro* fosse desempenhado por um branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar. (NASCIMENTO, 2004, p.17.)

Figura 4 – O ator Orlando Guy com maquiagem preta



Fonte: Kaz (2004/2005)

Com o final do mandato de Dutra, Getúlio Vargas voltou ao poder através de eleições diretas, em 1950. Manteve o seu gosto pelo Teatro de Revista e também pela censura. Garcia (2009) aponta o número de 311 textos considerados impróprios no período de 1950 a 1954, em São Paulo.

Pelo menos Vargas reduziu o número de assentos privilegiados dos censores através do Decreto nº 30.795, de 30 de abril de 1952, que alterou o item X do artigo 93 do decreto da censura (nº 20.493/46) reduzindo de 04 para 02 os assentos privilegiados. (BRASIL, 1952).⁶⁴

Antes, em 10 de março de 1953, através da Portaria Portaria-MEC nº139, foi criada uma nova companhia de teatro estatal, a Companhia Dramática Nacional para encenar

⁶⁴⁶⁴ Vide em Referências/Legislação/Decretos.

exclusivamente textos de autores brasileiros. *A Dramática*, como ficou conhecida, foi extinta no ano seguinte.⁶⁵

No governo Vargas, Rodrigues continuou na mira da censura paulista. Em 1953, o TBC solicitou revisão da censura sobre o texto *Senhora dos Afogados* e o censor manteve a interdição alegando que o texto tinha as seguintes características: imoral, violenta, desagregadora e psiquiátrica. A liberação só ocorreu por intermédio de Tancredo Neves, Ministro da Justiça de Vargas, mas o TBC não mais estava interessado na montagem. (CARVALHO, 2013, p.119).

Em 1954, Getúlio saiu da vida para entrar na História. Frente às alternativas que lhe restaram – renúncia ou deposição⁶⁶ – Vargas optou por uma terceira via: um tiro no peito, deixando sua carta-testamento de herança ao seu Ministro do Trabalho João Goulart, o Jango. Da morte de Vargas, 24 de agosto de 1954 até a posse de Juscelino Kubitschek (JK), em 31 de janeiro de 1956, governaram o Brasil três presidentes sob fortes tensões políticas.⁶⁷

Possivelmente no final do governo de Nereu Ramos (11 de novembro de 1955 a 30 de janeiro de 1956) foi publicada no Diário Oficial a portaria nº 2, que segundo Kushnir (2012, p. 101), estendia os poderes da SCDP aos programas de televisão que passaram a ser fiscalizados previamente. A autora atenta para o fato de que as assinaturas da portaria são de dois militares: o tenente-coronel do Exército João Alberto da Rocha Franco, chefe do serviço de censura e o general Augusto da Cunha Maggessi Pereira, chefe de polícia. Isso demonstra que “o expediente de censurar, exercido, naquele momento, por um militar previamente, esteve presente também em períodos democráticos.”

⁶⁵ Sobre os espetáculos e elencos de *A Dramática*, vide http://www.aldocalvet.org/aldo_calvet_companhia_dramatica_nacional.html.

⁶⁶ Vargas assumiu o segundo mandato sobre fortes questionamentos sob sua vitória e a partir do segundo ano a crise acentuou-se motivada por fatores internos e externos. No plano interno: recusa de acordo dos grupos conservadores, comandados por Carlos Lacerda, que tinha um jornal e acusava Vargas de negociar secretamente um acordo, envolvendo Argentina e Chile, para juntos enfrentarem a política norte-americana; o “Manifesto dos Coronéis”, revoltados contra a proposta de aumento de 100% do salário-mínimo, defendido pelo Ministro do Trabalho João Goulart. No plano externo: a orientação nacionalista de Getúlio que contrariava os interesses norte-americanos. O país vivia sob tensão e em 05 de agosto de 1954 acentuou-se a crise, com o atentado contra Lacerda, no qual foi morto um militar e com suspeita sobre o envolvimento da guarda pessoal de Vargas. Os militares tinham, assim, o melhor pretexto para sua intervenção na crise governamental. Vide Vieira (1995).

⁶⁷ Café Filho, vice-presidente de Vargas, seguido de Carlos Luz e Nereu de Oliveira Ramos.

Juscelino Kubitschek (JK), tendo como vice João Goulart, chegou ao poder norteado pela política desenvolvimentista, com ares de modernidade e embalado pela *bossa nova*. Mas as áreas social e cultural não constavam no Programa de Metas. As realizações na área cultural podem ser resumidas a duas: nomeação de Paschoal Carlos Magno como responsável pelo setor cultural e universitário da Presidência da República, que culminou com a promoção do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Recife, no ano de 1958; e uma nova tentativa de uma companhia oficial, o Teatro Nacional de Comédia (TNC), em 1956. Este, apesar de durar até 1967, não se firmou como um grupo teatral, em face dos entraves burocráticos e dos apadrinhamentos na formação dos elencos.

Quanto à censura, assinou o decreto nº 40.047, de 27 de setembro de 1956 (BRASIL, 1956⁶⁸), alterando a redação do Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), mas que em nada abrandava a censura teatral, pois mantinha os rigores do Decreto de 1946. Por outro lado, o SCDP não foi transferido de imediato para Brasília, a exemplo de outras instituições⁶⁹ e permaneceu instalado no Estado da Guanabara.

Mais uma vez, Nelson Rodrigues como exemplo da ação da censura dita democrática. Em 1957, o autor solicitou liberação para *Perdoa-me por me traíres*. No Rio de Janeiro os censores pretendiam vetar o texto por completo, o que foi reconsiderado posteriormente, para evitar mais publicidade à fama de perseguido do dramaturgo. Assim, foi negociada a concepção da cena do aborto da personagem Nair, que seria feita como uma alegoria. (CARVALHO, 2013, p.123). Mas, ao estrear em 19 de julho de 1957, no Teatro Municipal, a peça desencadeou a censura social e moral da plateia, por “aberrações” tais como: um ator negro, no caso Abdias Nascimento do TEN, no papel de um deputado obscuro; e um machão pedindo perdão à esposa adúltera. Um jornal da época noticiou no dia seguinte que um vereador revoltado chegou a sacar uma arma de fogo. (MAGALDI, 1992, p.127).

⁶⁸ Vide em Referências/Legislação/Decretos.

⁶⁹ A resistência à mudança para Brasília foi grande por parte de muitos funcionários públicos, notadamente os lacerdistas. A música de Billy Blanco, *Não vou para Brasília*, retrata o clima da época: *Eu não sou índio nem nada/Não tenho orelha furada/Nem uso argola/Pendurada no nariz/Não uso tanga de pena /E a minha pele é morena/Do sol da praia onde nasci/E me criei feliz/Não vou, não vou pra Brasília/Nem eu nem minha família /Mesmo que seja/Pra ficar cheio da grana/A vida não se compara/Mesmo difícil, tão cara /Eu caio duro /Mas fico em Copacabana*. Música disponível em < <http://www.cifraclub.com.br/>>.

Já em São Paulo, o processo de análise do texto transformou-se em uma verdadeira novela envolvendo personagens dos mais diversos setores da sociedade, como constatou Carvalho (2013, p. 123) em sua pesquisa:

[...] envolveu a cidade inteira: artistas renomados, pessoas da alta sociedade, a Igreja e até o governador do Estado. Para cada veto, havia uma argumentação de algum setor. A censura considerava o apelo e liberava a peça. Então, vinha outra chuva de protestos e eles a proibiam e novo. E tudo isso foi, pela primeira vez, extensamente coberto pela imprensa. A polêmica ocupou páginas e páginas de jornais paulistanos por meses. A importância da opinião pública nesse caso foi tanta que os censores consideraram cada artigo para dar seu parecer final, anexando-o ao processo. Assim, a censura venceu e o texto não pôde ser encenado na capital paulista.

Mas a decisão final coube ao então governador do Estado, Jânio Quadros, que afirmou em seu despacho ter baseado sua decisão na opinião de membros da Ação Católica. Quadros iniciou sua escrita com uma alusão à sua constância em impedir que a obra fosse levada à cena: “Reformo o despacho anterior **para proibir, como proibido tenho**, a representação da peça ‘Perdoa-me por traíres’ mantendo, assim, a primitiva decisão da censura.” (CARVALHO, 2013, p. 123). (destaque nosso).

Essa censura moral e religiosa, exercida de forma oficial e oficiosa logo receberá reforços, advindos de transformações no mapa político da América Latina. Na madrugada de 01 de janeiro de 1959 jovens guerrilheiros capitaneados por Fidel Castro, Ernesto Che Guevara e Camilo Cienfuegos, finalizaram a derrubada do governo de Fulgêncio Batista e implantaram um governo revolucionário em Cuba. A partir de então, a “ameaça comunista” não estava mais nos distantes ventos gelados de Moscou nem na distante China, mas muito próxima, na brisa morna do Caribe. Este fato contribuiu para mudar os rumos da América Latina, com mudanças que seriam iniciadas no território brasileiro.

Em relação à censura teatral, em 1960, no governo de JK, o caso mais significativo localizado por Gomes (2008) no Arquivo Miroel Silveira, é o processo DDP4891, de 1960, referente ao texto *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, considerado um marco do teatro épico brasileiro.

Para Magaldi *apud* Boal (1986), o autor conferiu um caráter antirrealista e nacional à obra, ao mesclar procedimentos épicos assimilados do teatro do alemão Bertolt Brecht, narrações e canções, com os recursos do Teatro de Revista e do circo brasileiros. O herói (ou anti-herói) da peça, explorado pelo anjo da guarda, negligenciado pelo poder público e traído pelo companheiro, é o homem do povo Zé da Silva, que de tanto comer mal e passar

fome morre no dia em que come (com fartura). *Revolução na América do Sul* demonstra a urgência das transformações sociais no país, cujo processo democrático sofria dominação econômica. O texto foi vetado apenas nas cenas consideradas como desacato aos símbolos nacionais e religiosos, uso do hino e das cores da Bandeira Nacional e uma paródia da oração *Pai Nosso*. O censor enxergou um desrespeito de cunho moral e religioso. Outrossim, não atentou às questões políticas que permeiam a obra, e, ainda, deixou escapar na cena oito a divertida *oração da limpíssima trindade* – sabonete, criolina e palha de aço – uma claríssima paródia de um dos sagrados símbolos da Igreja Católica (Pai, Filho e Espírito Santo).

JK, ao transferir o governo para seu sucessor Jânio Quadros, em 31 de janeiro de 1961, o fez em meio às providências empreendidas pelos Estados Unidos para frear a disseminação das ideias revolucionárias na América do Sul, a exemplo da criação do programa Aliança para o Progresso.⁷⁰

Jânio Quadros chegou ao poder sem o seu candidato a vice, Milton Campos da UDN, derrotado por Jango que, mais uma vez teve vitória expressiva nas urnas. Mas o governo de Quadros teve vida curta e foi marcado por uma aproximação, com fins comerciais, com os países comunistas – URSS, República Popular da China, Cuba e países do leste europeu – fato que desagradou ao governo norte-americano e aos seus opositores, principalmente ao governador da Guanabara, Carlos Lacerda. Também condecorou o ícone da Revolução Cubana, Ernesto Che Guevara; pregou a moralização da família e decretou medidas bizarras como as proibições de vestimenta biquíni, em concursos de beleza; briga de galos; corridas de cavalos em dias úteis; e uso de lança-perfume.

Mas, também, criou por meio do Decreto n. 50.293, de 23 de fevereiro de 1961 (BRASIL, 1961⁷¹), o Conselho Nacional de Cultura (CNC) e nomeou para a Comissão Nacional de Teatro (CNT) pessoas de grande respeito no meio teatral: Clóvis Garcia

⁷⁰ Este programa tinha o objetivo de tentar convencer pessoas, grupos políticos e governos latino-americanos de que existia uma única via possível de transformação das condições socioeconômicas da região. “[...] a proposta norte-americana seria melhor e mais “democrática” que o projeto comunista. [...] os proponentes [...] difundiam um falso “perigo comunista” [...] e análises sobre a realidade política e econômica da América Latina que ocultavam as verdadeiras causas dos problemas enfrentados no continente. [...] Os Estados Unidos estavam implementando um forte programa de apoio às polícias [vide HUGGINS, Martha. *Polícia e Política – Relações Estados Unidos/América Latina*. São Paulo: Cortez, 1998 e THOMAS, Evan. *The Very Best Men – The Early Years of CIA*. New York: Simon and Schuster, 2006] e exercendo intensa pressão sobre governos que não se alinhavam incondicionalmente aos seus interesses. Em outras palavras, a aparência ‘progressista’ foi necessariamente complementada por ações de violência direta ou indireta.” (SILVA, 2008, p. 29/30).

⁷¹ Vide em Referências/Legislação/Decretos.

(presidente), Alfredo Mesquita, Cacilda Becker, Nelson Rodrigues e Décio de Almeida Prado.

Quanto à censura, manteve o SCDP no Rio de Janeiro e assinou, em 03 de agosto de 1961, o Decreto nº 51.134 (BRASIL, 1961⁷²) para regular os programas de radionovela e teleteatro⁷³, que deveriam ser submetidos à censura prévia por questões morais, “CONSIDERANDO a sensível influência dos programas de rádio e de televisão no ambiente familiar, na orientação dos costumes, e, principalmente, na formação do caráter da juventude;” (BRASIL, 1961).

Quadros renunciou⁷⁴ em 25 de agosto de 1961, alegando-se acossado por “forças terríveis”, em um momento em que o vice-presidente estava ausente do país. Naquela data Jango comandava uma equipe de 15 parlamentares, empresários e diplomatas em uma viagem à República Popular da China. Era uma missão articulada pelo Ministro de Relações Exteriores e com interesses puramente comerciais. Na véspera da renúncia, a imprensa brasileira publicou a Carta de Jango para Quadros comunicando o contrato de crédito firmado entre os dois bancos dos dois países – Banco da China Popular e Banco do Brasil. Acontece que o sucesso da missão de Jango coincidiu com o fracasso de Jânio. Caso tenha realmente premeditado a renúncia e encaminhado Jango à China propositadamente, para que tivesse tempo de articular-se para reassumir o poder, a realidade então era outra. O presidente da Câmara assumiu a Presidência da República e comunicou ao congresso que os ministros militares eram contrários ao regresso de Jango ao Brasil e à sua posse como presidente da Nação.

Os opositores da posse de Jango usaram, e ainda usam, as imagens de sua viagem para acusá-lo de comunista e de planejar implantar esse regime no Brasil. O seu discurso, devidamente ponderado, no Congresso do Povo em Pequim foi usado como apoio à doutrina de Mao Tsé Tung.

⁷² Vide em Referências/Legislação/Decretos.

⁷³ As radionovelas eram a coqueluche da época. A mais longa e famosa foi a de origem cubana *O direito de Nascer*. Já o teleteatro, inaugurado com a chegada da TV, era feito ao vivo. O mais famoso foi o *Grande Teatro Tupi*, de 1956 a 1962, formado por Sérgio Brito, Fernanda Montenegro, Nathália Timberg, Ítalo Rossi e o roteirista Manoel Carlos. (CARLOS, 2005).

⁷⁴ O suposto plano de Jânio Quadros, que saiu pela culatra, previa sua renúncia para comover o povo. E, depois, com o apoio das Forças Armadas, comandadas por ministros conservadores, voltar ao poder como ditador, o que afastaria João Goulart do poder. [...] “O Congresso delegar-lhe-ia as faculdades legislativas, coagido pelos acontecimentos, sem prejudicar, aparentemente, ‘os aspectos fundamentais da mecânica democrática’”. (BANDEIRA *apud* PRESTES, 2012, p. 55).

Mais uma vez, o comunismo era o *leitmotiv* para o golpe que se concretizaria em um futuro próximo. Jango só assumiria em 07 de setembro de 1961, após a *Campanha da Legalidade* e sob o regime parlamentarista que durou até 06 de janeiro de 1963. Mas manteve-se fiel aos seus valores trabalhistas e reformistas, em que pese ter herdado uma “bomba-relógio” de JK, representada pela dramática situação econômica e social no país retratada pela inflação, carestia e indicadores sociais deficitários. E as reformas de base – bancária, administrativa, tributária, universitária e agrária – assim como a defesa dos interesses nacionais e das classes menos favorecidas, desagradavam aos conservadores e ao capital internacional, que via seus lucros ameaçados. E esses setores começaram a se organizar contra o governo de Jango, com apoio dos EUA, para concretizar planos traçados desde o segundo governo de Vargas.⁷⁵

E assim, os incomodados foram além da ordem do Hierofante (GARDIN, 1995)⁷⁶ e chamaram não só a polícia. Convocaram as beatas e grã-finas com enormes rosários, os religiosos conservadores, políticos e os militares brasileiros golpistas; e, ainda, as instituições norte-americanas infiltradas no Brasil, os navios-tanques com seus soldados. Todo esse aparato para salvá-los do satânico Comunismo que tinha a mesma cor da “fogueira acesa do mundo” anunciada pelo Hierofante de Oswald de Andrade. (2005, p. 237).

⁷⁵ Mas Jango permanecia firme nos seus propósitos de dotar o Brasil de uma política independente. Em 23 de janeiro de 1964, assinou o decreto regulamentando a lei sobre a remessa de lucros para o exterior. Para Anita Prestes (2012), essa foi a mais importante medida, que afetaria de forma profunda os interesses dos EUA no país. Segue a autora afirmando que o embaixador Lincoln Gordon tentou impedir de todas as maneiras a concretização da lei. Para a autora, Jango deu um passo importante na concretização das reformas de base. As relações com o governo americano tornaram-se as piores possíveis. Lyndon Johnson que sucedera Kennedy seguia à risca a cartilha de levar o Brasil à falência, com a recusa em renegociar a sua dívida externa, para desgastar o governo de Jango que desafiava em manter um país independente. Sobre a trajetória pessoal e política de João Goulart, vide a longa e minuciosa pesquisa de Jorge Ferreira (2011) na qual o historiador recupera a história e desfaz injustiças feitas à memória de Jango.

Em 21 de novembro de 2013, por proposta dos senadores Pedro Simon (PMDB-RS) e Randolfe Rodrigues (PSOL-AP), o Senado anulou a sessão fraudulenta de 02 de abril de 1964, quando o então presidente do Congresso, Auro Andrade, declarou vaga a presidência da República, sem qualquer debate ou votação, com Jango em território nacional. Ferreira (2011) constatou que antes da declaração de Andrade, o Primeiro-Ministro Tancredo Neves leu a carta do Ministro da Casa Civil Darcy Ribeiro informando ao Congresso que Jango e seu ministério estavam em Porto Alegre. E o presidente do STF nada disse sobre a usurpação de um presidente eleito democraticamente e foi ao Palácio do Planalto para a posse de Ranieri Mazzili. Em 18 de dezembro de 2013, os presidentes do Senado e da Câmara pediram desculpas à família de Jango e devolveram simbolicamente o seu mandato, entregando a seu filho João Vicente a réplica de seu diploma. Vide CONGRESSO NACIONAL (2013) JOÃO GOULART – Sessão Solene do Congresso Nacional. Devolução Simbólica do Mandato Presidencial-18/12/2013. Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/especiais/jango.>>

⁷⁶ Personagem de *A Morta*, de Oswald de Andrade, cuja fala final ordena ao público que chame os bombeiros ou a polícia. Vide item 1 deste capítulo.

Voltando à censura teatral, segundo Garcia (2009), o Ministério da Justiça, do governo Jango, decidiu o processo de transferência do SCDP para a capital federal em 1º de janeiro de 1962, independente da rejeição das censuras estaduais dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo e de alguns dramaturgos. Em 1962 foi indicado o jornalista e advogado Edísio Gomes de Matos, para assumir a direção do órgão e concretizar a transferência e a organização do serviço de censura no Distrito Federal, o que não aconteceu por falta de estrutura administrativa para implementação do trabalho.

Por que o presidente João Goulart, protagonista do mais democrático dos governos até então, homem que tentou implantar justiça social no campo e na cidade, que se cercou de homens como Darcy Ribeiro, Celso Furtado, Paulo Freire, Dom Helder Câmara e Paschoal Carlos Magno⁷⁷, não extinguiu a censura? Esta pergunta e suas respostas não foram localizadas nas fontes pesquisadas para este trabalho. Contudo, considerando que em toda a sua trajetória a censura sempre foi incentivada, e até exercida de forma paralela por pessoas e entidades conservadoras, não é de se estranhar que um presidente como Jango, mesmo que pretendesse extinguir o SCDP, não ousasse propor o seu fim naquele contexto, pelas seguintes razões:

- ✓ A existência dessa tolerância e demanda está provada pelo historiador Carlos Fico (2012) ao examinar o acervo de cartas enviadas aos censores, nas quais a sociedade conferia aos técnicos do SCDP respaldo e apoio. Essas missivas eram oriundas não só de pessoas comuns, mas de instituições e de associações públicas e religiosas. Uma delas tem como vocativo a expressão “Prezada Censura”, como se esta fosse uma senhora.

⁷⁷ Na área cultural, Jango nomeou Paschoal Carlos Magno para a Secretaria Geral do CNC. Nesse período o órgão teve a sua fase mais atuante, com a criação em 1963 da Caravana da Cultura (Jango a chamava de Caravana da Unidade Nacional), que visitou as seguintes cidades: Vitória da Conquista (BA), Itabuna (BA), Feira de Santana (BA), Salvador (BA), Ilhéus (BA), Jequié (BA), Governador Valadares (MG), Além Paraíba (MG), Muriaé (MG), Leopoldina (MG), Caratinga (MG), Governador Valadares (MG), Teófilo Otoni (MG), Estância (SE), Aracaju (SE), Maceió (AL) e Penedo (AL). Foram representados 174 espetáculos para crianças e 20 para adultos, 26 toneladas de livros foram distribuídas entre ginásios, bibliotecas infantis, 134 ginásios do roteiro receberam assinatura anual de 10 publicações de arte ou literatura, compradas pelo CNC, para 1964. Ainda foram oferecidos cerca de 4.000 discos atingindo a mais de meio milhão de brasileiros que não tinham acesso a bens culturais. Para 1964, o projeto aprovado por Jango era o de organizar mais 36 Caravanas, que além das exposições de artes plásticas, arquitetura, arte infantil e reprodução de quadros famosos, faria exibições de filmes e doações de livros a ginásios e escolas, encerrando com o I Seminário de Cultura na Fazenda Nova, perto de Caruaru/PE, ponto de encontro de 11 caravanas. Conforme Jornal *Diário de Minas*, de 29 fev. 1964, citado por Lílian Costa (s/d). No mês de abril, o golpe abortou o projeto e Magno pediu demissão do cargo em junho de 1964.

- ✓ Um telegrama datado de 29 de abril de 1961, remetido pela Federação Mariana Feminina⁷⁸, (Figura 5) entidade que agregava 12.000 moças, exemplifica essas intervenções e apoio da população. A referida comunicação é um bom exemplo das centenas de correspondências que foram enviados ao serviço de censura de São Paulo, rogando pela proibição da peça *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri estreada no TBC em 28 de abril de 1961. A obra, que trata das articulações de um militante do PCB durante uma greve de operários, foi considerada um atentado à ordem social e moral pelas entidades de cunho religioso e rechaçada pela polícia que também se sentiu ofendida.

Figura 5 – Telegrama da Federação Mariana Feminina de São Paulo

MINISTÉRIO DA VIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS
DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELEGRAFOS
DIRETORIA REGIONAL DE SÃO PAULO

TELEGRAMA URBANO Nº 532786

ENDEREÇO: Sr. Aloisio Oliveira Ribeiro
Alameda Cleveland 534
São Paulo

Mod. 127 - S. P.

Federação Mariana Feminina reunindo doze mil moças S. Paulo
apoia decisão Vossa Senhoria relação peça "Semente" desejoso
evitar subversão ordem pública disseminação linguagem
capitativa. Espera Federação só seja liberada peça após necessário
cortes. Saudações.

Assinatura do Expedidor: m. Conceição Figueiredo - Presidente

Residência: Praça Le, 47-100

ESTA. FORMULA SÓ É VALIDA PARA O SERVIÇO URBANO: 3338

Of. Gráf. Corr. e Telég. - S. Paulo

Fonte: medeirosjotabe.blogspot.com.br

- ✓ A censura, tida com a guardiã da moral e bons costumes, também, impedia a disseminação de ideias políticas consideradas perigosas, através das artes, da imprensa e da literatura. Segundo a contrapropaganda do comunismo, existente

⁷⁸ Disponível em <medeirosjotabe.blogspot.com.br>.

desde os anos de 1930⁷⁹, o regime destruía em primeiro lugar a célula *mater* da sociedade – a família – pois admitia o sexo livre, a extinção do casamento e a socialização das mulheres;

- ✓ Jango não era o preferido desses grupos que o acusaram (e ainda o acusam) levemente de comunista, regime de governo do qual nunca foi adepto, e usaram desta calúnia como um dos motes para colaborar e financiar o golpe em 1964.

Assim, não é difícil imaginar que, caso João Goulart tivesse extinguido a censura, presentearia os conspiradores com um forte motivo para engrossar as justificativas golpistas. A manchete do jornal opositor de Carlos Lacerda seria algo como: *Presidente comunista abre o país à depravação com a extinção da censura*. No período janguista, não se percebe registros significativos da ação dos censores nos arquivos da DCDP, referentes ao Estado do Rio de Janeiro (GARCIA, 2009). Mas, em São Paulo, a amostra de textos pesquisados no Arquivo Miroel Silveira por Gomes (2008) aponta dois casos de censura moral.

No governo de Jango, também, não foi possível consolidar a transferência do SCDP para Brasília o que só aconteceu com a chegada dos militares ao poder através do golpe civil-militar, em 01 de abril de 1964, uma data adequada para uma falsa revolução⁸⁰. A partir de então, teve início o mais longo e terrível período de atrocidades e ausência de liberdade já visto no país, o que incluiu a violação do processo criativo de uma jovem geração de artistas.

O diretor do Teatro Oficina fundado em São Paulo no ano de 1958, José Celso Martinez Correa, acredita que o suicídio de Vargas foi fundamental para essa geração por

⁷⁹ Na Era Vargas, em 1932 foi fundada a Liga Eleitoral Católica (LEC), capitaneada por Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) para defender candidatos dispostos a defender na constituinte os valores católicos. Na CF de 1934 tanto a LEC quanto os integralistas, liderados por Plínio Salgado, conseguiram implantar o ensino confessional nas escolas.

Em 1936 Vargas criou a Comissão de Repressão ao Comunismo liderada por Vicente Rao (1931) autor de *Direito de Família dos Soviets*, um alerta sobre os perigos do comunismo para a sociedade: dissolução das famílias, extinção do casamento religioso, socialização das mulheres e vulgarização das relações sexuais. (MARQUES, 2011). Esse mesmo discurso era utilizado pelos latifundiários para assustar os camponeses, na tentativa de impedir a participação nas Ligas Camponesas da Paraíba, cujos líderes foram mortos, um deles antes da ditadura militar, acusados de pregarem o comunismo.

⁸⁰ Porque 1º de abril é o dia da mentira no Brasil e havia o costume de se fazer brincadeiras nesse dia. Sobre esse fato Gaspari (2014, p.96), em *A Ditadura Envergonhada*, cita a seguinte passagem: “ No meio da madrugada, no Recife, um filho do governador Miguel Arraes interrompeu a vigília montada no Palácio das Princesas e entrou no salão gritando: ‘Os soldados estão cercando a casa!’ Houve um sobressalto, mas o menino sorriu e confessou a brincadeira: ‘Primeiro de abril...’. Começara de fato um gigantesco dia da mentira, não só pelo que nele se mentiu, mas sobretudo pelo que nele se falseou.

ter adiado o golpe por 10 anos. Em entrevista a Costa (2008, p.88), fala do que representou o período pós-suicídio de Vargas até a ditadura militar, pois nesse intervalo:

[...] o Darcy Ribeiro pode criar a maravilhosa Universidade de Brasília. Enfim, foi uma década de intenso movimento cultural, período em que surgiram o Cinema Novo, a Bossa Nova, sementes que fariam brotar, mais tarde, o Tropicalismo. Foi essa a nossa formação. Sentíamos muita emoção, muita vitalidade nisso tudo. Foram dez anos não só de aprendizado sobre o que era o Brasil, mas de criação desse Brasil. Afinal, havia um espírito muito grande de autodeterminação, de fugir aos padrões.

No que respeita diretamente à criação teatral que antecedeu ao golpe, esta, segundo Michalski (1979), apresentava uma renovação não apenas estética e de repertório, em relação ao teatro das companhias dos anos 40, mas também uma aderência ao tempo de transformações da sociedade brasileira em todas as áreas a partir de meados da década de 50. O Brasil era um país em busca de soberania, emancipação e superação dos entraves históricos que o impediam de explorar todo o seu potencial. Assim,

[...] era natural que o teatro sofresse uma reviravolta que o vinculasse a uma temática brasileira, à preocupação de refletir a realidade imediata do momento nacional e atuar sobre ela, e à busca de uma forma de espetáculo representativa do temperamento nacional. A partir da experiência pioneira do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena⁸¹, que lançou entre outros, Oduvaldo Viana Filho [Vianinha]⁸², Augusto Boal⁸³ e Gianfrancesco Guarnieri⁸⁴, e da quase

⁸¹ O grupo Arena estreou em 11 de abril de 1953, criado pelo ator José Renato Pécora, recém-formado na EAD, como uma alternativa ao TBC. Como o próprio nome sugere, a área de encenação é circular e no centro cercada pelos lugares dos espectadores. Em 1956 recebeu o reforço do diretor Augusto Boal recém-chegado de uma fase de estudos nos Estados Unidos. Em abril de 1958 o grupo iniciou os seminários de dramaturgia para incentivar a criação pelos membros do grupo, produção essa que era lida e debatida exaustivamente. Nos anos da ditadura foi uma trincheira de resistência teatral. Sobre o grupo vide PORTO, Joyce Teixeira e NUNES, Marisa (orgs.) (2008).

⁸² Oduvaldo Viana Filho (**Vianinha** – 1936-1974) nascido em São Paulo, era filho do dramaturgo e comunista Oduvaldo Viana, de quem herdou o nome e a paixão pela política e teatro. Em 1950, aos 14 anos, ingressou na União da Juventude Comunista (UJC). Em 1954 recebeu tarefa do partido para, com o também jovem Gianfrancesco Guarnieri, organizar um grupo de teatro. Criaram oficialmente o Teatro Paulista do Estudante (TPE) em 05 de abril de 1955, com sonhos de realizar espetáculos para as “massas”, nas universidades, nas portas das fábricas, nas praças públicas. Em 1956 o TPE incorporou-se ao Arena, onde atuou como ator e dramaturgo, recebendo diversos prêmios. Mas, por acreditar que no grupo não conseguiria fazer um teatro que produzisse “conscientização em massa em escala industrial” para enfrentar o poder econômico que “produz alienação em massa”, Vianinha deixou o grupo e juntou-se aos estudantes da UNE no Rio para criar o Centro Popular de Cultura (CPC) onde, em 1962, liderou a caravana de artistas da UNE volante, em excursão por todo o país em avião da Força Aérea Brasileira (FAB). Também teve especial participação na renovação da dramaturgia televisiva brasileira. Vide Moraes (1979)

⁸³ **Augusto Pinto Boal** (1931-2009), carioca, engenheiro químico que estudou teatro na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de Columbia nos EUA. Foi autor, teórico, diretor e uma das pessoas mais importantes e responsáveis pela renovação do teatro nos anos 50 e 60, quando dirigiu o Grupo Arena. Foi o criador do Teatro do Oprimido, metodologia de notoriedade internacional, que alia o teatro à construção da cidadania. Depois do AI-5, foi preso e torturado em 1971. Exilou-se por longo tempo na América do Sul e na

simultânea projeção de outros autores preocupados com a temática social de seu tempo como Dias Gomes⁸⁵ e Jorge Andrade⁸⁶, o teatro queimou etapas rumo a uma tomada de posição resolutamente nacionalista e politicamente reivindicante. Na última etapa pré-64, ele colocou inclusive as suas técnicas e alguns dos seus talentos a serviço direto da conscientização social das faixas populares, através de experiências do Centro de Cultural Popular⁸⁷ no Rio e das generosas tentativas do Movimento de Cultura Popular no Nordeste.⁸⁸ (MICHALSKI, 1979, p.12/13).

Europa onde atuou como diretor. Escreveu diversos livros sobre seu trabalho, com tradução em 25 idiomas e utilização em mais de 70 países. De volta ao Brasil nos anos 80 criou o Centro de Teatro do Oprimido na cidade do Rio de Janeiro. Sobre sua prisão e tortura escreveu o livro *Milagre no Brasil*. (BOAL, 1979 e 1986).

⁸⁴ **Gianfrancesco** Sigfrido Benedetto Marinenghi de **Guarnieri** (1934-2006) autor e ator de sucesso no teatro, cinema e TV, nasceu na Itália e chegou ao Brasil em 1936. Foi membro da UJC e fundador do TPE migrando para o Arena juntamente com Vianinha. Em 1957, escreveu *Eles não usam black-tie*, texto que, pioneiramente, colocou na cena a realidade de obreiros habitantes das favelas. A obra enfoca uma greve de operários moradores de um morro carioca e expõe no palco as questões de cunho social e político, mas a partir da ótica dos trabalhadores. Vide Betti (2013).

⁸⁵ Aluísio **Jorge Andrade** Franco (1922-1984). Um dos mais importantes dramaturgos brasileiros nascido no interior de São Paulo, em meio à cultura cafeeira. Trouxe para a sua obra as observações sobre esse mundo rural e os aspectos referentes à migração para o mundo urbano. Entre os seus textos mais famosos estão *A moratória*, *Os ossos do barão* e *Vereda da Salvação*.

⁸⁶ Alfredo de Freitas **Dias Gomes** (1922-1999), baiano de Salvador, foi romancista, contista e teatrólogo. Em 1953 foi demitido do emprego e teve seus roteiros para TV proscritos, por ter visitado a URSS. Em 1964 também foi demitido da Rádio Nacional. Foi perseguido pela censura no teatro e na televisão. Um dos seus textos mais famosos, *O pagador de promessas*, foi adaptado para o cinema e ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

⁸⁷ O Centro Popular de Cultura (**CPC**) foi constituído em março de 1962 no Rio de Janeiro, por jovens intelectuais de esquerda em parceria com a UNE. Tinha por objetivo criar e divulgar uma arte popular que fosse revolucionária. Segundo Silveira *apud* Barcellos (1994), a princípio, funcionou mais como um movimento de *agit-prop* (agitação e propaganda), mas com caráter independente e apartidário. Recebeu orientação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão oficial composto por intelectuais, como Nelson Werneck Sodré, que pensavam o projeto nacional-desenvolvimentista (também extinto pelos militares em abril de 1964). No núcleo formador do CPC estava a figura de Vianinha e contou com a participação de atores, cineastas, músicos e poetas, como Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Carlos Lyra e Ferreira Gullar. Agregou-se à UNE Volante, que via nas suas atividades culturais uma forma de se aproximar dos estudantes, e percorreu o Brasil por duas vezes. Criou congêneres em vários Estados e foi extinto com o golpe em 1964.

⁸⁸ Movimento de Cultura Popular (**MCP**) –foi fundado em 13 de maio de 1960, pelo então prefeito da cidade do Recife Miguel Arraes, para promover a educação popular, centrada na realidade dos alunos e na cultura popular, e proporcionar aos trabalhadores oportunidade de construir uma consciência crítica política e social, para uma participação ativa na vida política do país. Foi o berço de nascimento do método de alfabetização de Paulo Freire e contou com participação de intelectuais, teatrólogos e artistas como Ariano Suassuna, Francisco Brennand, Hermílio Borba Filho, Abelardo da Hora e Luiz Mendonça. Os obreiros do MCP eram jovens comunistas e jovens católicos que trabalhavam em sintonia. Tinha um departamento de teatro que encenou vários textos nacionais e contava com um anfiteatro na sua sede. Ficou internacionalmente conhecido recebendo a visita dos franceses Joffre Dumazedier, do *Centre National de la Recherche Scientifique* - CNRS, e depois, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Manteve intercâmbio com a UNE, influenciando a criação do CPC, e com Teatro de Arena e Augusto Boal. (GASPARG, 2009) e (COELHO, S/D).

Outro autor que corrobora do pensamento sobre a força dessa geração nomeada como sonhadora, nacionalista, criativa, revolucionária e corajosa – em todas as artes – é o biógrafo de Vianinha, o jornalista Dênis de Moraes (1991, p.16):

Aqueles rapazes e moças acreditavam que era viável um Brasil inteligente e progressista. Na passagem dos anos 50/60, eles sacudiram artística e intelectualmente o país. A dramaturgia renovou-se via Teatro de Arena, Teatro Oficina e Teatro Opinião. O Centro Popular de Cultura da UNE encurtou a distância entre a cultura oficial e a cultura popular. O Cinema Novo puxou o tapete das chanchadas e abriu todo um campo de experimentação aos jovens cineastas. A literatura engajou-se na problemática social e urbana. O jornalismo esqueceu o nariz-de-cera e modernizou-se. As artes plásticas operaram a transição do concretismo para a vanguarda participante. E a Bossa Nova provou que a nossa batida diferente era capaz de desbancar o rock americano.

O dramaturgo paraibano Paulo Pontes⁸⁹, em 1975, durante mesa-redonda⁹⁰ sobre o teatro brasileiro, opina sobre o decênio que antecedeu a ditadura militar. “[...] o país começava a se revolver, a cultura e, particularmente, o teatro sentiram os reflexos. E criou-se aqui uma dramaturgia voltada para a análise dos problemas brasileiros [...] O que se golpeou nos anos 60 foi toda uma frente política que se refletiu na cultura.” (PONTES, 1975, p. 54).

Ademais, esse período de grande criatividade e entrada de inovações tecnológicas, iniciado nos *anos dourados*, deu ao país a sua primeira geração de grandes diretores genuinamente nacionais, como Ademar Guerra, Amir Haddad, Antônio Abujamra, Antunes Filho, Augusto Boal, Flávio Rangel e José Celso Martinez Correia. Esses homens de teatro cresceram junto com o país a partir de meados dos anos 1950. Tiveram uma formação de excelente qualidade e estavam *antenados* com os movimentos socioeconômicos culturais e políticos mundiais. Adentraram aos anos de 1960 com “um nível de pensamento político e [...] a criação de uma utopia socialista na cabeça,

⁸⁹ Vicente de Paula Holanda Pontes ou **Paulo Pontes** (Campina Grande PB 1940 - Rio de Janeiro RJ 1976) - dramaturgo e jornalista, iniciou suas atividades em João Pessoa na Rádio Tabajara em 1962. Nesse ano conheceu Vianinha de quem se tornaria parceiro e amigo por toda a vida. Em 1963 mudou-se para o Rio de Janeiro. Fundou junto com Vianinha e outros artistas o Grupo Opinião. Trabalhou como roteirista na TV Tupi e na TV Globo onde escreveu com Armando Costa os roteiros de *A grande família*. Em 1975 escreveu seu último trabalho em parceria com Chico Buarque, a peça *Gota D'água*, estrelado pela atriz Bibi Ferreira, sua esposa. (RAMOS, 2002)

⁹⁰ Promovida pela Revista *Visão* em 1975, teve as perguntas formuladas e a mediação feitas pelos escritores Fernando Moraes e Zuenir Ventura. Participou como representante do governo federal, o diretor do SNT, Orlando Moraes; como dramaturgos, Paulo Pontes, Plínio Marcos e Flávio Rangel; como representante do sindicato dos atores, Juca de Oliveira; e, ainda, o ator Paulo Autran. (REVISTA VISÃO, 1975).

avancamos como se o mundo já estivesse mudando. [...]. Fomos interrompidos em 64 [...]" diz Haddad em entrevista a Medina (2013).

4 A censura teatral em tempos de exceção: os governos militares de Castelo Branco a João Figueiredo (1964 a 1984)

"Fomos interrompidos em 1964". A frase de Amir Haddad retrata também o ocorrido na sede da UNE, exatamente, em 1º de abril. Para os golpistas e/ou partidários de Lacerda, a sede da entidade era um covil de estudantes e artistas comunistas. Deveria, portanto, desaparecer com os mesmos requintes com que a Inquisição extinguiu hereges na Idade Média: na fogueira!

O prédio estava em plena reforma para transformar o pequeno auditório em uma sala de espetáculos, com inauguração em vista, com a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, de Vianinha com direção de Nelson Xavier. Este não era membro do CPC e estava há um mês dirigindo o trabalho, por decisão do elenco. Pretendia integrar-se ao MCP em Recife, o qual conhecera durante a excursão do Arena em 1961, tão logo estreasse a peça. Xavier estava tomado de um "encanto apaixonado, arrebatado" pelo movimento pernambucano que, para ele, significava o futuro. Sobre o início do atentado à sede da UNE na tarde de 31 de março, relata, em entrevista à Barcellos (1994, p.379), que

no meio do ensaio, o [diretor] João das Neves entrou na sala e disse: 'O golpe está na rua.' Achei que era mais uma loucura do João e, enquanto as pessoas se alvoroçavam, eu desci a escadaria de mármore da sede da UNE, para ver o que era aquele barulho – pois ouviam-se uns estalidos, uns gritos, umas explosões – que estavam atrapalhando o meu ensaio. E quando vi aquelas pessoas correndo e gritando, cheguei até a rir daquele medo. O pânico é ridículo, refleti enquanto ria. Só fui perceber que aquilo tudo era pra valer, e que aquele barulhinho era uma rajada de metralhadora, minutos depois.

A programação de reabertura do teatro constava de uma vasta programação musical e teatral que teria início em 06 de abril e findaria em 05 de maio com a estreia de *Azeredo mais os Benevides*.

Com o incêndio, não apenas a sede física ardeu em chamas, mas todo o projeto daquela UNE e do CPC tornaram-se em cinzas e foram colocados na ilegalidade, pois como lembra Michalski (1985), esse tipo de teatro engajado estava a partir de então, irremediavelmente, condenado. João das Neves, Carlos Vereza, Vianinha e outros tiveram

que fugir pelo muro dos fundos para não serem atingidos pelas chamas, pela polícia e pelos lacerdistas.

Ainda no Rio de Janeiro, em 1º de abril, o ator Mário Lago também teve o seu lar invadido. Estava sentado à sua escrivaninha, escrevendo uma novela, quando “mais de dez” policiais armados de metralhadoras tomaram a residência e começaram a revirar tudo, a procura de armas. Constataram não existir no recinto nem mesmo um facão de uso doméstico. Mesmo assim, levaram Lago e sua novela inacabada, uma possível “coisa cifrada”. Por pouco não usurparam a caneta tinteiro, instrumento que desconheciam e suspeitaram ser perigoso. Depois de 58 dias de prisão, sem nenhuma acusação, Lago traduziu a violência sofrida compondo o irônico poema *...Estória-xamêgo tipo anedota de inglês para se rir 58 dias depois*:

Me invadiram a casa toda (e eram mais de dez)/ me viraram tudo nela (e eram mais de dez)/ me cercaram o edifício (e eram mais de dez)/ me impediram o elevador (e eram mais de dez)/ me esvaziaram a calçada (e eram mais de dez)/ me pensando de dar tiro/ (e eram mais de dez)/ Eram mais de dez, eram mais de dez, eram mais de dez. De dez./ Me meteram em tintureiro (e eram mais de dez)/ me levaram para o DOPS (e eram mais de dez)/ me enfiaram numa lancha (e eram mais de dez)/ me largaram numa ilha (e eram mais de dez)/ me trancaram no presídio (e eram mais de dez)/ Eram mais de dez, eram mais de dez, eram mais de dez. De dez./ Juntou dia atrás de dia (e eram mais de dez)/ quanto deu cinquenta e oito (e eram mais de dez)/ me voltaram para o DOPS/ (e eram mais de dez)/ me botaram numa sala / (e eram mais de dez)/ me sentaram e perguntaram (e eram mais de dez). “O senhor sabe por que a polícia o prendeu? E TERMINA O ANTES / Adorable vôtre revolution! (Brigitte Bardot). (LAGO, 1964, p. 6/7).

O ator Mário Lago, militante do PCB, trabalhava na Rádio Nacional. Esta era um celeiro de artistas e o mais importante veículo de audiência, já que os aparelhos de televisão ainda eram restritos a poucas residências. Tal como a sede da UNE, a rádio foi invadida na tarde de 1º de abril por militares que, com a ajuda de delatores internos, instalaram um Inquérito Policial Militar – IPM cujo desfecho foi a demissão de 67 pessoas. Além de Lago, que ficou desempregado com 05 filhos, o ator Gracindo Júnior; as atrizes Ísis de Oliveira (pseudônimo de Ivete Savelli) e Wanda Lacerda; e os dramaturgos Dias Gomes e Oduvaldo Viana (o pai). Na manhã daquele dia os microfones da rádio tinham sido usados pelos defensores de Jango, dentre os quais o deputado Rubens Paiva e o ministro Abelardo Jurema. (VIRGÍLIO, 2014).

A perseguição também foi ferrenha no Estado de Pernambuco. O governador Miguel Arraes⁹¹ foi preso em 1º de abril e enviado para o presídio de Fernando de Noronha. Na sede do MCP os militares estacionaram dois tanques de guerra, queimaram toda a documentação da entidade e apreenderam o material do grupo de teatro. Depois, espalharam na imprensa que tinham encontrado armas privativas do exército junto aos cenários e adereços do grupo. Na verdade, eram espingardas de pau usadas pelos personagens de Lampião e sua tropa na peça *A Derradeira Ceia*. Diz Bacarelli (1994, p. 19) que

[...] a violência desencadeada sobre o grupo de teatro do MCP foi tão devastadora que ainda hoje seus membros se ressentem. [...] seus integrantes quando não presos e espancados, foram obrigados a deixar clandestinamente o Estado.

Essa violência ao teatro pernambucano também é confirmada pela informação do diretor Antonio Cadengue:

No Recife, o Teatro de Cultura Popular é asfixiado pelo terrorismo cultural: queimam seus arquivos, prendem seus atores e fazem outros exilarem-se. Na sua trilha, outros grupos desaparecem. Esvazia-se o teatro recifense. O olhar de todos desvia-se da cultura e a censura o absorve. (CADENGUE, 2011, p.118).

A ordem do Comando Supremo da Revolução⁹² era para realizar a “limpeza” dos “inimigos da revolução”: intelectuais, políticos de esquerda, artistas, estudantes revolucionários e qualquer cidadão sob suspeita de ligação com pessoas, literatura, artes e países comunistas.

Em 10 de abril de 1964, o comando assinou o Ato Institucional (que se transformou em nº 1), justificando a investida do poder constituinte pela chamada revolução, modificando a CF e as constituições estaduais. A eleição indireta para presidente foi marcada para o dia seguinte, 11 de abril de 1964. Antes, porém, era preciso “higienizar” o

⁹¹ Miguel Arraes declarou a um amigo, em 09 de março de 1964, no aeroporto do Rio de Janeiro a seguinte frase: “Volto [para Recife] certo de que um golpe virá. De lá ou de cá, ainda não sei. O que sei é que, venha de onde vier, eu serei a primeira vítima dele”. (FERREIRA, 2011, p. 399). Arraes era o potencial candidato das esquerdas à sucessão de Jango, porque Leonel Brizola, por ser cunhado de Jango, estava impedido de concorrer à presidência.

⁹² Formado pelos militares Arthur da Costa e Silva, General do Exército, Francisco de Assis Correia de Mello, Tenente Brigadeiro da Aeronáutica e Augusto Hamann Rademaker Grunewald, Vice-Almirante da Marinha.

Congresso Nacional. Para tanto, o triunvirato assinou, também, o Ato do Comando Supremo da Revolução nº 1 suspendendo os direitos políticos de 100 pessoas entre políticos, jornalistas, intelectuais, 02 generais, 01 marechal e 01 desembargador.⁹³ (BRASIL, 1964). No dia seguinte, com o Congresso Nacional “limpo” o general Castelo Branco foi indicado pelos parlamentares, por voto aberto⁹⁴, para um mandato *pró-tempore* cujo prazo findaria em 30 de janeiro de 1966. Todavia, não findou.

Para este trabalho, a censura teatral na ditadura militar, divide-se em três fases: a primeira, que tem início em 01 de abril de 1964 e vai até 12 de dezembro de 1968; a segunda, que compreende o período de vigência do Ato Institucional nº 05 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968 a 31 de dezembro de 1978⁹⁵; e a terceira, de 01 janeiro de 1979 até 05 de outubro de 1988, data da promulgação da nova CF.

4.1 Censura teatral do golpe ao AI-5 (01 de abril de 1964 a 12 de dezembro de 1968)

Sobre o período inicial da primeira fase, Michalski (1985) acredita que os primeiros meses causaram aos artistas mais sustos do que problemas. Segundo o autor, Castelo Branco que era um homem frequentador de teatros, nomeou para a direção do SNT uma mulher de grande conhecimento na área, Bárbara Heliadora. Para o conselho consultivo da CNT, foram nomeados Décio de Almeida Prado e Carlos Drummond de Andrade. Castelo Branco, inclusive, concedeu subvenção extraordinária aos espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro e, posteriormente, aos de São Paulo.

Mas, diz o dito popular que “quando a esmola é grande o santo desconfia” e “de boas intenções o inferno está cheio.” Com outras palavras, Michalski (1985) pergunta se alguém desconfiaria que, por trás da aparente benevolência do presidente, escondia-se um inimigo do teatro?

⁹³ Os 10 primeiros da lista são: Luiz Carlos Prestes, João Belchior Marques Goulart, Jânio da Silva Quadros, Miguel Arraes de Alencar, Darcy Ribeiro, Raul Riff, Waldir Pires, Gen. R/1 Luiz Gonzaga de Oliveira Leite, Gen. R/1 Sampson da Nóbrega Sampaio e Leonel de Moura Brizola. A relação inclui ainda os nomes de Samuel Weiner, dono do jornal *Última Hora* (depredado e incendiado em 1º de abril), Celso Furtado, Josué de Castro e o deputado federal Francisco Julião (advogado das Ligas Camponesas).

⁹⁴ Dentre os que gritaram em alto e bom som o nome do general, estava o ex-presidente JK que não demoraria a ser cassado. Ele era o terceiro J da lista dos militares, os dois primeiros eram Jânio e Jango.

⁹⁵ A Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978, extinguiu os atos institucionais, em seu artigo 3º. Sua vigência começou a contar a partir de 01 de janeiro de 1979. (BRASIL, 1978). Vide em Referências/Legislação/Emendas Constitucionais.

Castelo Branco concedia com uma mão e retirava com outra. Entre 1964 e 1965 adotou providências deixadas de lado pelo governo anterior, tanto administrativas quanto legislativas para consolidar o processo de transferência do SCDP para Brasília e implantar a logística da atividade censória. Esse fato significa que a censura teatral seria essencial para a manutenção dos “ideais revolucionários”. A alçada administrativa foi dotada de estrutura com a constituição de grupos de trabalhos, com as seguintes atribuições, de acordo com Miliandre Garcia (2009, p.23): “[...] avaliar as normas da censura; [adequar] a estrutura ao regulamento policial; [...] analisar roteiros de filmes, programas de televisão e scripts de peças; [...] uniformizar os critérios da censura [...]”. A referida pesquisadora acrescenta que, também, foi criada uma comissão para debater as questões consideradas como polêmicas e examinar a legislação vigente.

No âmbito legal, em 16 de novembro de 1964, sancionou a Lei 4.483 (BRASIL, 1964)⁹⁶, reorganizando o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Esta foi regulamentada pelo Decreto-lei n.º 56.510, de 28 de junho de 1965 (BRASIL, 1965)⁹⁷, que trata da aprovação do Regulamento Geral do DFSP. O artigo 175 estabelece as competências do SCDP, como os serviços de coordenação nacional sobre os marcos legais norteadores das atividades, a serem desenvolvidas no órgão central e nas delegacias regionais, e orientação com vistas ao aumento da produtividade dos censores. O artigo 176, que trata das atribuições do chefe da SCDP, no item XVII delega-lhe autoridade para “Solicitar às demais autoridades policiais as providências que julgar convenientes, para o fiel cumprimento das deliberações da Censura [...]”.

Essa nova legislação propiciou condições para que a atividade censória ampliasse os seus tentáculos e reforçasse a sua face policialesca. Além de fiscalizadora da moral e dos bons costumes, em pouco tempo assumiria o seu viés político, passando a ser feroz partícipe da violenta defesa dos ideais da falsa revolução.

O que Michalski (1985) chama de susto dos primeiros dias após o golpe é traduzido, pela atriz Itala Nandi, como um clima de total insegurança para o grupo Oficina em São Paulo. Dirigida por Zé Celso e em cartaz desde 30 de agosto de 1963, a peça *Pequenos Burgueses*, do russo Máximo Gorki, tinha sido ganhadora de dois prêmios. O texto, que retrata a Rússia antes da Revolução de 1917, através das relações de uma família de classe média, guarda consonância com a realidade brasileira anterior à ditadura. Em 03

⁹⁶ Vide em Referências/Legislação/Leis.

⁹⁷ Vide em Referências/Legislação/Decretos-Leis.

de abril de 1964, o espetáculo foi suspenso pela Censura minutos antes do início da sessão. O diretor Zé Celso e os atores Fernando Peixoto e Renato Borghi constavam em uma lista de perseguidos e tiveram que buscar um abrigo seguro fora de São Paulo. Nandi (1989, p. 35) descreve o clima que reinou entre o elenco naquela noite:

[...] deixamos o teatro em pequenos grupos. Os camburões estavam em torno do teatro. Os policiais observavam nossos movimentos. Tínhamos que nos reunir em território neutro, nem no teatro, nem em qualquer dos apartamentos do pessoal do grupo. Acabamos indo para o apartamento de Geraldo del Rey e Tania Carvalho. Primeiro, começou a sessão de cortar cabelos e barbas – dizia-se que todo subversivo usava cabelo longo.

O teatro continuou cercado e a peça só foi liberada depois de uma batalha judicial e do pagamento de uma “bela quantia” à censura que, também, exigiu o corte do hino da Internacional Socialista. Este foi substituído pelo hino francês *A Marselhesa*, no final da peça.

Já o biógrafo da atriz Cacilda Becker, André Prado (2002, p. 483) considera que, em São Paulo, imediatamente ao golpe “Teve início a temporada de caça às bruxas [...]” que colocou os artistas sob suspeitas e elegeu como principais vítimas os atores do *Arena* e, para espanto geral, os do TBC. O autor relata os seguintes episódios em relação aos dois grupos:

Policiais do Dops [...] cercaram o Arena, que apresentava um show do bailarino Lannie Dale. Missão: prender todos cujos nomes constassem em uma determinada lista. Estavam lá, evidentemente, os cinco sócios da casa: Boal, Guarnieri, Juca de Oliveira, Flávio Império e Paulo José. Os dois últimos encontraram esconderijo na cobertura de Cacilda [Becker] e Walmor [Chagas] [...] No TBC, Cleyde Yaconis ensaiava *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, quando a polícia apareceu, na noite de 5 de maio. Ela, Stenio [Garcia] e vários outros atores foram “detidos para averiguações”. O único vínculo de Cleyde com atividades políticas era protagonizar peças de conteúdo social, como *Yerma* [de Garcia Lorca] ou *A Semente*, de Guarnieri. Cacilda e Walmor vararam a noite apelando a quem estivesse ao alcance para libertar os atores, o que aconteceu, afinal, de madrugada. (PRADO, 2002, p. 484).

Essas invasões e prisões no Arena e no TBC eram a ponta do iceberg de uma operação que o DOPS denominou de “sindicância para apurar a infiltração comunista no meio teatral” e que, de acordo com Prado (2002) teve desdobramentos como a intimação de muitos artistas para prestar depoimentos no órgão. A lista dos intimados era encabeçada por Cacilda Becker que compareceu na data de 08 de maio de 1964. Dentre as acusações constavam as seguintes, provando que a atriz estava há anos sendo vigiada pelo “Serviço Secreto”:

[...] captação de uma “transmissão russa” para o Brasil, com data de julho de 1953, informando que Cacilda teria integrado “uma delegação de mulheres que participou do Congresso das Mulheres de Copenhague (Dinamarca)” e visitou [a] URSS, onde a atriz, diretamente de Stalingrado, teria feito a seguinte declaração: ‘A paz e a felicidade acompanham o povo soviético; as saudações fraternais que recebemos em todo país nos enchem de eternos agradecimentos.’ [...] [ter declamado] a pedido de Jorge Amado o poema “As Mães de Stalingrado” num evento qualquer. (PRADO, 2002, p. 485/486).

Na verdade, quem tinha visitado a Rússia tinha sido a atriz Maria Della Costa na companhia de seu marido Sandro Polloni e do casal Jorge Amado e Zélia Gattai.

No Rio de Janeiro, a censura realizou cortes no texto de Shakespeare *A Megera domada*, dirigido por Cláudio Correa e Castro para o *Teatro de Comédia do Paraná*. Essa montagem era uma homenagem ao quarto centenário do dramaturgo e a censura brasileira brindou ao aniversário do gênio inglês usando sua implacável tesoura.

Em 11 de dezembro de 1964, dirigido por Augusto Boal, estreou o *Show Opinião*, uma colagem lítero-musical com João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão (depois Maria Betânia). Nascia naquele momento a semente da resistência⁹⁸ do teatro brasileiro à ditadura militar que, em seguida, seria transformada em *Grupo Opinião*, caracterizado por uma arte de protesto, resistência e espaço de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular. Do *Opinião* participaram nomes como Vianinha, Ferreira Goulart, João das Neves e Paulo Pontes.

Em São Paulo, outra frente de batalha contra a opressão foi erguida. Em 12 de dezembro de 1964, a atriz Ruth Escobar, inaugurou sua casa espetáculos com *A Ópera dos três vinténs* de Brecht. O espaço seria uma ampla frente de luta aberta, contra a ditadura militar.

Em 1965, correram rumores de que o General chefe do DFSP, em Brasília, teria recomendado um maior rigor por parte da censura nos Estados. Embora Castelo Branco tenha desmentido em telefonema à atriz Tônia Carrero, os acontecimentos do ano provam o dito popular de que “onde tem fumaça há fogo”. Em maio, foi presa a atriz Isolda Cresti por ter lido um manifesto sobre a intervenção dos EUA na República Dominicana; textos foram proibidos na íntegra; espetáculos já em cartazes receberam cortes, como *Arena*

⁹⁸ Para Maria Silvia Betti (2013, p. 194/195), “A realização de um trabalho teatral como expressão desejada de resistência a um regime autoritário está indissociavelmente ligado, no contexto brasileiro, ao show musical *Opinião*.[...] Sua divulgação na imprensa procurou, tanto quanto possível, evitar chamar a atenção da censura para o fato de que os responsáveis pela concepção eram provindos do CPC.”

Sobre o *teatro de resistência*, a autora demonstra que as iniciativas não ficaram restritas ao eixo Rio-São Paulo, mas aconteceram em diversos outros Estados e cita RS, PR, RN e AC. Mas esse teatro existiu em outros Estados a exemplo do teatro do MCP, de Pernambuco, como está citado neste trabalho.

Canta Zumbi; Lacerda assumiu a proibição de uma peça de Dias Gomes, *O berço do herói*, horas antes da estreia e, em seguida, o Coronel Secretário de Segurança do Estado da Guanabara formalizou a proibição com a seguinte justificativa: Dias Gomes e o empresário estavam engajados “na implantação de uma ditadura cultural, através do abuso de liberdades democráticas e em estrita obediência à recente diretriz do PCB.” (MICHASKI, 1979, p.62).

Os artistas e intelectuais reagiram com uma carta-aberta contendo 1.500 assinaturas endereçada ao presidente Castelo Branco, cobrando o cumprimento do artigo 141 da Constituição Federal que garantia a livre manifestação do pensamento. A correspondência não obteve resposta. Os técnicos continuaram proibindo textos, estreias e passando a tesoura na dramaturgia, como em *Liberdade, Liberdade* que recebeu 25 cortes. A obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel retrata a mordada infligida ao país naquele momento e faz parte do chamado *teatro de resistência*. No mês de outubro os artistas do Rio de Janeiro apelaram à Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura - UNESCO, com o envio de um telegrama denunciando o cerceamento da liberdade de expressão no país, com o seguinte texto:

A classe teatral do Brasil vem denunciar a violação da Carta da ONU que afirma a liberdade de pensamento e de criação artística, manifestada nas arbitrariedades dos órgãos da censura e na coação policial exercida contra a apresentação dos espetáculos de autores internacionais como Gorki, Brecht e Feydeau, e escritores, poetas e compositores brasileiros. Pedimos o pronunciamento da Comissão de Defesa dos Direitos do Homem. (MICHALSKI, 1979, p. 37).

Em 25 de outubro de 1965, uma representação dos artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, organizaram um ato de protesto na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), com a leitura de um manifesto, feita pelo ator Paulo Autran, denunciando as arbitrariedades que a censura e a polícia estavam praticando contra o teatro. (GARCIA, 2012).

Dois dias depois, Castelo Branco baixou outro ato institucional, o nº 2 (BRASIL, 1964)⁹⁹, que extinguiu os partidos políticos, instituiu o bipartidarismo e as eleições indiretas para presidente, além de dar ao ditador poderes para demitir, emitir atos complementares, decretos-lei, intervir nos Estados, fechar o Congresso Nacional e demitir funcionários.

⁹⁹ Vide em Referências/Legislação/Atos Institucionais.

Para o teatro brasileiro, 1966 marcou o início do que Michalski (1985) denominou de novo teatro. Essa nova estética latente surgiu também como uma forma de protesto diante da impossibilidade de contraposição a um regime político, cada vez mais fechado, que impunha valores cada dia mais opostos aquilo que a juventude ansiava. O movimento teatral brasileiro começava a receber os ventos da mudança que ocorria naquele momento no teatro do Ocidente.¹⁰⁰

No mês de fevereiro, o presidente acentuou o poder ditatorial, retirando direitos civis dos brasileiros, como a eleição de governantes. O Ato Institucional nº 3, de 05 de fevereiro de 1966 (BRASIL, 1966)¹⁰¹, impôs as eleições indiretas para os governadores e a nomeação para prefeitos de capitais. Em março, foram oficializados os novos partidos – Movimento Democrático Nacional (MDB), o partido de oposição e Aliança Renovadora Nacional (ARENA) o partido da ditadura. Em 03 de outubro, com abstenção dos membros do MDB, o general Artur da Costa e Silva foi eleito presidente através de eleições indiretas (para assumir no ano seguinte). Em 15 de novembro o Congresso Nacional e as assembleias estaduais foram renovadas através de voto direto. Em 07 de dezembro de 1966, Castelo Branco baixou o Ato Institucional nº 4, obrigando o Congresso a votar a nova Constituição Federal.

Com a nova Constituição Federal, promulgada em 24 de janeiro de 1967 (BRASIL, 1967)¹⁰², e o artigo 200 do Decreto-Lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967 (BRASIL, 1967)¹⁰³, – que trata da reforma administrativa do serviço público federal – o antigo Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) foi transformado em Departamento de

¹⁰⁰ Para Carlson (1997) as ideias do reformador polonês Jerzy Grotowski, que iniciou sua revolução na pequena cidade de Opole em 1962, começaram a ecoar pelo mundo a partir da divulgação de seu *teatro pobre* na Itália (1964) e EUA (1965) e, principalmente, após a apresentação do espetáculo *O Príncipe Constant* em 1966 em Paris. Com a renovação do teatro, o texto dramático passou a ceder seu domínio ao intérprete e o consagrado palco italiano começou a perder seu reinado para outros espaços cênicos.

Michalski (1985) mostra que vários brasileiros beberam nas fontes das novas ideias de reforma do teatro. Os autores e diretores brasileiros Paulo Afonso Grisoli e Antonio Pedro Borges estudaram com vários diretores na França, tais como Jean Vilar do *Théâtre National Populaire*, Roger Planchon do *Théâtre de la Cité de Villeurbanne* e Jacques Le Coq; Zé Celso, Fernando Peixoto e Renato Borghi, núcleo central do Teatro Oficina, fizeram viagens à Europa o que incluiu adquirir material do *Berliner Ensemble* de Brecht, na Alemanha Oriental; e Amir Haddad estudou em uma universidade nos EUA.

¹⁰¹ Vide em Referências/Legislação/Atos Institucionais.

¹⁰² Vide em Referências/Legislação/Constituições Federais.

¹⁰³ Vide em Referências/Legislação/Decretos-Lei.

Polícia Federal (DPF), considerando-se a substituição automática da denominação anterior constante de quaisquer leis ou regulamentos. (BRASIL, 1967).

O ano de 1967 iniciou-se com grandes tensões também para os jornalistas. Em 09 de fevereiro foi sancionada a Lei nº 5.250 (BRASIL, 1967)¹⁰⁴, a famosa *Lei da Imprensa* que regulava a liberdade de manifestação do pensamento e de informação e permitia a prisão de jornalistas que atacassem a ordem política e social, publicassem segredos de Estados e desrespeitassem a moral e os bons costumes.

Em 13 de março, através do Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967 (BRASIL, 1967)¹⁰⁵, Castelo Branco decretou a famosa Lei de Segurança Nacional, que define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Essa lei também seria usada para enquadrar artistas e espetáculos.

Logo em seguida, 15 de março, Costa e Silva assumiu a presidência, sob a vigência da nova constituição. Em julho, a polícia cercou o Teatro Opinião no Rio de Janeiro para impedir a apresentação de *Navalha na Carne* de Plínio Marcos¹⁰⁶. Em 12 de maio, o chefe do DPF, coronel Florimar Campello, baixou a Portaria n.º 242/67-DG/DPF, com o objetivo de uniformizar os critérios da censura em todo o território nacional. (GARCIA, 2009), provocando reação dos artistas.

No segundo semestre, o Teatro Oficina inaugurou seu novo espaço¹⁰⁷ e uma nova era, com um espetáculo que fez, com a força que o grupo tinha, segundo Fernando Peixoto (*apud* NANDI, 1989, p. 73) “[...] um painel bastante perturbador da vida nacional. Especialmente do mecanismo da disputa pelo poder, de manipulação, e dominação de cafajestismo e traição.” O texto era *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, finalmente encenado 30 anos depois de ser escrito. Para Peixoto (*apud* NANDI, 1989), o Brasil ainda

¹⁰⁴ Vide em Referências/Legislação/Leis . Essa lei só foi revogada em 2009, pelo Supremo Tribunal Federal.

¹⁰⁵ Vide em Referências/Legislação/Decretos-Lei.

¹⁰⁶ Considerado pela Censura como um autor maldito, Plínio Marcos foi o mais proibido dos dramaturgos talvez por ter sido o que mais se dedicou a revelar a condição das camadas mais desfavorecidas da sociedade brasileira. Ao fazer isso “[...] trazendo à luz uma imagem que, embora verdadeira, era ‘desprimorosa ao Brasil’, a obra poderia contribuir para um desgaste da posição daqueles que mantinham o Brasil no caminho dos ‘valores da civilização cristã e ocidental.’” (MICHALSKI, 1979, p. 21). O autor escreveu sobre homossexualidade, marginalidade, prostituição e violência , denunciando um mundo não agradável aos militares. Foi preso pelo 2º Exército em 1968 e em 1969 foi preso em Santos, no Teatro Coliseu, e transferido para o DOPS/SP, por se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois Perdidos Numa Noite Suja*.

¹⁰⁷ A sede do teatro fora incendiada em 31 de maio de 1966 e o laudo do Corpo de Bombeiros concluiu que um pedaço de madeira em chamas atravessara o forro e caíra na plateia. A inauguração aconteceu em 29 de setembro de 1967. (NANDI, 1989).

era, como disse o autor do texto nos anos 30, “um cadáver gangrenado” e o Oficina empenhou-se na autópsia. Paralelo ao espetáculo ocorreu uma exposição de fotos dos trabalhos de Brecht, enviadas da Alemanha Oriental. O espetáculo também contou com a presença do frade dominicano Frei Betto, como assistente de direção de Zé Celso.

A censura ao espetáculo começou pela ação de censores oficiosos. Havia espectadores que, em algumas sessões, agrediam verbalmente os atores e o autor (um deles chegou a incitar Andrade, morto em 1954, a comparecer ao DOPS). O grupo recebia ameaças quase diárias, inclusive de depredação do teatro. A Censura oficial de São Paulo, que aprovara o texto¹⁰⁸, mantinha-se em silêncio. Os censores informavam ao grupo que recebiam denúncias contra o espetáculo, inclusive de militares, e que havia pressão da SCDP de Brasília. Mas a censura estadual resistia na defesa de sua autonomia, até que um dia a polícia apreendeu parte do cenário. Um enorme cilindro de madeira que representava um falo de um boneco e era usado como canhão de luz, foi “preso” e os diretores do grupo tiveram que prestar depoimento na polícia e assinar um termo de compromisso, afirmando que o “pênis” seria excluído do cenário.

Em novembro de 1967, ocorreu a centralização da censura, o que significava um controle mais rigoroso sobre o teatro, pois os textos passariam a ser submetido aos censores do SCDP no DF, após a análise dos censores locais. Consequentemente, a censura exercida pelas Secretarias Estaduais de Segurança foi extinta e passou à alçada da Polícia Federal nos Estados. Segundo o censor paulista Coelho Netto (*apud* COSTA, 2008), convidado a ser censor federal no seu Estado, a partir da federalização, o trabalho dos censores passou a receber a intromissão dos militares e, especialmente, de suas esposas.

Para encerrar 1967 com “chave de ouro”, o Chefe da Censura, general Juvêncio Façanha, durante o Festival de Cinema de Brasília, ofendeu os profissionais de teatro e cinema, chamou atrizes de vagabundas e ameaçou os artistas com sua famosa frase: “ou vocês mudam ou vocês acabam”. (GARCIA, 2012)

Assim, o ano de 1968, aquele que não terminou, (VENTURA, 1990), teve início, com a reação dos artistas. Em janeiro, aconteceu a *Semana de Protestos Contra a Censura* com o lançamento da campanha *Contra a Censura, Pela Cultura* na Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro. Em fevereiro, a censura intensificou sua truculência contra

¹⁰⁸ Segundo o censor Coelho Netto, a liberação da peça teve a sua intervenção, porque, no ensaio geral, conseguiu distrair os outros dois censores durante os trechos mais críticos. (NETTO *apud* COSTA, 2008, p.130).

a atriz Maria Fernanda e a peça *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams, quando da temporada em Brasília. Além de proibir a apresentação, o censor suspendeu a atriz e o produtor por 30 dias. Ventura (1990, p. 96) cita a matéria veiculada no *Jornal da Manhã*:

[...] 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 a 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 compridas e zurrante.

O ato de proibir a atriz de exercer o seu ofício era uma demonstração não só da vigilância e punição (FOUCAULT, 1997) da censura, mas implicava em usar a atriz como exemplo da demonstração de força da censura para intimidar a classe teatral. Isso acentuou ainda mais a revolta dos atores e atrizes que reagiram com uma greve. Os artistas fecharam os teatros do Rio de Janeiro e São Paulo, durante os dias 11, 12 e 13, com uma vigília nas escadarias do Teatro Municipal das duas capitais. Segundo o *Jornal do Brasil*¹⁰⁹, líderes do movimento esclareceram que os motivos dos protestos tinham profundas raízes na “manifestação policialesca” exercida sobre a cultura.

Na cidade do Rio de Janeiro, a greve foi finalizada com uma passeata pela Cinelândia até o monumento ao Soldado Desconhecido no Aterro do Flamengo, onde os artistas pretendiam depositar uma coroa de flores¹¹⁰. A passeata foi seguida pela população e por caminhões do Exército com soldados armados de baionetas. Na comissão de frente seguiam as seguintes atrizes de mãos dadas: Eva Tudor, Tônia Carrero, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara, Norma Bengell e Ruth Escobar. (Figura 6).

¹⁰⁹ Disponível em <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?blogid=57&archive=2011-02>>.

¹¹⁰ Eva Wilma (*apud* STEEN, 2006), relata que o Exército não permitiu o depósito das flores no monumento. A atriz Norma Bengell desentendeu-se com o soldado que impediu o acesso e o atacou, desencadeando uma reação dos soldados dos caminhões, que passaram a atirar para o alto dispersando os artistas e a multidão.

Figura 6 – Atrizes na comissão de frente



Fonte: Jornal do Brasil, *apud* Steen (2006)

Os artistas e intelectuais entregaram uma lista de reivindicações ao Ministro da Justiça, que, entre outros itens, incluía a liberação de peça e filmes censurados, a inclusão de artistas de cinema e teatro em grupo de trabalho para regulamentar a censura e a anulação da portaria que centralizara as atividades censórias. Em São Paulo também houve passeatas, assembleia e deliberações de estratégias de luta contra a Censura.

Quanto à produção teatral, o ano iniciou com a estreia de *Roda Viva*¹¹¹ em 17 de janeiro no Teatro Santa Isabel na capital carioca. Texto do jovem dramaturgo Chico Buarque dirigido por Zé Celso Martinez Correa que construiu um espetáculo “[...] criativo, fascinante e provocante” segundo a crítica de Michalski (*apud* PEIXOTO, 2004, p. 114)¹¹². Em uma das cenas mais provocativas, aparecia um militar defecando em seu capacete; em outra, os atores dirigiam-se à plateia e perguntavam aos espectadores: “Você já matou seu comunista hoje?”; e o fígado do ídolo morto, Ben Silver, era representado por um fígado bovino, despedaçado pelos fãs (coro) e distribuído à plateia. Em entrevista a Costa (2008,

¹¹¹ *Roda Viva* descreve a ascensão e queda do ídolo popular Ben Silver, cujo nome verdadeiro é Benedito Silva. O cantor é lançado pelo empresário de nome Anjo da Guarda, como se fosse um produto de consumo. Após ser consumido é descartado pelo público. Sem conseguir suportar a queda, o cantor se suicida.

¹¹² Vide as quatro críticas de Michalski em Peixoto (2004).

p.89), o diretor descreve a sua proposta de renovação do teatro, com *Roda Viva*, da seguinte forma:

[*Roda Viva*....] rompe completamente como o teatro tradicional ao trazer de volta ao palco o coro grego. A censura a proibiu, mas isso não impediu que ela fosse um milagre cultural. Em 1968 havia uma revolução cultural em que cabia o renascimento do paganismo, do xamanismo...Um grande movimento que depois foi fragmentado em outros: ecologia, feminismo, sexo livre. Ele mexeu no corpo, no sistema nervoso da época. Em 1968 não se suportava os impulsos da restauração, queria-se tudo novo. Eu não conseguia mais fazer teatro dentro de um palco-plateia. Foi aí que começou a ficar mais claro para nós do Oficina que o Oswald de Andrade queria dizer com a proposta da Antropofagia, que foi seguida pela Tropicalismo. É a partir dessa fissura cultural que começa a surgir realmente a visão de autonomia que a peça *Roda Viva* propõe.

Em 22 de março, a peça chegou a São Paulo para temporada no Teatro Ruth Escobar. Imediatamente, uma onda de censura envolveu o espetáculo. As reações tiveram início na Assembleia Legislativa, onde os deputados direitistas conclamaram os censores a proibirem a peça por afronta à família e à sociedade.

Enquanto *Roda Viva* enfrentava a ira dos conservadores em São Paulo, no Rio de Janeiro um ato de violência sacodia o país. Em 28 de março, durante um confronto entre policiais e estudantes, no restaurante universitário Calabouço, o jovem Edson Luís¹¹³ foi atingido por uma bala disparada pela polícia. O corpo foi transportado pelos colegas até a Assembleia Legislativa onde o corpo foi velado, sob protestos dos presentes. Por lá passaram homens e mulheres do cinema e teatro a exemplo de Hugo Carvana, Tônia Carrero, Norma Bengell, Cecil Thiré, Paulo César Sarraceni, Leon Hirszman e Fauzi Arap. No dia seguinte, antes do enterro, a rua estava tomada com pessoas portando faixas e cartazes. A morte do estudante de apenas 17 anos repercutiu por todo o Brasil, com manifestações de norte a sul. Em São Paulo, Cacilda Becker convocou a colega Ruth Escobar para, juntas, unirem-se aos líderes estudantis, Luís Travassos e José Dirceu, que organizavam a passeata de protesto. Segundo Gaspari (2014) o assassinato de Edson Luís armava o pavio de uma revolta estudantil que antecedeu a de Paris.¹¹⁴

¹¹³ Edson Luís não era um líder estudantil, era mais um estudante vindo do interior que dependia da alimentação servida no *Calabouço*. O protesto dos estudantes tinha o objetivo de reivindicar a melhoria da precária alimentação. Vide o capítulo *Y el cielo se encuentra nublado* em *A Ditadura Envergonhada* (GASPARI, 2014).

¹¹⁴ Em maio de 1968, foi deflagrado um movimento de protestos pelos estudantes franceses, comandado por Daniel Cohn-Bendit, aluno do professor brasileiro exilado Fernando Henrique Cardoso. Esse levante estudantil teve repercussão mundial e foi seguido por uma greve geral de trabalhadores que durou 25 dias. Os

Também em março de 1968, o Ministro da Justiça Gama e Silva prometeu acabar com a censura e convocou um grupo de trabalho para elaborar um anteprojeto de nova lei. Na instalação dos trabalhos o ministro disse que a censura não incomodaria mais e que o teatro seria livre. Michalski (1985) considera essa fala como uma grande piada considerando os eventos sucessórios protagonizados pelo ditador chefe da Nação. Costa e Silva foi à televisão para expressar sua indignação pela “imoralidade” do texto proibido *Santidade*, de José Vicente, e distribuiu cópia aos principais jornais, pedindo manifestação. Tudo não passava de uma estratégia para denegrir a imagem do teatro fazendo a opinião pública acreditar que as peças não passavam de um amontoado de palavrões e que atentavam contra a moral e os bons costumes. Como consequência,

Uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, insistindo na “imoralidade” dos espetáculos e nos palavrões ditos no palco. Aos poucos, começa a configurar-se também uma ofensiva de órgãos paramilitares contra o teatro: multiplicam-se as ameaças, as condições de trabalho tornam-se muitas vezes inseguras. (MICHALSKI, 1985, p.34).

A censura atacou em seguida os artistas de São Paulo por ocasião da I Feira Paulista de Opinião, festival organizado pelo Teatro de Arena de São Paulo sob a liderança de Augusto Boal, com estreia em 05 de junho. O evento reunia em um único espetáculo seis textos e músicas de autores brasileiros e tinha como tema *O que você pensa do Brasil de hoje?* A censura central em Brasília realizara 71 cortes nas peças que compunham o espetáculo, mas os artistas resolveram apresentar os textos na íntegra como “[...] ato de rebeldia e de desobediência civil” conforme anunciado por Cacilda Becker (PRADO, 2002, p. 523). Em 07 de junho, a polícia interditou o teatro Ruth Escobar, local do evento. Mas, os artistas rumaram para o Teatro Maria Della Costa e apresentaram o espetáculo para o público presente no referido local.

No dia 13 de junho os artistas decidiram em assembleia devolver ao Jornal *O Estado de S. Paulo* as estatuetas do Prêmio Saci por considerarem que uma nota editorial, publicada em 11 de junho, era a favor da censura ao teatro. No dia 20 de junho, debaixo de uma chuva fina vários artistas dirigiram-se à redação do jornal e deixaram as estatuetas na porta vez que não foram recebidos pela diretoria. Segundo Prado (2002), do interior de veículos emprestados pelo Jornal *A Folha de S. Paulo*, os agentes do DOPS, fingindo-se de

atores do grupo Oficina estavam em Paris, para uma temporada com a peça *O Rei da Vela*, e foram atingidos por uma bomba de cera lançada pela polícia contra os estudantes. Vide Nandi (1989).

jornalistas, vigiavam os artistas. A figura 7 demonstra uma foto dos artistas, feita na ocasião, de autoria de um dos investigadores desse departamento.

Figura 7 – Artistas durante a devolução do Prêmio Saci



Fernanda Montenegro, Ruth Escobar, Odete Lara, Augusto Boal e Cacilda, durante a devolução do Prêmio Saci. Registro feito por investigador do Depto. de Ordem Política e Social (Acervo Dops - SP); jun./1968, São Paulo, SP.

Fonte: Prado (2002)

Enquanto os artistas protestavam em São Paulo, com a devolução dos prêmios, os estudantes protagonizavam novos protestos no Rio, nos dias 19, 20 e 21 de junho. Segundo Ventura (1990), o general Costa e Silva anunciou em meados de junho que ele não permitiria que o Rio fosse transformado em uma nova Paris, em uma alusão clara ao *maio francês*. O governo acreditava que havia um plano comunista de exportação das agitações estudantis proveniente da França. Porém, os estudantes e o povo resolveram atacar a

ditadura e saíram as ruas naquela sexta-feira, 20 de junho, que ficaria conhecida como “sangrenta”. Assim, descreve Ventura (1990, p. 134):

Nesse dia, quando o povo – não só os estudantes – resolveu atacar a polícia, o Centro da cidade assistiu a uma sequência de batalhas campais como nunca tinha visto antes e como não veria nos 20 anos seguintes. Nos seis governos militares pós-64, incluindo a Junta, foi o que mais se pareceu com uma insurreição popular. Durante quase dez horas, o povo lutou contra a polícia nas ruas, com paus e pedras, e do alto dos edifícios, jogando garrafas, cinzeiros, cadeiras, vasos de flores e até uma máquina de escrever.

O autor considera que, mais que a morte do estudante Edson Luís, foi a “sexta-feira sangrenta” que fez a população revoltar-se e entrar na luta contra a ditadura. O cenário estava pronto para a Marcha dos 100 Mil na semana seguinte. No dia 26 de junho, o Rio assistiu a um dos impressionantes movimentos contra o regime dos militares, organizado pelos estudantes e tendo à frente o jovem Vladimir Palmeira. Aos estudantes juntaram-se religiosos, sindicalistas, jornalistas e os artistas de teatro. A figura 8 mostra atores, diretores e a faixa de protesto contra a censura:

Figura 8 – Artistas de teatro na Passeata dos 100 Mil



26 de junho de 1968, Rio de Janeiro. A mais festejada das alas da Passeata dos Cem Mil. No cordão, da esquerda para a direita, Edu Lobo (1º), Chico Buarque (3º), Renato Borghi (5º), José Celso Martinez Corrêa (6º), Caetano Veloso (8º), Nana Caymmi, Gilberto Gil e Paulo Autran.

Fonte: Gaspari (2014)

Em 15 de julho, a Censura proibiu o espetáculo *O Rei da Vela* sob acusação de que incitava o povo contra o regime. (PACHECO, 2005).

A campanha de agressão ao teatro prosseguia e atingiu seu auge contra a peça *Roda Viva* que estava em cartaz em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar. A casa de espetáculos foi invadida pelo Comando de Caça aos Comunistas – CCC¹¹⁵, na noite de 18 de julho de 1968. Composto por 20 homens armados, o grupo espancou os artistas, quebrou cenários, destruiu figurinos e jogou o contra-regra de cima do palco provocando-lhe uma fratura na bacia. Pior tratamento deu às atrizes, que foram encurraladas no

¹¹⁵ Grupo paramilitar de extrema direita, criado em 1963, que contava com a participação de universitários, empresários e policiais.

camarim, tiveram as roupas arrancadas e sofreram agressões físicas. Vítima das agressões, a atriz Margarida Baird relatou o atentado sofrido, em entrevista concedida à revista *Urdimento* (2013, p. 160/161):

Chegaram e fizeram assim, “chuuuummm”, destruíram tudo. Tiraram a minha roupa toda, apertaram meus peitos e me jogaram no chão. [...] Você não entende nada, não sabe o que está acontecendo. E não durou muito, foram uns três minutos, mas pareceu uma eternidade. [...] No outro dia achei a minha calcinha em pedaços. Achei também um chicote, assim, com duas pontas de metal. Guardei isso por anos. Levei para casa.

A proprietária do teatro, a atriz Ruth Escobar, tentou registrar queixas no DOPS e na 4ª delegacia, mas não obteve êxito. A casa de espetáculos voltaria a ser atacada novamente com o lançamento de ampolas de gás lacrimogênio na Sala Gil Vicente, conforme noticiou a *Folha de S. Paulo*, de 12 de agosto de 1968, citado por Fernandes (1985).

Em setembro, Cacilda Becker foi punida por sua atuação contra a censura e em defesa do teatro brasileiro. Foi demitida do seu trabalho na TV Bandeirantes por ser considerada uma pessoa de atuação subversiva. O diretor da TV enviou uma carta à atriz declarando ter sido forçado a retirar da programação o seu programa de teleteatro.

Em outubro, em Porto Alegre, nova agressão contra *Roda Viva*. A censura local proibiu a temporada da peça e dois atores foram sequestrados, levados para uma clareira e obrigados a repetir uma cena de erotismo da peça. O Teatro Leopoldina, local da única apresentação, amanheceu com as seguintes pichações: “Fora agitadores”, “Abaixo a pornografia” e “Comunistas”. O Departamento de Polícia Federal – DPF expediu portaria proibindo a peça em todo o território nacional e distribuiu nota enquadrando a peça como atentado à família, à Igreja, à moral e ao governo.

Enquanto isso em São Paulo, a atriz Norma Bengell recebia ameaças por telefone e no dia 08 de outubro foi sequestrada diante de seus colegas Paulo Bianco e Emílio de Biasi, os quais foram espancados. Levada para o quartel da Polícia do Exército no Rio de Janeiro, foi interrogada pelo Coronel Helvécio Leite que queria saber as suas motivações para participar de passeatas.

Segundo Ventura (1990), o dito coronel foi o mesmo que ordenou a explosão da sede do Teatro Opinião, em 1968, de acordo com sua confissão em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, vinte anos depois, em 1988. Os artistas protestaram em um ato público realizado na Cinelândia no Rio de Janeiro.

Em 21 de novembro, o governo sancionou a Lei nº 5.536 (BRASIL, 1968)¹¹⁶, baseada no projeto do Ministro da Justiça Gama e Silva. Essa estabelecia que a censura de peças teatrais passaria a ser classificatória, por faixas etárias, “[...] levando em conta a idade do público admissível ao espetáculo, o gênero deste e a linguagem do texto, com as exceções previstas nesta Lei.” As exceções, que deveriam ser julgadas de acordo com a legislação anterior, referiam-se às peças que, no entendimento do censor, atentassem contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático; ofendessem às coletividades ou às religiões; incentivassem preconceitos de raça ou luta de classes; e prejudicassem a cordialidade das relações com outros povos.

A lei, também, criava o Conselho Superior de Censura, com a competência de apenas rever, em grau de recurso, as decisões censórias proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF). Esse conselho seria composto por representantes dos seguintes órgãos públicos e entidades de classes: Ministério da Justiça, Ministério da Relações Exteriores, Ministério das Comunicações, Conselho Federal de Cultura, Conselho Federal de Educação, Serviço Nacional do Teatro, Instituto Nacional do Cinema, Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, Academia Brasileira de Letras, Associação Brasileira de Imprensa, Autores Teatrais, Autores de Filmes, Produtores Cinematográficos, Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas e Autores de Radiodifusão.

A citada lei não chegou a ser regulamentada e o conselho não chegou a ser constituído, pois menos de um mês depois, em 13 de novembro, o Marechal Costa e Silva assinou o Ato Institucional nº 5 – AI 5 (BRASIL, 1968)¹¹⁷, considerado mais arbitrário do que os atos anteriores, pois concedia poderes absolutos ao governo ditatorial, como o fechamento do congresso nacional e a punição e perseguição a todos que fossem considerados subversivos. E o mais radical dos artigos, o de número 10, suspendia a garantia de *Habeas Corpus* para os crimes políticos contra a segurança nacional. O congresso foi fechado por tempo indeterminado, fato que não ocorria desde a decretação do Estado Novo de Vargas, em 1937.

O período que se sucedeu ao AI 5, a partir de 1969 até 1974, quando a Guerrilha do Araguaia foi extinta, recebeu de Elio Gaspari a denominação de “Ditadura Escancarada”. Foi nesse espaço de tempo que

¹¹⁶ Vide em Referências/Legislação/Leis.

¹¹⁷ Vide em Referências/Legislação/Atos Institucionais.

[...] a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os anos de chumbo. (GASPARI, 2014, p.13).

4.2 Censura teatral na vigência do AI 5 (13 dezembro de 1968 a 31 dezembro de 1978)

Com a edição do AI 5, a onda de perseguições e prisões assolou o país. Censores ocuparam jornais, estações de TV e emissoras de rádio “[...] enquanto uma turma de incansáveis e onipresentes agentes se dedicavam à operação de caça às bruxas.” (VENTURA, 1990, p. 290). Políticos, intelectuais, jornalistas, estudantes, sindicalistas e artistas engrossavam as listas de perseguidos. A atriz Marília Pera, do elenco de *Roda Viva* foi trancada em um banheiro de um quartel. O ator Mário Lago, mais uma vez, estava na mira da repressão. Sua prisão ocorreu no Teatro Santa Isabel diante dos olhos dos espectadores que aguardavam a sua entrada em cena:

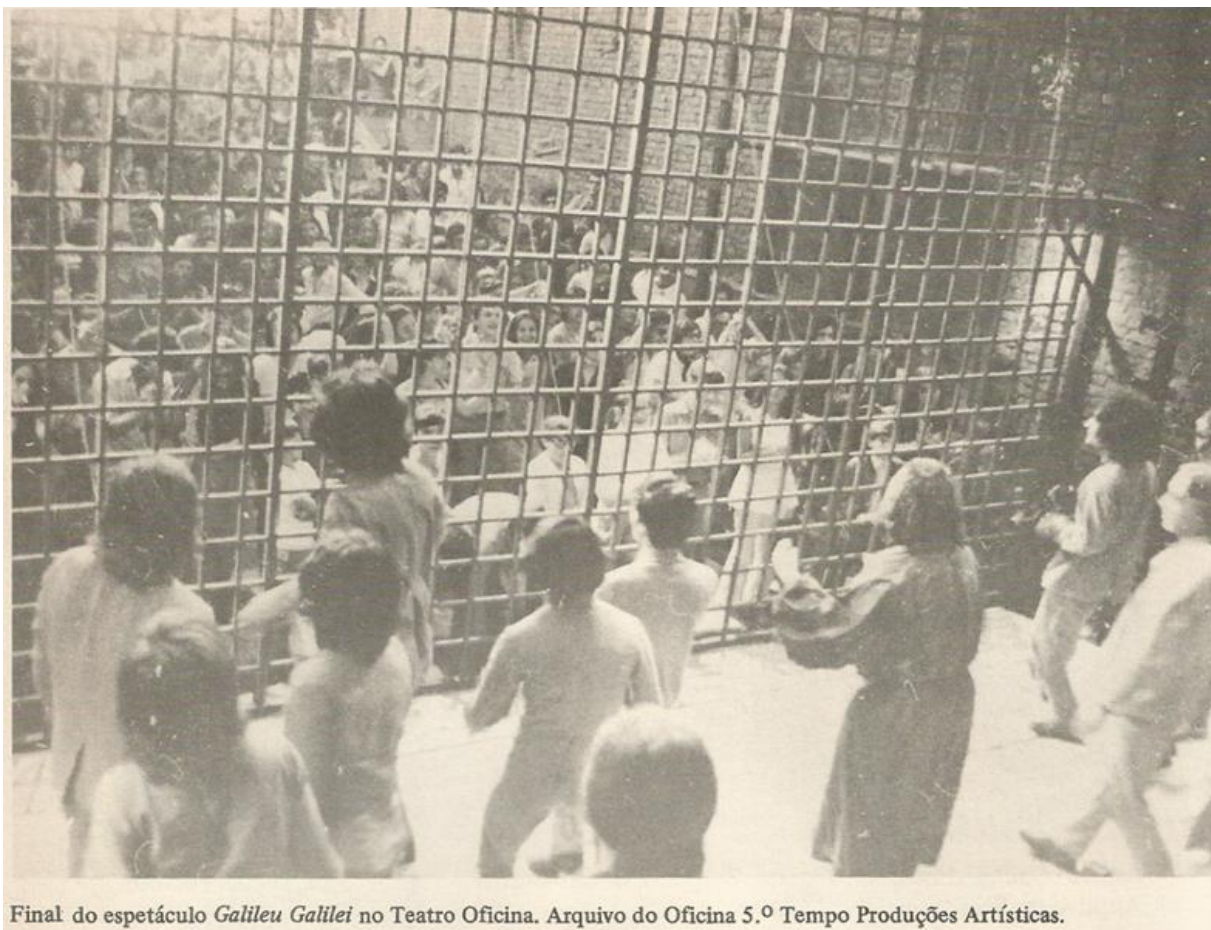
O ator Mário Lago chegou à cadeia ainda maquiado e com a calça de veludo de um de seus personagens. No sábado 14, seria a estreia da peça *Inspetor, venha correndo*, no Teatro Santa Isabel, em Copacabana. Era uma comédia em que Lago fazia o papel do inspetor. Não um, mas dois inspetores foram buscá-lo no teatro antes do início do espetáculo. Mário Lago atravessou a plateia, atônita, ao lado dos agentes policiais. Um deles era o censor que, na véspera, assistira ao ensaio final para a censura. (ALTMAN apud LAQUE, 2013, p. 229).

O primeiro representante do teatro a deixar o país foi o militante do movimento negro e diretor do Teatro Experimental do Negro - TEN, Abdias Nascimento. A questão racial também virara um assunto de segurança nacional e Nascimento era acusado de fazer ligações entre o movimento negro e a esquerda comunista. Com o exílio do diretor, findou-se a atuação do TEN.

A data da assinatura do AI 5 coincidiu com a data do ensaio geral para a censura da peça *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, encenada pelo Grupo Oficina. Para essa montagem, com medo de ser atacado pelo CCC, o grupo resolver inserir no cenário do espetáculo uma grade de proteção, confeccionada em madeira, que ocupava o palco de lado a lado, de cima a baixo. A grade descia no final da peça, quando a prisão de Galileu era enfatizada pelo canto, representando, também, a prisão simbólica do elenco (NANDI,

1989), já que esse era o sentimento que imperava entre os artistas diante do regime político do país. A figura 9 mostra o final da peça com a grade abaixada:

Figura 9 – Grade no final da peça *Galileu Galilei*



Final do espetáculo *Galileu Galilei* no Teatro Oficina. Arquivo do Oficina 5.º Tempo Produções Artísticas.

Fonte: Revista Dionysios nº 26

Michalski (1985) considera que o ano de 1969 foi trágico para o teatro, não apenas pela vigência do AI- 5 mas, também, pela perda da atriz Cacilda Becker. Por outro lado, a campanha do regime militar contra o teatro contribuía para afastar os espectadores. O teatro era difundido pelos agentes do regime como um “[...] antro de perversão, violência e subversão [...]” (MICHALSKI, 1985, p. 38).

O autor relaciona a proibição de vinte e dois textos, incluindo obras de Sartre, Augusto Boal e Dias Gomes. A censura também fez um grande estardalhaço sobre a cena de nudez da peça *Hair*, que só foi autorizada mediante a condição de ser representada na penumbra.

Em 30 de agosto, Costa e Silva afastou-se do governo por causa de um derrame cerebral. Em seu lugar, assumiu uma junta militar até a posse do novo ditador, o General Emílio Garrastazu Médici, em 30 de outubro de 1969.

Em 26 de janeiro de 1970, Médici assinou o Decreto-Lei nº 1.077 (BRASIL, 1970)¹¹⁸ visando executar o artigo 153, § 8º da CF em vigor que proibia publicações e exteriorizações consideradas contrárias à moral e aos bons costumes. A nova legislação instituía a censura prévia a livros e periódicos e justificava-se pelas seguintes necessidades: preservar os “valores morais da sociedade brasileira”; e coibir os meios de comunicação, que através de suas publicações, obedeciam a um plano subversivo que colocava em risco a segurança nacional.

Esse Decreto-Lei também passou a ser usado pelos censores contra o teatro. Em decorrência dessa nova legislação, o Chefe do SCDP, assinou a Portaria nº 8, em 12 de fevereiro, determinando que todos os textos anteriormente liberados, mas classificados como pornográficos, deveriam ser reexaminados pelos censores. Como consequência, durante o novo exame, as peças ficariam proibidas em todo o território nacional. (SCDP, 1970).

Em seguida a esse decreto, três censores, preocupados em auxiliar seus pares, resolveram compilar toda a legislação censória em um livro designado *Censura Federal* e, assim, criaram a uma espécie de “Bíblia”, tal qual o *Malleus Maleficarum*, de 1484, usado pelos inquisidores da Idade Média.

Em abril, a peça *Brasil & Cia*, de Armando Costa, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Vianinha, protagonizada pelo ator Paulo Autran, foi proibida. O ator conta que, um mês depois da estreia, recebeu um telefonema do bilheteiro do teatro: “A Polícia Federal proibiu a peça e fechou a bilheteria!”. Fui até a Censura Federal, no Rio [...] A Chefe estava com o texto da peça na mão: “Foi ordem de Brasília! Não deram explicação nenhuma!” (AUTRAN, 2005, p. 138). O ator foi conduzido à sala do Delegado da Polícia Federal e, depois de esperar por oito horas, foi atendido pelo policial que lhe comunicou que seria necessário prestar depoimento em um processo aberto contra o censor que liberara o texto. Paulo Autran foi à Brasília falar com o chefe-geral da censura e com a autoridade máxima da Polícia Federal. Descobriu que o pedido para censurar a peça partira da esposa de um militar. Conseguiu liberar o espetáculo depois de recitar todo o texto para os dois policiais.

¹¹⁸ Vide em Referências/Legislação/Decretos-Lei.

Em 05 de maio, mais uma prisão. Dessa vez, levaram a atriz Nilda Maria que fazia a personagem revolucionária Chantal, na peça *O Balcão*, do francês Jean Genet, em cartaz no Teatro Ruth Escobar desde 1969. A atriz, “ que fora presa por motivos políticos, para simples averiguações, permaneceu [...]” encarcerada por seis meses. (FERNANDES, 1985, p. 89).

No ano seguinte, 1971, mais dois atores foram obrigados a prestar depoimento na Polícia Federal. Renato Borghi e Ivan Setta, eram acusados de ficarem nus durante a apresentação de *Galileu Galilei*. Essa perseguição em torno do grupo Oficina fazia com que o elenco vivesse em um clima de pavor e se sentisse acuado. (NANDI, 1989).

Essa sensação de medo seria ampliada a partir do momento em que a prática da tortura, que imperava nos porões da ditadura, atingiu também os artistas de teatro, em março de 1971. O diretor Augusto Boal foi preso e torturado. Capturado enquanto ia para casa, foi colocado diante de um enorme dossiê e acusado de ter visitado Cuba e trazido uma oferta de armas para a luta armada no Brasil. Boal jamais estivera em Cuba, mas sim na Embaixada do país em Roma para inscrever um texto em um concurso de dramaturgia. Ao perguntar aos policiais como eles o conheciam, ouviu o seguinte:

[...] nós conhecemos quase todo mundo de teatro. Quer dizer, nós conhecemos todos que são marxistas, ou comunistas, ou *hippies*...quer dizer, todos os que não são normais, entende? Entende? Entende? Os que não são normais, quer dizer os anormais... [...] Você eu conheço desde que eu fui proibir um espetáculo teu, tá lembrado? (BOAL, 1979, p. 11/12)

O diretor foi levado para as sessões de tortura, no pau-de-arara, para que confessasse que difamava o Brasil no exterior. Boal foi acusado de falar que no país existia tortura e, enquanto o torturavam, ironicamente, os algozes exigiam sua confissão. Permaneceu preso por um tempo, respondeu inquérito e foi absolvido. Logo após, partiu para o exílio em Buenos Aires, Lisboa e Paris. Em Portugal, o diretor publicou as memórias de sua prisão no romance denominado *Milagre no Brasil*.

Ainda em 1971, foram presos quinze atores do grupo americano Living Theater, incluindo os líderes Julian Beck e Judith Malina. O grupo veio ao Brasil a convite do diretor José Celso Martinez Correa para intercâmbio com o Oficina. Enquanto visitavam Ouro Preto, os atores foram vítimas de uma armação policial que “plantou” grande quantidade de maconha na casa onde estavam hospedados. Foram expulsos do país por

decreto presidencial. No ano seguinte, foram absolvidos porque ficou provado que o flagrante da droga tinha sido preparado pela polícia.

Pacheco (2005, p.278) considera que, a partir do final de 1971, o número de textos censurados passou a diminuir, não por benevolência da censura, mas porque “[...] já não se mandavam mais os textos claramente ‘censuráveis’”. Na realidade, eles já nem eram mais escritos, de um modo geral.”

Em 1973, a truculência da censura atingiu em cheio a peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Após sete meses de ensaio, com um grande investimento em cenários, figurinos e produção, os censores negaram-se a comparecer ao ensaio geral alegando que o texto, anteriormente aprovado, havia sido requerido pelas instâncias superiores para reexame. Os produtores tiveram que arcar com o prejuízo da mais cara montagem do teatro brasileiro, até então.

A censura agora atacava também os produtores, buscando enfraquecer e prejudicar a sobrevivência da empresa teatral, como escreveu Paulo Pontes, secretário da Associação Carioca de Empresários Teatrais, em documento enviado ao Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho.

Em 15 de março de 1974, o país assistiu a mais uma troca de ditadores e o general Ernesto Geisel tornou-se o novo Presidente da República, prometendo uma abertura política “lenta, gradual e segura”. No campo da censura, o que aconteceu foi um fortalecimento, vez que o general instituiu o primeiro concurso público para o cargo de censor federal.¹¹⁹

Em 20 de abril de 1974, o teatro Oficina foi depredado pela polícia, com prisão de jornalistas. O diretor José Celso Martinez Correa foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional, teve sua casa invadida e foi acusado de envolvimento com a luta armada. Foi preso e torturado. Após sua liberação, seguiu para o exílio em Portugal.

Pacheco (2005) afirma que, em 1975¹²⁰, o general Geisel prometeu que melhoraria as relações do teatro com a censura. Mas, os acontecimentos seguintes desmentem a promessa do ditador: foram proibidos os textos *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri,

¹¹⁹ Outros concursos foram realizados nos anos de 1975, 1977, 1979, 1980 e 1985. O candidato tinha que apresentar diploma de curso superior nas áreas de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. (KUSHNIR, 2012).

¹²⁰ Nesse ano, 1975, a advogada Therezinha Zerbini fundou o Movimento Feminino pela Anistia, que ganhou adesão de diversos setores da sociedade como Igreja Católica, OAB e ABI e em 14 de fevereiro de 1978 foi fundado o Comitê Brasileiro pela Anistia – CBA. (DEL PORTO, 2009).

Revolução na América do Sul, de Augusto Boal e *Chapetuda Futebol Clube*, de Vianinha; *Um elefante no caos* de Millôr Fernandes recebeu exagerados cortes; o texto vencedor do Concurso de peça do SNT, *Rasga coração*, de Vianinha, foi engavetado pelo ministro da Justiça Armando Falcão; e o mesmo ministro proibiu a estreia de *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos.

Em 17 de junho, o Senador Marcos Freire, do MDB/PE, proferiu longo discurso no Senado denunciando a censura no país, o cerceamento da liberdade, a insegurança e pânico dos artistas. Na bancada estavam os dramaturgos Paulo Pontes e Plínio Marcos, referido na fala do senador: “Aí está Plínio Marcos (palmas), o autor proibido, já com tantas peças censuradas! Ainda há pouco, esperou, em vão, pela clemência ministerial. Em vão quis acender seu ‘Abajur Lilás’. Ele ficará apagado pelos tempos afora.” (FREIRE, 1975, p. 22/23).

O balanço do ano de 1976, informado por Pacheco (2005), diz que foram proibidos 29 textos sem contar os que sofreram cortes, mutilações e suspensões.

Em janeiro de 1977, foi elaborado um memorial exigindo o fim da Censura. Enviado ao Ministro da Justiça Armando Falcão, o documento foi assinado por 1.046 artistas e intelectuais. Nenhuma resposta foi endereçada aos artistas.

Em maio, o texto de César Vieira, *O rei morreu, viva o rei*, foi proibido sob a alegação de que o tema era a morte de Vladimir Herzog.¹²¹ Ora, a peça fora escrita e publicada em 1969, seis anos antes do assassinato do jornalista, e versava sobre o assassinato de um deputado italiano ocorrido no início do século XX. Mas, a censura alegou que o texto “[...] tratava de matéria subversiva, além e conter insinuações inaceitáveis à morte do jornalista Wladimir Herzog.” (PACHECO, 1985, p. 244).

Entre julho e outubro, Ruth Escobar promoveu um ato de resistência no seu teatro, com o *I Seminário de Dramaturgia Brasileira*, conhecido como “O Seminário do Proibido”, por ter objetivo de realizar a leitura e debate de peças interdidas pela censura. Entre 18 de julho a 12 de setembro foram lidos os seguintes textos, sem incidentes:

¹²¹ Wladimir Herzog foi assassinado nos porões do DOI-CODI em São Paulo e a polícia atestou que o jornalista tinha cometido suicídio publicando, inclusive, uma inverossímil foto do enforcamento. Esse fato gerou revolta e o culto ecumênico pelo 7º dia da morte de Herzog transformou-se em ato de resistência contra a ditadura. A sua família seguiu e, ainda segue, lutando para esclarecer as circunstâncias de sua morte. Por determinação judicial, a partir de uma iniciativa da Comissão Nacional da Verdade, a família do jornalista, recebeu, em 15 mar. 2013, um novo atestado de óbito tendo como *causa mortis* as lesões e maus tratos sofridos durante o interrogatório. Sobre Wladimir Herzog, vide o livro de DANTAS, Audálio. **As Duas Guerras de Wlado Herzog**: da Perseguição Nazista na Europa à Morte Sob Tortura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Mulheres de Atenas, de Augusto Boal; *Rasga Coração*, de Vianinha; *Trivial Simples*, de Nelson Xavier; *A Passagem da Rainha*, de Antonio Bivar; *Barrela*, de Plínio Marcos; *Calabar, o Elogio da Traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra; *A Cidade Impossível* de Pedro Santana, de Consuelo de Castro; *Enquanto Se Vai Morrer...* de Renata Pallotini; e *Basta*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 26 de setembro, data da leitura do texto *Heróica Pancada*, de Carlos Queiroz Telles, o representante da Censura Federal em São Paulo, proibiu a continuidade do seminário alegando que as leituras eram abusivas. Ruth Escobar apelou ao Ministro da Educação Ney Braga e conseguiu reverter a proibição, alegando que o público era restrito a estudiosos do teatro e intelectuais. A programação seguiu com a leitura dos textos *Sinal de Vida*, de Lauro Cesar Muniz e *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade.

Mesmo antes da proibição da leitura do texto, a atriz já estava na mira da Polícia Federal. No dia 01 de agosto, quando do embarque com destino a Lisboa, o seu passaporte foi apreendido por policiais federais. O jornal *O Estado de S. Paulo* (figura 10) noticiou na edição do dia seguinte.

Figura 10 – Jornal *O Estado de São Paulo* de 02 de agosto de 1977



Fonte: Fernandes (1985)

Ainda em 1977, a peça *Patética*, de João Ribeiro Chaves, essa sim sobre a vida e a morte de Herzog, foi a vencedora do Concurso de Peças do SNT. Mas, o texto foi confiscado pela polícia no dia do anúncio da premiação.

No ano seguinte, em abril de 1978, os artistas reagiriam contra essa arbitrariedade e outras proibições, durante a entrega dos prêmios teatrais Mambembe e Molière. O júri do primeiro prêmio decidiu galardoar todos os autores finalistas por os considerar símbolo de uma dramaturgia de resistência. Eram eles: Aldo Leite, Chico Buarque, Paulo Pontes,

Guarnieri, Plínio Marcos e João das Neves. Já os jurados do Molière, resolveu que não premiariam nenhum autor pelas seguintes razões:

Consideramos prejudicada qualquer tentativa para indicar o melhor autor de 1977, uma vez que o acesso à dramaturgia brasileira foi cerceado, quer pela proibição de obras já antigas, como *Rasga coração*, quer pelo confisco e interdição de obras novas, como *Patética* e *Caixa de Cimento*, vencedoras do SNT nesse ano. (PACHECO, 2005, p. 285).

Sobre as sucessivas reações dos artistas, Pacheco (2005) cita que se uniram artistas de teatro, músicos, jornalistas, artistas plásticos e de cinema para, no dia 25 de abril, fundar a Comissão Permanente de Luta pela Liberdade de Expressão. Esse evento foi seguido por outros, a exemplo de: manifestação contra a censura realizada nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo; a discussão sobre a censura no I Encontro Nacional de Artistas e Técnicos do Circo Garcia no Rio de Janeiro; Dia Nacional da Liberdade de Expressão, transformando o dia do ator – 17 de agosto – em manifestações contra a censura em vários Estados; instituição da Semana do Proibido em Belo Horizonte, com leituras de apresentações de peças, músicas, filmes e poemas interditados; promoção, pela Escola de Teatro do Rio de Janeiro, de leituras e debates de textos proibidos, incluindo o texto *Patética*. Esse último evento teve apoio da CPLE e do Comitê Brasileiro pela Anistia – CBA.

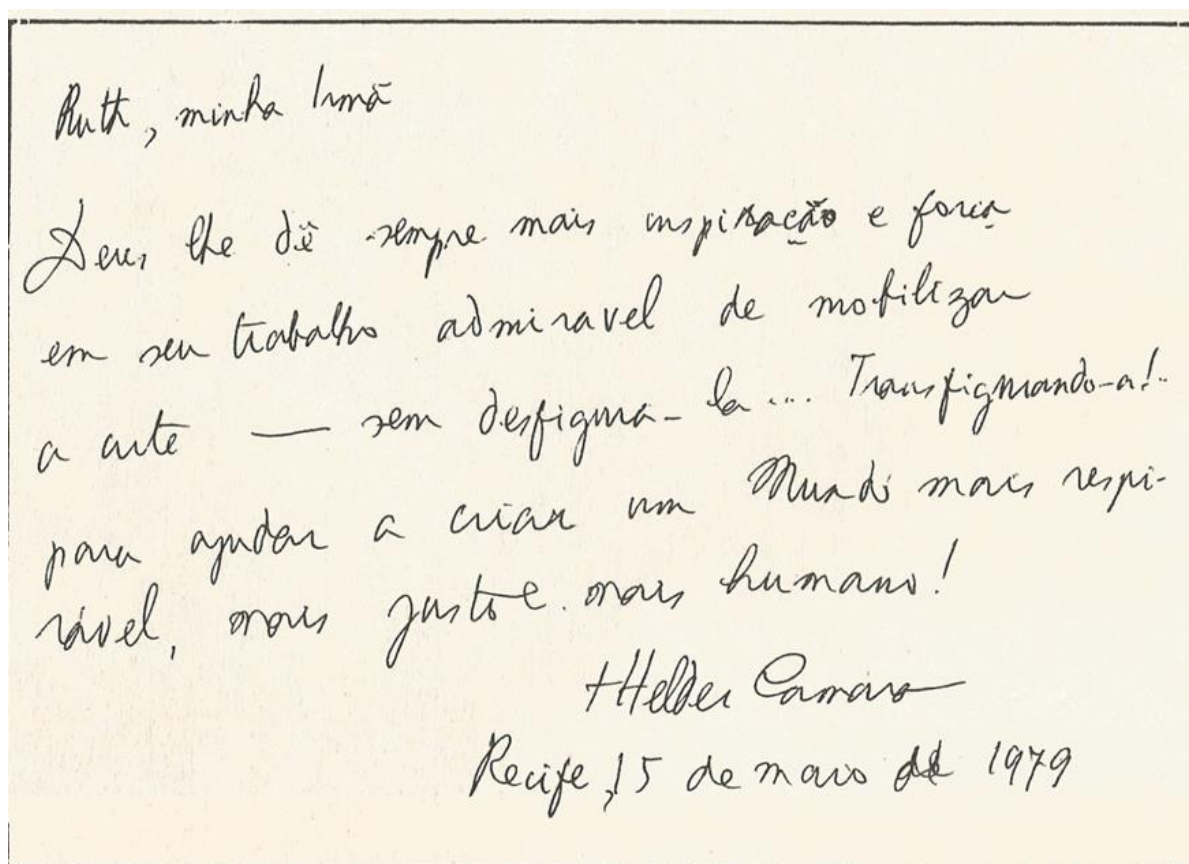
A luta pela anistia foi encampada pelos artistas. Ruth Escobar promoveu diversas apresentações da peça *Revista do Henfil* em benefício do CBA. Diz Fernandes (1985, p. 129) que, mais que uma peça de teatro, a “*Revista do Henfil* foi uma pregação política usando todo o poder da palavra cênica em prol da anistia que movimentava a opinião pública, à época de sua estreia em 1978.”

Em 01 de janeiro de 1979 entrou em vigor a Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978. Era o fim do AI 5 e de todos os demais atos. O Presidente da República estava impedido de cassar mandatos, estava extinta a pena de morte e o *habeas corpus* estava restabelecido. Mas, os aparelhos encarregados de *vigiar* e *punir* (FOUCAULT, 1997), como os DOI-CODI e DOPS, permaneceram atuantes, assim como a Censura ao teatro.

4.3 A última cena da censura teatral (de 01 de janeiro de 1979 a 05 de outubro de 1988)

Em 15 de março de 1979 assumiu o poder o último dos generais, João Figueiredo, ao mesmo tempo em que os operários do ABC em São Paulo começavam a organizar o movimento que culminaria com a greve deflagrada na madrugada de 23 de março. Já a atriz Ruth Escobar, tal qual uma mensageira da luta pela liberdade, excursionava com a *Revista do Henfil* pelo Brasil, enfrentando prisão do elenco, interdição de teatro e ameaças da polícia. Além dos espaços convencionais, a peça foi apresentada em penitenciárias, a exemplo do Presídio de Itamaracá onde 14 presos políticos assistiram ao espetáculo. No Estado da Paraíba, apresentou-se em Campina Grande no Teatro Severino Cabral em 10 de maio de 1979 e em João Pessoa em 11 e 12 de maio no Cine Tambaú. A apresentação não foi possível no Teatro Santa Roza, em face de uma tempestiva reforma, não comunicada quando da marcação da pauta, fato que gerou protestos do elenco na Assembleia Legislativa da Paraíba. Em Pernambuco, um dos ícones da resistência, Dom Helder Câmara, compareceu à apresentação no Teatro Santa Isabel e levou à atriz o apoio pela sua luta em favor da arte e da anistia (figura 11).

Figura 11 – Mensagem de Dom Helder Câmara à Ruth Escobar¹²²



Ruth, minha irmã

Deus lhe dê sempre mais inspiração e força
em seu trabalho admirável de mobilizar
a arte — sem desfigurá-la... Transfigurando-a!
para ajudar a criar um Mundo mais respi-
rável, mais justo e mais humano!

Helder Câmara

Recife, 15 de maio de 1979

Fonte: Fernandes (1985)

Em 28 de agosto foi promulgada a Lei da Anistia, nº 6.683 (BRASIL, 1979)¹²³, seguida da Lei nº 6.767, de 20 de Dezembro (BRASIL, 1979)¹²⁴, que restituiu o multipartidarismo no país. No que se refere à Censura, as modificações introduzidas pelo Ministro da Justiça Petrônio Portela (15 março de 1979 a 06 de janeiro de 1980) dizem respeito ao fim do Decreto-Lei n.º 1.077/70, extinguindo, assim, a censura de livros e revistas; e a instituição do Conselho Superior de Censura, previsto na Lei n.º 5.536/68. Mas, implantar uma instância superior para recurso não abrandava a Censura. O ator Juca de Oliveira, já em 1975, expressara a rejeição a esse órgão, em entrevista à Revista Visão

¹²² “Ruth, minha Irmã

Deus lhe dê sempre mais inspiração e força em seu trabalho admirável de mobilizar a arte — sem desfigurá-la... Transfigurando-a! para ajudar a criar um mundo mais respirável, mais justo. Mais humano!

Helder Camara

Recife, 15 de maio de 1979”

¹²³ Vide em Referências/Legislação/Leis.

¹²⁴ Idem.

(1975, p. 56): “Não queremos Conselho Superior de Censura, pois, como disse Millor Fernandes, se é censura, não pode ser superior. “

O novo Ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, que assumiu em 09 de janeiro de 1980, reativou o Decreto-Lei 1.077/70 como uma forma de retrocesso a um instrumento que se justificava como um mecanismo para barrar “[...] um plano subversivo que põe em risco a segurança nacional.”

O Ministro também nomeou uma nova chefe para a censura. A censora paulista Solange Maria Teixeira Hernandes assumiu a direção da DCDP em dezembro de 1981 e ficou conhecida como “Solange tesourinha”. Segundo Garcia (2009, p.55), a indicação da técnica justificava-se por se enquadrar

[...] nos objetivos do ministro da Justiça que procurava alguém que trabalhasse pela manutenção dos valores ético-morais e controle das mensagens políticas, conhecesse a estrutura censória com profundidade, cumprisse a legislação vigente com rigor, não sofresse pressão da opinião pública, do meio artístico nem dos órgãos de imprensa e se caracterizasse pela discrição no serviço público.

Enquanto o país caminhava para uma abertura, a censura retrocedia sob a gestão de Ministro Ackel e de Solange Hernandes, os quais permaneceram no poder até o final da ditadura.

Nas eleições de 1982, os partidos de oposição ao Partido Democrático Social - PDS (ex-ARENA) conseguiram eleger os governadores em Estados com maior contingente eleitoral e poder econômico - Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse último, onde foi eleito um dos maiores inimigos da ditadura, Leonel Brizola.

A partir de 1983, o povo brasileiro começou a exigir eleições diretas para presidente. Em fevereiro, o deputado federal pelo PMDB/MT, Dante de Oliveira, apresentou projeto de emenda constitucional para eleições diretas do sucessor de João Figueiredo. As pessoas começaram a tomar as ruas do país exigindo votar para presidente em 1985.

Em 1984, tomou conta do país a campanha *Diretas Já!* A Caravana das Diretas, capitaneada por Ulisses Guimarães, percorreu os Estados, participando de grandes comícios. A palavra de ordem era “Um, dois, três, quatro, cinco, mil, queremos eleger o presidente do Brasil”. Os artistas participaram da campanha com grande expressão. Em 25 de abril a emenda de Oliveira foi rejeitada. Em 15 de março do ano seguinte, Tancredo Neves foi eleito, por via indireta, o primeiro presidente civil depois da longa noite dos

gerais. Neves não tomou posse, por motivo da doença que o levou à morte. Em lugar assumiu o Vice-Presidente, José Sarney, do partido do governo, em 21 de abril de 1985.

A eleição de um presidente civil não modificou a censura ao teatro, pois uma das primeiras medidas da Nova República foi a realização de mais um concurso para o cargo de censor federal, no ano de 1985. O novo Ministro da Justiça, Fernando Lyra, anunciou que acabaria com a censura política e retiraria a atividade censória da área policial. Mas, nas propostas de reformas não estava inserida a extinção geral da censura, como observa Garcia (2008).

Os artistas seguiram lutando pelo direito à liberdade de expressão e inseriram-se nos grupos que reivindicavam mudanças aos parlamentares da Assembleia Nacional Constituinte, eleita em 15 de novembro de 1986 e instalada em 1º de janeiro de 1987. Entre os meses de agosto e setembro, parte da classe teatral de São Paulo distribuiu uma carta aberta ao público intitulada *Cultura e Constituinte*, onde expressavam, dentre outras reivindicações, a extinção da Censura:

[...] A liberdade de criação e a liberdade de escolher partem do mesmo princípio, são formas de exercer um direito que todo cidadão deve ter, o direito democrático de ser juiz dos seus atos, ser responsável pela sua cidadania. Não precisamos de censores. Nem os artistas, nem o público.
[..] PELO FIM DA CENSURA, TOTAL OU PARCIAL, A TODA OBRA CULTURAL E ARTÍSTICA [...] (MATE, 2008, p.113).

Em 05 de outubro de 1988, foi promulgada a nova Constituição Federal (BRASIL, 1988)¹²⁵, que recebeu a alcunha de “Constituição Cidadã”. Em seu artigo 5º, inciso IV expressa que é “livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato.” Finalmente, depois de 180 longos anos, a censura ao teatro chegava ao fim.

¹²⁵ Vide em Referências/Legislação/Constituições Federais.

CAPÍTULO III

DITADURA E TEATRO NO ESTADO DA PARAÍBA DE 1964 A 1988

1. A cena paraibana que antecedeu o golpe

Antes de 1964 a Paraíba já era um Estado que efervescia com a correlação de forças e as tensões sociais no campo e na cidade, especialmente no governo de Pedro Moreno Gondim. Este manteve aproximação com todos os setores envolvidos nos conflitos e tensões, como camponeses, estudantes, esquerdistas e latifundiários.¹²⁶

Os acontecimentos mais marcantes, que conferem à Paraíba essa característica de Estado em ebulição àquela época, concentravam-se, principalmente, no campo com conflitos agrários envolvendo trabalhadores e proprietários de terras. De janeiro de 1962 a janeiro de 1964, identifica-se um total de 24 ocorrências distribuídas por todo o Estado, envolvendo despejos forçados de lavradores e famílias, destruição de roçados e moradias, atentados, assassinatos, protestos, greves e vinditas. Os casos mais graves, com repercussão nacional, são os seguintes:

- ✓ O assassinato do fundador das Ligas Camponesas (LC)¹²⁷, João Pedro Teixeira, em 02 de abril de 1962, contribuindo para acirrar os conflitos entre camponeses e latifundiários.

¹²⁶ Pedro Gondim governou o Estado da Paraíba de 1958 a 1960 e de 1961 a 1966. Sobre a sua trajetória política e seu governo, vide ARAÚJO, Railane. **O governo de Pedro Gondim e o Teatro do poder na Paraíba**: Imprensa, imaginário e representações. Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA João Pessoa, 2009.

¹²⁷ Os camponeses que trabalhavam na terra alheia, em um regime semiescravo e com características semifeudais, não tinham direitos trabalhistas, porque a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), de 1943, era direcionada somente aos trabalhadores urbanos. Foi João Goulart que conseguiu no parlamento a aprovação da primeira medida legal que beneficiaria os camponeses. Legislação que Caio Prado Júnior considerou como mais importante que a Lei Áurea, ao conceder ao trabalhador do campo o primeiro direito trabalhista. Trata-se da Lei nº. 4.214, de 02 de março de 1963, que criou o Estatuto do Trabalhador Rural e o Fundo de Assistência e Previdência do Trabalhador Rural – FUNRURAL (vide em Referências/Legislação/Lei). Assim, sem benefícios assegurados, e com o apoio e orientação do PCB, após a queda do Estado Novo, os trabalhadores rurais iniciaram o processo de organização, em todo o país, dando início às Ligas Camponesas. Em 1948, com a ilegalidade do PCB, o movimento enfraqueceu e quase todas as associações foram extintas. Em 1955, em Pernambuco, foi criada a Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas de Pernambuco (SAPP) no Engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão. Os *galileus* tinham o apoio do advogado e deputado estadual (PCB) Francisco Julião. O deputado apresentou, em 1957, um projeto de lei para desapropriar as terras do engenho, obtendo êxito em 1959. O caso de Galileia fez ressurgir a organização dos camponeses, principalmente, no vizinho Estado da Paraíba. A Liga Camponesa de Sapé foi a pioneira na Paraíba, fundada em 1958, com a seguinte diretoria: João Pedro Teixeira, presidente, Pedro Inácio de Araújo (Pedro Fazendeiro), vice, e João Alfredo (Nego Fuba), secretário. Por sua liderança em

- ✓ O conflito entre a milícia de usineiros e camponeses, resultando na *Chacina de Mari*, em 15 de janeiro de 1964, com um saldo macabro de 11 pessoas mortas – camponeses, capangas dos patrões e policiais – a golpes de enxada e foices; tiros de metralhadora e revólver. Os usineiros reagiram com uma manifestação, acusando os governos estadual e federal de serem os responsáveis pela tragédia. Por outro lado, a Frente de Mobilização Popular elaborou um manifesto esclarecendo que a responsabilidade era dos proprietários. (CITTADINO, 1998). A providência adotada por Gondim, foi a de aumentar o efetivo policial na cidade, autorizando a construção de uma unidade da Polícia Militar na sede do município.

A capital João Pessoa também pulsava forte, permeada de entidades e movimentos que lutavam por direitos sociais e apoiavam as *reformas de base* de Jango. Para tanto, empreendiam esforços e ações para tentar transformar a realidade de um Estado construído sobre pilares de injustiça social, perpetuada ao longo dos séculos.¹²⁸ Dentre outros, envolvendo principalmente os estudantes, os fatos seguintes são demonstrativos desse cenário:

- ✓ Criação da Campanha de Educação Popular (CEPLAR) em 1961, cuja origem está relacionada a dois fatores: a busca de um grupo estudantes de Filosofia, membros da Juventude Universitária Católica (JUC), de encontrarem uma estrutura sólida para desenvolver um programa de educação popular; e a meta do governo estadual de lançar um programa similar. Os educadores da CEPLAR receberam influências e formação do MCP do Recife e do pensamento de Paulo Freire, um dos orientadores do projeto. No ano de 1963, o jornalista e dramaturgo Paulo Pontes juntou-se ao grupo para implantar um

Sapé e na Federação das Ligas, foi perseguido pelos usineiros que encomendaram sua morte, ocorrida em 02 de abril de 1962. Sua esposa, Elizabeth Teixeira, continuou sua luta até a implantação da ditadura militar, quando foi obrigada a fugir para não ser morta. A história de João Pedro e sua família foi contada no documentário *Cabra Marcado para Morrer*, do cineasta Eduardo Coutinho. As gravações, iniciadas em fevereiro de 1964 no engenho Galileia, foram interrompidas, de forma violenta, em abril de 1964, por militares que cercaram a locação. Coutinho conseguiu salvar o material produzido e, 17 anos depois, localizou Elizabeth Teixeira e concluiu o trabalho. Sobre a história das Ligas Camponesas, vide o livro de. Historia das ligas Camponesas do Brasil de Morais (1997). Sobre João Pedro Teixeira, Elizabeth Teixeira sua mulher e a Liga de Sapé, vide o citado documentário de Coutinho (1984).

¹²⁸ João Pessoa, Capital do Estado da Paraíba, foi fundada em 05 de agosto de 1585, com o nome de Nossa Senhora das Neves e já nasceu cidade, sendo a terceira mais antiga do Brasil. Segundo indicadores citados por Oliveira *et all* (2010), nos anos de 1960, na Paraíba, 6,2% de proprietários detinham 68,7% das terras agricultáveis nas zonas do agreste e caatinga; e no litoral e zona da mata, essa proporção era de 7,9% de proprietários ocupando um total de 84,1% das terras férteis.

departamento de arte e divulgação, com inclusão do teatro como ferramenta educativa. Pontes desenvolveu experiências teatrais que refletiam e discutiam a realidade, como também criou um programa na Rádio Tabajara, que permitia aos ouvintes debaterem as músicas. As ações da CEPLAR e as parcerias com as Ligas Camponesas, cresciam por diversos municípios e, na véspera do golpe em 1964, cerca de 80 núcleos de alfabetização estavam em funcionamento. Esse sucesso incomodava os opositores da CEPLAR, representados por grupos conservadores, a exemplo de deputados que tentaram boicotar verbas para a instituição. As agressões vinham de várias formas, como pichações em muros da cidade com as seguintes frases: “CEPLAR COMUNISTA”, “CEPLAR DE MOSCOU” e “O CÉREBRO COMUNISTA NA PARAÍBA”. (PORTO e LAGE, 1995, p. 123);

✓ Criação do Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT)¹²⁹, em 1963, após o assassinato de Paulo Roberto Pinto, na divisa da Paraíba com Pernambuco. De codinome *Jeremias*, Pinto era mineiro, criado em São Paulo e militante do PORT. Veio para Pernambuco com 22 anos para se integrar à luta dos camponeses do Engenho Oriente, no município pernambucano de Itambé, que tem sua sede conurbada com a paraibana Pedras de Fogo.

✓ A tentativa de invasão da Faculdade de Direito ou *Os arieteiros do corvo*¹³⁰, na forma batizada pelo Jornalista Wills Leal (2014). No dia 01 de março de 1964, noticiou-se que o aspirante à Presidência da República em 1965, Carlos Lacerda, chegaria a Paraíba no dia 03 seguinte e visitaria o Governador Pedro Gondim. Os grupos lacerdistas e simpatizantes resolveram recepcionar o político no aeroporto e organizaram uma “carreata” que partiu de João Pessoa às 16:00 h. Já os estudantes secundaristas do Lyceu, e outros setores da esquerda, resolveram realizar um protesto diante do Palácio da

¹²⁹ O partido foi fundado inicialmente com a sigla POR e, posteriormente, acrescentou a letra T como referência ao revolucionário russo Trotsky. Em Pernambuco, foi fundado em 1962, a partir da iniciativa do partido de se aliar à luta dos camponeses. Em 1963, expandiu-se para o estado da Paraíba e tinha Martinho Leal Campos como o representante na Coordenação Regional do Nordeste. Sobre Jeremias e o PORT em Pernambuco, vide Gallindo, 2010.

¹³⁰ Ariete era uma antiga máquina de guerra usada para derrubar muralhas de castelos e fortalezas (FERREIRA, 1988).

Sobre o apelido de Lacerda, segundo Sebastião Jorge (2006), “Na briga com Samuel Wainer, na qual valeu tudo, pelo fato de este haver contraído empréstimo do Banco do Brasil para implantar o jornal Última Hora, ganhou o apelido de ‘O corvo do Lavradio’ (local onde funcionava a Tribuna da Imprensa)”.

Redenção. Durante a espera, os manifestantes instalaram-se no prédio da Faculdade de Direito, contíguo ao palácio do governo. Realizaram discursos exaltando Jango e Fidel e atacando Lacerda. Como o esperado convidado não apareceu no aeroporto, os lacerdistas decidiram voltar e seguir até a faculdade para expulsar os estudantes. Os lacerdistas chegaram com os ânimos acirrados e os estudantes trancaram a porta de entrada da faculdade. Para reforçar a segurança, improvisaram uma espécie de barricada com carteiras. A energia elétrica da faculdade foi cortada e os estudantes no escuro cantaram o Hino Nacional e o da Internacional Socialista. Os lacerdistas dispostos a entrar à força, pegaram uma pesada tora de madeira (aríete) e investiram contra a histórica porta do prédio da faculdade por duas vezes, sem conseguir arrentar a porta. Nesse ínterim, chega um caminhão do Exército e um militar ordenou aos estudantes que saíssem. Estes, com fome e sede, achando-se salvos, desocuparam o prédio e foram colocados em um caminhão. Levados para o Comando da Polícia Militar prestaram depoimentos por demoradas horas.

Além de Paulo Pontes, outros artistas de teatro engajaram-se com a educação popular. Um exemplo marcante é o da atriz do Teatro Popular de Arte, Zezita Matos¹³¹ (à época, Souza Pontes) estudante do Lyceu Paraibano e militante da Juventude Comunista. Decidida a exercer uma prática teatral, que refletisse o momento histórico e contribuísse para transformar a injusta realidade que percebia à sua volta desde menina. Filha de um comerciante da cidade de Pilar, assistiu desde muito cedo a vida miserável dos trabalhadores que não detinham meios de produção. Como educadora social, com participação na CEPLAR, de 1962 até 1964, recebeu lições de como ajudar a educar o povo, das mãos e da voz do próprio Paulo Freire. Nas comunidades atendidas, em zonas rurais e urbanas, ela unia as suas missões de educar e atuar. Um dos meios utilizados, era o

¹³¹ Zezita Matos, nascida Severina de Souza Pontes em 28/08/1942, na cidade de Pilar-PB. Estreou nos palcos paraibanos, como protagonista de *A Prima Dona*, de José Maria Monteiro, em outubro de 1958, durante o Festival do Teatro do Estudante. Fora convidada para uma pequena participação na peça montada pelo *Teatro Popular de Arte*. Mas, como a protagonista ficou impedida de participar e a iniciante sabia todo o texto de cor, passou ao papel principal. Para entrar no mundo do teatro, a atriz teve que prometer a seu pai que atenderia duas condições: fazer um curso superior para ter uma profissão e ir aos ensaios sempre acompanhada de um irmão. Naquele tempo, teatro não era lugar para moças de fino trato. Zezita casou-se com o ator Breno Matos, com quem contracenou no primeiro espetáculo, incorporando o sobrenome Matos ao nome artístico. Formou-se em Letras e Pedagogia, com mestrado e doutorado em Educação. Faz parte do quadro de educadores do Centro Universitário de João Pessoa (UNIPÊ). Tem uma carreira de sucesso no teatro e no cinema brasileiro. Atualmente integra o *Coletivo de Teatro Alfenim*. (VASCONCELOS, 2014).

uso de esquetes¹³², nas quais os próprios moradores representavam e refletiam sobre seus problemas. A atriz, ainda, colaborava ativamente como secretária na sede da federação das ligas em João Pessoa. (MATOS *apud* VASCONCELOS, 2014)¹³³.

Diante do que foi descrito, percebe-se que o cenário político no estado da Paraíba, era semelhante ao que ocorria no eixo Rio-São Paulo, antes da implantação da ditadura dos generais.¹³⁴

2 A produção teatral paraibana na década que antecedeu o golpe

A presença do teatro na Paraíba, no decênio 1954 - 1964, representava uma linha que partia da Porta do Sol (João Pessoa), subia a Serra da Borborema (Campina Grande), passava pela Rainha do Brejo (Guarabira) e findava no sertão, na “terra que ensinou a Paraíba a ler” (Cajazeiras). Em que pese a longa existência das casas de espetáculos de Areia e Alagoa Grande, não foram localizados registros de atuação de grupos nessas cidades, no período citado.¹³⁵ Em Cajazeiras estava em funcionamento o grupo Teatro dos Amadores de Cajazeiras – TAC, fundado em 1953 e subsidiado pela sociedade local.

Em Guarabira, o teatro viveu a sua *época áurea* (EGYPTO, 1995), nos anos de 1950, com destaque para o clássico do repertório espanhol *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, e a adaptação do romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë.

Em Campina Grande, segundo Vieira (2009), foi implantada a Rádio Teatro Borborema, nos anos de 1950, responsável pela transmissão de radionovelas produzidas com elenco local. Posteriormente, os atores do rádio fundaram o grupo de teatro *Os Comediantes*, usando o homônimo do grupo carioca (aquele da montagem de *Vestido de*

¹³² Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2007), esquete vem da palavra inglesa *sketch*, que significa esboço. É uma cena curta que pode ser inspirada em um texto humorístico e satírico ou na vida contemporânea.

¹³³ Vide em Referências/Filmes e documentários.

¹³⁴ Na área da criação cinematográfica, Linduarte Noronha (1930 – 2012), professor do Curso de Comunicação da UFPB lançou, em 1960, as bases do Cinema Novo, com o documentário *Aruanda*, contribuindo para o surgimento de uma nova estética no cinema nacional, batizada por Glauber Rocha como *Estética da Fome*. Vide *Aruanda/Terra sem pão*, de GOMES (2008).

¹³⁵ A cidade de Areia sedia o centenário Teatro Minerva desde 1859 e Alagoa Grande tem o Teatro Santa Ignez desde 1905.

Noiva, em 1943) e convidaram o pernambucano Raul Phryston para dirigi-los. Em 30 de novembro de 1963 o então prefeito Severino Cabral inaugurou o teatro que leva o seu nome. A iniciativa do administrador municipal influenciou o surgimento dos seguintes grupos, ainda naquele ano: *Teatro Universitário Campinense* (TUC) fundado por Wilson Maux, Milton Baccarelli e Walter Pessoa; grupo Raul Phryston fundado por Antonio Alfredo Câmara; *Grupovo* (depois *grupo Cacilda Becker*), fundado por Adhemar Dantas; e Grupo Experimental Várias Artes (GEVAR), fundado por Hermano José.

Em João Pessoa, os grupos de maior notoriedade e que legaram talentos para a posteridade são os seguintes: Teatro do Estudante da Paraíba (TEP) e Teatro Popular de Arte.

O TEP foi fundado em 1944, por iniciativa do professor Afonso Pereira, com objetivos artístico e pedagógico. Pereira (*apud* OLIVEIRA *et al*, 2010, p.45) acreditava que, “[...] através do teatro, um novo olhar configura e abre espaço para novas práticas e atuações, fazendo surgirem novos sujeitos.” Para a concretização de seu sonho, Pereira articulou-se com diversos setores da sociedade paraibana. A primeira diretoria do TEP era formada por professores, *socialites*, advogados, intelectuais e políticos, o que lhe conferiu um status de teatro destinado à elite. Seu repertório iniciou-se em 1942 e findou em 1982, com produções contínuas e intercaladas, totalizando treze espetáculos. O teatrólogo Elpídio Navarro¹³⁶ (*apud*, OLIVEIRA *et al*, 2010, p. 99) tinha a firme convicção de que o TEP não era um teatro “[...] somente para elite: havia boa aceitação da sociedade como um todo.” Mas, certamente, o público e o elenco do TEP não provinham dos bairros operários. Essa certeza está na fala do ator Pereira Nascimento (*apud* OLIVEIRA *et al*, 2010, p.102): “Então, era uma turma muito boa, eram pessoas da alta sociedade; moços da alta sociedade que faziam teatro conosco.”

O ator Ednaldo do Egypto, em entrevista a Rodrigues (2001, p. 265) também afirma que o Theatro Santa Rosa não era um lugar para quem vivia à margem do centro de João Pessoa:

[...] quem nascia em Cruz das Armas, Torre ou Roger sofria o diabo das pessoas que moravam no centro da cidade. [...] Eu ia assistir a um filme no Plaza e esperava que se apagassem as luzes para poder me sentar. Tinha a impressão que todo mundo ia dizer “esse cara é de Cruz das Armas, dá uma vaia nele.” A mesma coisa foi no teatro. Eu tinha muita vontade de trabalhar no teatro. Passei

¹³⁶ Elpídio da Silva Navarro (1936-2012), paraibano, professor da UFPB e teatrólogo, foi diretor do Teatro Santa Rosa e responsável pela encenação de diversos textos. Nos anos de 1970, escrevia sobre o teatro paraibano no Jornal *O Momento*.

cinco anos entre Cruz das Armas e o Theatro Santa Roza [nos anos 50...] procurando me aproximar de uma pessoa que conhecesse o porteiro, o vigia ou o diretor, para poder me dá essa oportunidade de fazer teatro. No meu entendimento, a distância entre Cruz das Armas e o Theatro Santa Roza¹³⁷ era maior do que [da praça] do Ponto de Cem Réis para Hollywood.

De tanto contar histórias engraçadas na porta do Theatro Santa Roza, Egypto foi descoberto e convidado, em 1958, para o papel principal da peça *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes, encenada pelo Teatro Popular de Arte, grupo fundado na década de 1950. Além de desenvolver um repertório de textos nacionais, o grupo tinha gana de realizar uma arte teatral que refletisse e discutisse o momento histórico em que o país estava mergulhado. Realizava trabalhos de educação popular na periferia de João Pessoa e nas áreas de atuação das Ligas Camponesas. Mantinha intercâmbio com o teatro do MCP, aquele que foi o sonho interrompido do ator Nelson Xavier. Do elenco participavam pessoas que fariam história não apenas no teatro paraibano, mas também no cinema, como Vladimir Carvalho e Zezita Matos¹³⁸, e o artista plástico e cenógrafo Breno Matos. Os três eram militantes do Partido Comunista, fato que contribuiu para mudar suas vidas na década seguinte.

Nessa época, ainda não existiam na Paraíba cursos ou escolas de formação de atores, ao contrário da música.¹³⁹ A preparação dos artistas desenvolvia-se na prática dos grupos e nas trocas de experiências, com elencos e diretores de outros Estados, durante festivais e intercâmbio. O Teatro Popular de Arte tinha dentre seus mestres, artistas do MCP, a exemplo do ator José Wilker (aquela época residente em Recife) e o diretor Luiz Mendonça. Já o Teatro do Estudante recebeu lições dos pernambucanos Valdemar de

¹³⁷ O Theatro Santa Roza, inaugurado em 1889, já nasceu censurado. Em 28 de janeiro, no lançamento da pedra fundamental da obra, o vigário negou a benção à obra porque se tratava de um lugar contrário aos sagrados “[...] cânones da igreja e à doutrina dos santos que se opõem e reprovam as casas de teatro.” (RODRIGUES, 1960).

¹³⁸ Vladimir Carvalho e Zezita Matos tornaram-se consagrados artistas do cinema nacional. Carvalho é um dos maiores documentaristas brasileiro com extensa filmografia, a exemplo de *Conterrâneos velhos de guerra* e *Rock Brasília – a era de ouro*. Zezita Matos, além de atriz de teatro, também atua no cinema nacional e foi premiada por sua atuação nos filmes *Céu de Suely*, de Karin Anouz e *A História da Eternidade*, de Camilo Cavalcanti.

¹³⁹ A primeira escola de música da Paraíba foi fundada em 1931 pelo maestro paraibano Gazzi de Sá (1901-1981) com o nome de Instituto Superior de Educação Musical e era uma escola particular de nível universitário. Em 1952, foi integrada ao Governo do Estado, recebendo o nome atual, em homenagem ao governador Anthenor Navarro, grande apreciador da escola, falecido em 1931. Com a criação do Curso de Música na UFPB, na década de 1980, a escola perdeu a categoria de ensino superior e passou a preparar alunos em nível de 2º grau. Vide *Escola de Música Anthenor Navarro* na página da Fundação Espaço Cultural da Paraíba. Disponível em < www.funesc.pb.gov.br >

Oliveira, fundador do Teatro dos Amadores de Pernambuco (TAP), em 1941, e do ensaiador Elpídio Câmara (do grupo Gente Nossa). Câmara foi o responsável pelo espetáculo de reabertura do TEPb, em 1961, com o texto *Divino Perfume*, de Renato Vianna (aquele que tentou modernizar o teatro brasileiro em 1922). O intercâmbio dos atores estudantes paraibanos com o TEB, de Paschoal Carlos Magno, traria um novo diretor à Paraíba na década seguinte.¹⁴⁰

O II Festival Nacional do Teatro do Estudante, na cidade de Santos/SP em 1959, teve como convidados Cacilda Becker e seu TCB. No elenco, o ator e diretor Rubens Teixeira¹⁴¹ (2014, p. 2) que dois anos depois chegaria à Paraíba, através dos caminhos do coração de uma atriz paraibana.

[...] Mil estudantes assistiram a peça *Maria Stuart* de Schiller, tradução de Manuel Bandeira, toda em verso. Espetáculo primoroso [...]. Foi um sucesso entre os estudantes de todo o Brasil. Entre eles conheci as irmãs Córdula [do TEPb] e passei a me corresponder com Leda Córdula [...] Em dezembro de 1960 voltando da Europa, após temporada de um ano com o Teatro Cacilda Becker, resolvi descer em Recife e fui convidado por Hermilo Borba Filho e Alfredo de Oliveira a ingressar no teatro de Arena recém-inaugurado. Fiz uma temporada com eles de quatro peças no ano de 1960, tempo em que ficava noivo de Leda na Paraíba. [Casamos] no ano seguinte em dezembro de 1961, sendo padrinho de nosso casamento [...] Paschoal Carlos Magno.

E dessa forma, Teixeira veio aportar na Paraíba. Através de um edital da UFPB, passou a ser responsável pela implantação de um setor de teatro, no Departamento Cultural da instituição, recém-criado pelo Reitor Mário Moacir Porto. Nascia, assim, o Teatro Universitário da Paraíba (TUPb), com objetivo de realizar cursos para formar atores e montar espetáculos. Os dois textos encenados foram *Irmãos das Almas*, de Martins Pena, e *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Teixeira, também, organizou um jogral com alunos da rede estadual, usando poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e dos poetas paraibanos Augusto dos Anjos, Jomar Moraes Souto e Vanildo Brito.

¹⁴⁰ O TEPb participou do II Festival Nacional do Teatro do Estudante em Santos, em 1959, conquistando o prêmio de melhor espetáculo com a peça *Johan Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen.

¹⁴¹ Rubens Teixeira nasceu em Minas Gerais em 1931. É professor, diretor e ator de teatro, rádio, cinema e televisão. Formou-se pela Escola de Arte Dramática Martins Pena do Rio de Janeiro e trabalhou nas Companhias de Cacilda Becker e Maria Della Costa e no Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, do diretor Antunes Filho. Atuou e dirigiu inúmeras montagens de textos nacionais e estrangeiros. Trabalhou na Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, onde reside atualmente. (TEIXEIRA, 2014).

A vida no Estado da Paraíba mostrou ao diretor a existência de um outro país, distante do que estava acostumado no Sudeste. Esse choque de realidade, citado nas suas memórias, irá influenciar os rumos de seu trabalho teatral e de sua vida:

A política efervescia na Paraíba. As Ligas Camponesas, com Julião, em Sapé, incentivavam os campônios para luta pelos seus direitos, como trabalhadores e não como escravos. Conscientizava-os com reuniões, greves e direitos constitucionais. Eu, vindo de uma vida da capital, metido num meio artístico, puramente estético e comercial, desligado totalmente da realidade e do Nordeste brasileiro, chego em João Pessoa com uma visão do Brasil totalmente equivocada da política nacional. (TEIXEIRA, 2014, p. 3).

Teixeira (2014, p. 4/5) acredita que uma grande contribuição, para a sua mudança de visão de mundo, veio do trabalho que dirigiu com alunos do Colégio Estadual¹⁴², no qual optou por dirigir o texto *Os Fuzis da Senhora Carrar*¹⁴³, de Brecht, com a atriz Margarida Cardoso¹⁴⁴ no papel da mãe.

Com esta peça comecei a entender e aprendi com meus alunos do ginásio a pesquisar a situação do homem brasileiro, em especial do Nordeste, e vendo no cotidiano, fome, miséria, exploração dos latifundiários, luta dos camponeses e a razão das Ligas Camponesas. Lembro-me de um adolescente chamado Elder, que após os ensaios, ficava horas discutindo política e muito me ensinou sobre a realidade do Nordeste e do Brasil.

A direção dessa peça foi uma atividade paralela ao seu trabalho na UFPB, a pedido da diretora Professora Daura Santiago Rangel. O processo de montagem do texto brechtiano, aconteceu no primeiro trimestre de 1964 e quinze dias antes do golpe civil-militar Teixeira dirigiu-se ao Quartel do Exército para pedir emprestados alguns fuzis sem uso para utilizar na peça. O general que o atendeu, pediu-lhe que contasse o enredo do texto. Depois de ouvir, disse que não poderia emprestar porque o procedimento para o empréstimo de armas de fogo do Exército, mesmo as sem uso, era muito burocrático, etc. Teixeira encomendou armas de madeira em uma serraria. Para lançar o espetáculo, o

¹⁴² Como era chamado o Lyceu Paraibano.

¹⁴³ Ambientada na Espanha franquista, conta a estória de Thereza Carrar na defesa de seus filhos para impedir que morram na luta contra a ditadura de Franco, a exemplo do marido. A partir da situação familiar, o texto discute a luta da democracia contra o fascismo.

¹⁴⁴ Margarida Cardoso (1916-1989), atriz que, segundo Egypto (1988) nasceu no Acre. Atuou no Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP e em diversos filmes, a exemplo de *Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior, rodado na Paraíba. Famosa por seu trabalho vocal, foi professora de teatro no Núcleo de Teatro Universitário da UFPB onde formou diversos atores paraibanos. Faleceu em João Pessoa.

diretor, preparou um artigo no qual falava sobre Brecht, relacionando o pensamento do dramaturgo com a situação do Brasil naquele momento. Pediu a opinião a um jornalista militante comunista, Juarez da Gama Batista. No encontro, aconteceu o seguinte diálogo:

[Juarez] – “Posso cortar alguns trechos?” [Rubens estranhou o pedido e, ao ver os textos que deveriam ser cortados, perguntou] – “Mas, Juarez é o meu pensamento sobre a obra do Brecht, contestadora, de esquerda, contra a guerra.” [Juarez disse] – “Rubão, nunca deixe o rabo à mostra. A situação do país está muito séria e este artigo pode trazer prejuízos para você no futuro.” (TEIXEIRA, 2014, p.12/13).

O diretor retirou os trechos indicados e o artigo foi publicado. Ele acredita que o jornalista o salvou de tornar público um artigo que o transformaria logo mais em algo que nunca fora – comunista. Mas esse não seria o pensamento do Exército na Paraíba nos próximos meses.

Antes, o diretor fora convidado a empreender um projeto que, se efetivado, o teria transformado em um colaborador de forças que prepararam a derrubada de Jango. No final de 1962, um amigo e conterrâneo, ao saber que Teixeira estava morando na Paraíba, fez-lhe uma visita para convidá-lo a ingressar em um projeto cultural patrocinado pelo IBAD¹⁴⁵, que, segundo as informações do amigo, era uma entidade sem interesses político partidários, financiada por empresários preocupados em patrocinar a cultura em estados pobres. Desconfiado, Teixeira procurou “o pessoal da esquerda” e, ao saber os verdadeiros objetivos da instituição, telefonou ao amigo, agradecendo e declinando do convite, mesmo com o dinheiro já creditado na sua conta.

Teixeira menciona a ação da censura estadual, por ocasião da temporada do Teatro de Arena de São Paulo em João Pessoa, no final do ano de 1963, durante a *III Semana de Teatro da Paraíba*.¹⁴⁶ Nessa ocasião, foi realizado o *Seminário de Dramaturgia* coordenado por Augusto Boal e Guarnieri. Segundo Teixeira (2014), o grupo veio a João Pessoa, contratado pelo governo do Estado, com os seguintes espetáculos: *Os fuzis da Senhora Carrar* (Brecht), *O noviço* (Martins Pena) e *O Melhor Juiz, o Rei* (Lope de Veja).

¹⁴⁵ O Instituto Brasileiro de Ação Democrática – IBAD, era uma instituição que, sob a orientação da CIA, patrocinou candidaturas conservadoras na eleição de 1962, para eleger deputados defensores dos interesses do capital estrangeiro e contrários à reforma agrária e à política externa independente. O IBAD era um holding de muitas outras instituições conservadoras organizadas, de mulheres, trabalhadores e sindicatos, unidos em nome de uma cruzada anticomunista. (FERREIRA, 2011)

¹⁴⁶ As Semanas de Teatro foram iniciadas em 1961 e duraram até o ano de 1969.

O Melhor Juiz, o Rei foi apresentado ao ar livre, no adro da igreja de São Francisco para um público de 10 mil pessoas. No elenco, Guarnieri, Abrahão Farc, João José Pompeu, Dina Sfat, Isabel Ribeiro, Juca de Oliveira, Joana Fomm, entre outros. A adaptação feita por Guarnieri, Paulo José e Augusto Boal transportava a ação da Espanha feudal para realidade brasileira dos anos de 1960.

Voltando à censura estadual, o diretor conta que, “Foi difícil acalmar a censura paraibana, [...formada por] policiais semianalfabetos e que nada entendiam de teatro.” (TEIXEIRA, 2014, p. 18). Mas como os censores não conheciam a obra original de Lope de Vega, o diretor acredita que, por essa razão, aprovaram o texto, em que pese o seu conteúdo político.

3 O golpe na Paraíba e as consequências para os artistas de teatro

Teixeira também foi testemunha ocular da agitação que se instalou na cidade de João Pessoa durante o dia 31 de março de 1964. O diretor saiu cedo de casa para recolher o cenário de um espetáculo do grupo da UFPB, para uma viagem a Natal com o objetivo de inaugurar um teatro naquela cidade. O depósito onde estava o material ficava no prédio da Faculdade de Filosofia, ao lado do prédio do Lyceu. Por volta das 06 horas da manhã, quando o caminhão já estava carregado, pronto para sair, Teixeira (2014, p. 17) recorda que um professor da faculdade gritou o seguinte:

“Descarregue o caminhão! A revolução começou, para tudo para ver o que acontece!” Aguardei mais uma hora e veio a ordem de cancelar a viagem [...] estava aquela boataria de rádio, de jornal, de botequim, de estudante e só se falava em “camponês pra lá” e “camponês pra cá”. [Diziam] Que os camponeses iam pegar em armas, boato para todo lado. [...] E pela primeira vez na minha vida ouvi a palavra “rurícola”. A palavra “camponês” ficou estigmatizada e todos os políticos na Paraíba só falavam em “rurícola”. [a palavra camponês] Estava proibida..¹⁴⁷

Não apenas os camponeses caíram na lista negra da ditadura. A exemplo do que aconteceu em todo o Brasil, caíram todos que tinham um histórico de luta por liberdade, que fossem suspeitos de ligações com pessoas consideradas *perigosas* ao novo regime ou que reagissem aos generais.

¹⁴⁷ A palavra parece ter se tornado corriqueira no Estado, porque uma década depois, a manchete da página 6, do jornal *O Momento*, da semana de 16 a 22 de junho de 1975, estampa a seguinte frase: “Igreja repudia exploração de Rurícolas.”

Os exemplos citados por Nunes (2009) demonstram o clima de terror e perseguição que se instalou no Estado: a dispersão de um comício, por tropas federais, no bairro de Cruz das Armas (a manifestação fora originada como reação ao golpe, pelas seguintes entidades: PCB, CGT, Pacto de Unidade e Ação e Federação das Ligas Camponesas); a Assembleia Legislativa, através de projeto do deputado Joacil de Brito Pereira, cassou inicialmente o deputado Assis Lemos e os suplentes Figueiredo Agra e Agassiz Almeida; a Câmara de João Pessoa cassou os mandatos do vereador Antônio Augusto Arroxelas e dos suplentes, José da Silva Gomes, conhecido como Zé Moscou, e Leonardo Leal; em Campina Grande, o prefeito Newton Rique deu declarações dizendo-se contrário ao golpe, sendo depois cassado; em Sousa, o prefeito Antônio Mariz realizou um comício em praça pública e foi preso; em Rio Tinto, no litoral norte, camponeses das ligas e operários do sindicato de trabalhadores fabris, com o apoio do prefeito Antônio Fernandes de Andrade, tomaram a fábrica de tecidos Lundgren. Paralisaram a produção e isolaram pontos estratégicos da cidade. A Polícia Militar reprimiu o movimento e prendeu o prefeito. Além disso, ocorreu a demissão do Reitor da UFPB, Mário Moacyr Porto, em 14 de abril de 1964, substituído pelo interventor Guilardo Martins¹⁴⁸, que ficou no cargo até abril de 1971; invasão da Associação Paraibana de Imprensa (API) pelo Exército e prisão de todos que lá se encontravam; invasão da CEPLAR por civis apoiadores do golpe e apreensão de documentos “subversivos”; perseguição aos estudantes e às suas entidades representativas; demissões de professores e técnicos da UFPB e expulsão de alunos; e demissões de funcionários públicos.

O número de presos, imediatamente após o golpe, lotou as celas do Exército no Grupamento de Engenharia e no Quartel do 15º Regimento de Infantaria (15 RI). O sociólogo Mauro Koury (1983), através de levantamento feito em jornais da época constatou o seguinte saldo de prisões no Estado, imediatamente após o golpe: nos meios urbanos, 178 pessoas, entre sindicalistas, políticos, estudantes, jornalistas, operários profissionais liberais, populares, entre outros; e no campo, 172 trabalhadores rurais e camponeses.

As perseguições atingiram também os artistas do Teatro Popular. Dentre os presos no 15 RI, estava a poeta e estudante de Filosofia da UFPB, Maria José Limeira, a quem os militares perguntavam por Zezita, aos gritos e com uso de palavras ofensivas (“Onde está Zezita, aquela rapariga?”). A atriz escapara da prisão por pura sorte. Os militares foram

¹⁴⁸ Capitão-Médico e Professor da Faculdade de Medicina da UFPB.

buscá-la no Lyceu e a procuraram pelo apelido, sem saber que seu verdadeiro nome era Severina de Souza Pontes. Como não existia ficha escolar com o nome de Zezita, foi salva da prisão. Mas, para escapar da perseguição do Exército, passou a viver escondida na casa de um tio, sem poder ir ao lar paterno, constantemente vigiado pelos militares, que estacionavam ostensivamente caminhão do Exército nas proximidades. (MATOS, *apud* VASCONCELOS, 2014).

Ao chamar a atriz de “rapariga” ou prostituta, o homem da lei reproduz o preconceituoso e ofensivo tratamento que era dado (e ainda é em muitos casos) às mulheres que tiveram a coragem de ocupar um espaço historicamente tido como campo dos homens, ou seja, o teatro. Esse desrespeito à mulher atriz foi repassado, pelos ditadores e algozes, à mulher militante, como assinala Colling (2004, p.8):

Ora, essa mulher, cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher militante como Puta Comunista. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico.

Essa mulher também não era vista com bons olhos pela sociedade conservadora, porque recebia dois adjetivos malditos – puta e comunista – os quais, segundo os valores cristão-burgueses, representavam uma ameaça aos lares e às famílias brasileiras.

Já Breno Matos, à época noivo de Zezita, foi preso e levado ao 15 RI, passando depois à prisão do Grupamento de Engenharia onde permaneceu por oito meses. Para visitá-lo, a atriz acompanhava a família do namorado e o futuro sogro a identificava com a certidão de nascimento de uma filha falecida. Matos também foi demitido do seu cargo na UFPB, em maio de 1964, só recuperando o emprego após a Anistia.

Quanto a Wladimir Carvalho, já envolvido com o cinema, estava no dia do golpe exatamente no Engenho Galileia em Pernambuco, no set de filmagem de *Cabra marcado para morrer*, assistindo o diretor Eduardo Coutinho. Lá também estava Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, que participava do filme. A notícia que chegou ao acampamento da produção era de que a “revolução estourara”. A primeira interpretação da equipe foi de que seria um movimento de apoio a Jango e, por isso, decidiram voltar ao engenho para se juntar aos camponeses. Descobriram o engano, constataram que não haveria resistência ao golpe e que já se anunciava no rádio que havia uma “caça aos subversivos”. Carvalho e seus colegas que usavam longas barbas, à moda do cineasta Ruy Guerra, ficaram

conhecidos como “os cubanos da filmagem”. Por isso trataram de “por as barbas de molho”. Carvalho (2014) recorda a verdadeira odisseia que viveu para escapar da prisão, após seguir os conselhos de Braz, um camponês

[..] de um olho só, como Camões, [que] foi contundente e falou por todos os seus pares: “Vosmissês ainda pode se salvar, mas a gente não”. [...] Aquele 1º de abril ficou na minha memória como o mais longo dia de minha vida. Ilhados naqueles cafundós, sem perspectivas de escapar das garras da repressão militar, nosso medo aumentava à medida que alguns camponeses, nossos olheiros, iam regressando da cidade e contando que os jipões do Exército estavam a caminho de Galileia. [...] Éramos um grupo de mais ou menos nove ou 10 pessoas. [...] Nosso plano era deixar o esconderijo e alcançar a estrada principal para o Recife, [...] e assim o fizemos, dividindo-nos em grupos de dois e de três [...] Coutinho, eu e dona Elisabeth Teixeira, simulando um pequeno grupo familiar, estávamos na beira da rodovia para a capital [...]. Aparentemente, não tomaram conhecimento de nós. Fisicamente, me confundo fácil com a massa: moreno, de baixa estatura e sem óculos, é mole. Dona Elisabeth, porém, vivia um drama por ser já muito conhecida no meio rural do Nordeste e a qualquer momento poderia ser identificada. Coutinho, muito branco, sem dispensar os óculos de míope, pensava que o chapéu de palha que usava e as calças arregaçadas à moda caipira eram suficientes para ocultá-lo. [...] “rezamos” durante todo o trajeto para que o ônibus não fosse parado pelas patrulhas que se viam pela estrada. Chegamos finalmente ao Recife e, a partir dali, foi praticamente cada um por si: a ordem era escapar da caça às bruxas. Eu fui previamente escolhido para dar proteção e destino a dona Elisabeth.

Voltando ao diretor Rubens Teixeira e *Os fuzis da Senhora Carrar*, a apresentação da peça no Lyceu Paraibano foi marcada por uma discussão entre a polícia, que queria impedir a apresentação, e a diretora Professora Daura Rangel (ARAÚJO, 2009, p. 159). Depois desse episódio, o diretor suspendeu o espetáculo e continuou o seu trabalho na UFPB. Meses depois uma colega de departamento, esposa de um capitão do Exército, alertou a Teixeira que seu nome constava na lista de comunistas que ainda seriam interrogados pelos militares. Para evitar a intimação e, com certeza, a prisão, o diretor providenciou sua transferência para o Departamento de Extensão Cultural da UFPE e deixou a Paraíba, com a ajuda de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

Rubens Teixeira sabia do perigo que corria, pois além de estar na lista do Exército, por ter ido pedir fuzis emprestados, ele abrigara por três meses, a pedido de Paschoal Carlos Magno, uma atriz pernambucana que estava sendo perseguida pela polícia. O diretor recorda apenas que a moça se chamava Glaura e que participara de um espetáculo dirigido por ele no período em que vivera em Recife. E, ainda, que a atriz dizia ser amiga

de Alexina Crespo¹⁴⁹, em cuja residência morara um ano antes de ser perseguida e vir para João Pessoa. Para proteger a sua hóspede, Teixeira (2014, p.13) evitava receber visitas:

Ela [Glaura]¹⁵⁰ não chegou na janela de minha casa durante três meses. Vanildo Brito, que era estudante de Direito [...] era o único amigo que eu recebia na minha casa, evitava com mil desculpas até mesmo o Ednaldo do Egito, que tinha toda liberdade de me visitar sem avisar. [Ele] estranhou quando passei a não recebê-lo.

4 Ataques ao teatro paraibano: da federalização da censura ao final da ditadura civil-militar

Nos anos que se seguiram ao golpe, o teatro paraibano cumpriu seu curso para completar, o que Elpídio Navarro considerava, sua *fase de ouro*, a qual corresponde ao tempo em que Gondim governou o Estado. Em autoentrevista para o jornal *O Momento* em 1975, o diretor dirige a si mesmo a seguinte pergunta: “Quais os grandes acontecimentos teatrais do Governo Pedro Gondim? E responde:

Impossível enumerar. Seria necessário uma pesquisa mais minuciosa e muito espaço para escrever. Dariam muitos capítulos da nova história do teatro paraibano. Citaremos as que consideramos principais e que mais nos tocaram: as famosas “Semanas de Teatro”, principal responsável pela afluência do povo aos nossos espetáculos; a participação constante dos nossos grupos em festivais realizados noutros estados, onde encontrávamos a escola que aqui não existia; o aparecimento de novos grupos, como a Juteca, o Teatro Popular de Arte e o Teatro de Cultura da Paraíba, que trouxeram para nosso meio pessoas como Rubens Teixeira, Wladimir Carvalho, Hildebrando Assis, Geraldo Carvalho, Ednaldo do Egito, Eugênio Carvalho, Ofélia Gondim, Augusto Simões, Luiz Simões, Heitor Falcão, Breno Matos, Zezita Matos, Pedro Santos, Mirócene Amorim, Leda e Risoleta Córdula, Elzo Franca, Anco Márcio, Severino Marcos, Pereira Nascimento, Gilson Medeiros, Nazaré Xavier, Sérgio Tavares, Nautília Mendonça, e muitas outras que juntas fizeram grandes espetáculos [...] (NAVARRO, 1975).

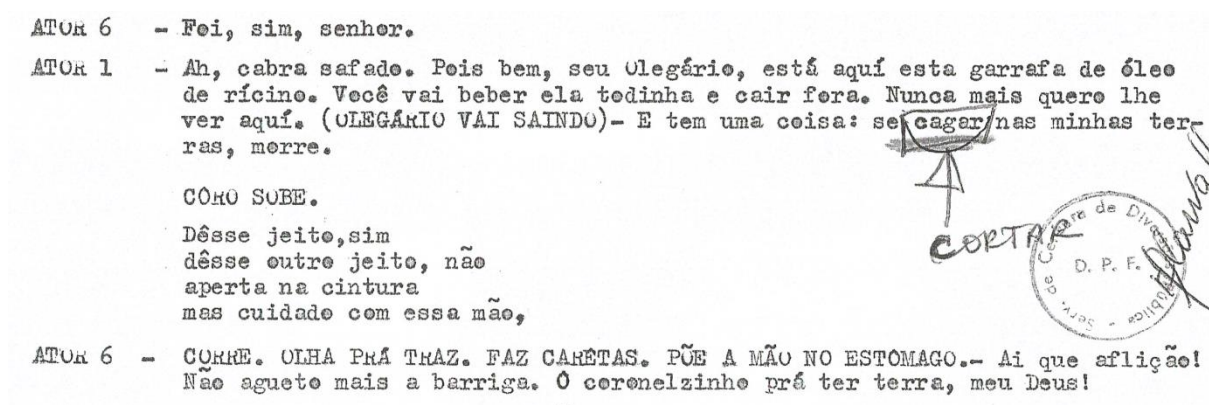
Elpídio Navarro considera que o movimento teatral enfraqueceu após a troca do governante estadual em 1967. Mas, se houve perdas, pela redução do investimento público,

¹⁴⁹ Alexina Crespo (1926-2013) participou ativamente das Ligas Camponesas de Pernambuco entre 1955 e 1964, com importante papel na organização das LC, principalmente nas atividades secretas e clandestinas, o que incluía os contatos internacionais. Esposa de Francisco Julião, advogado das LC em Pernambuco, além da militância política ela tinha um grande amor pelo teatro. Sobre sua vida e luta, vide os documentários, *Alexina – memórias do exílio*, de Stella Maris Saldanha e *Memórias Clandestinas*, de Maria Thereza Azevedo.

¹⁵⁰ Provavelmente a hóspede de Teixeira seja a atriz Glaura Brito, nome constante da proposta do elenco para a encenação da peça *Rogério*, pelo Grupo Bigorna, conforme texto localizado no Arquivo Nacional/DCDP.

também houve ganhos com o retorno de Paulo Pontes com um novo texto, *Para i bê a bá*.¹⁵¹ Encenado em 1968 quando a censura já estava centralizada e federalizada, o texto recebeu improbidade para menores de 16 anos.¹⁵² Pelo teor da única palavra cortada (figura 12), conclui-se que a censura aplicada é de cunho moral, embora o texto enfatize eventos políticos, como o assassinato de João Pedro Teixeira, mostrando sua morte como um símbolo da luta pela reforma agrária no Brasil.

Figura 12 – Trecho da peça com a indicação do corte



Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Mas, se os censores não perceberam o viés político em *Parai-be-a-bá*, o mesmo não se pode dizer do tratamento dado ao texto *O vermelho e o branco*, de J. W. Solha.¹⁵³ Encenado inicialmente em Pombal, no sertão paraibano, o texto retrata o assassinato do estudante Edson Luís. Segundo Pacheco (2005, p. 272), a peça foi proibida em 20 de

¹⁵¹ *Parai-be-a-bá* é uma colagem de textos e músicas organizada por Paulo Pontes, Padre Francisco Pereira, Altimar Pimentel, Jomar Souto e João Manoel de Carvalho e coordenada pelo primeiro dramaturgo. Teve direção musical do maestro Pedro Santos e contou com a participação do Coral Universitário da UFPB. Trata da história dos paraibanos e da Paraíba, enfatizando suas potencialidades, seus valores, suas lutas e suas misérias. No livro de Egypto (1988) consta que o texto foi encenado pelo *Teatro de Arena da Paraíba* com direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira. Este diretor afirma o seguinte: “O Arena não foi o responsável pela montagem de Paulo Pontes, mas sim a SEC [Secretaria de Educação e Cultura]. Na realidade, a direção foi do Paulo Pontes ele me deu o crédito porque ajudei-o quando já estava quase tudo pronto. Elenco, produção, os atores já ensaiados, apenas dei o tempero. Mas Paulo era muito correto e generoso. O sucesso do *Parai-be-a-bá* era todo dele.” (TEIXEIRA, 2014, p.33). Ainda segundo o referido autor, o Teatro de Arena da Paraíba foi criado por Teixeira e Ednaldo do Egypto atores que trabalhavam com os dois. O diretor, mesmo morando em Recife, não se desligou do teatro paraibano e vinha a João Pessoa nas férias, feriados e fins de semana para trabalhar.

¹⁵² Já no ano de 1978, dez anos depois, o texto recebeu improbidade para menores de 10 anos, sem nenhum corte.

¹⁵³ Waldemar José Solha, nascido no interior de São Paulo em 1941, radicou-se na Paraíba desde 1962. Ator de teatro e cinema, diretor, dramaturgo, escritor e artista plástico.

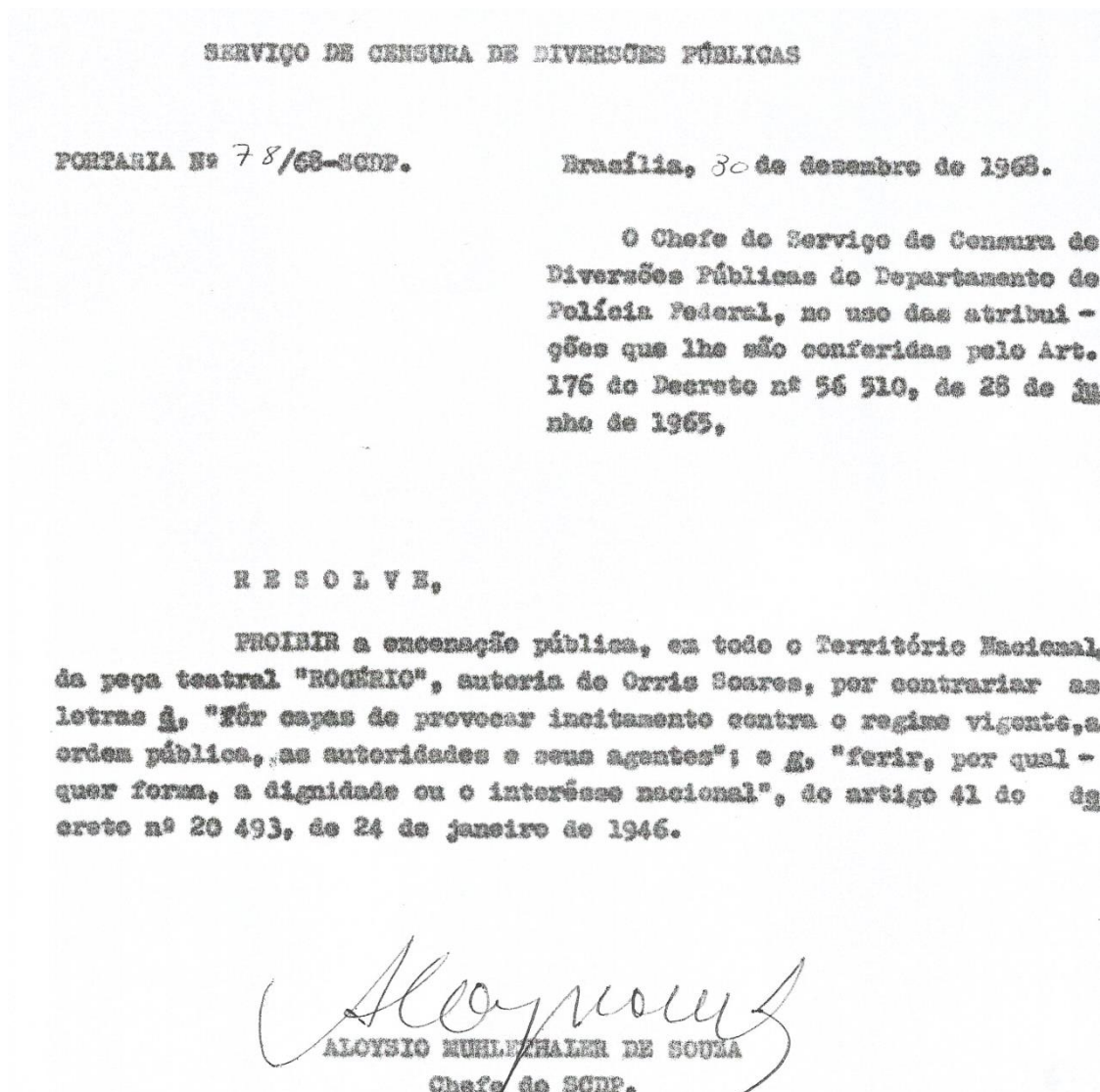
setembro de 1968. O próprio Solha recorda: “[...] meu texto foi severamente proibido pela censura, por ferir a dignidade da pátria e ser capaz de sublevar os ânimos da juventude”¹⁵⁴.

No mês de dezembro de 1968, dez dias antes de ser decretado o AI 5, o texto *Rogério*, do paraibano Orris Soares¹⁵⁵ foi recepcionado no Departamento de Polícia Federal em Brasília, para ser submetido aos censores. A solicitação foi encaminhada pelo Grupo *Bigorna* de João Pessoa, sob a responsabilidade do diretor Fernando Teixeira.¹⁵⁶ A obra de Soares foi escrita em 1920 e versa sobre um revolucionário que, após a tomada do poder, transforma-se em um cruel ditador. Os dois censores que examinaram a peça, em 16 e 27 de dezembro, respectivamente, a consideraram “inoportuna” e recomendaram a sua proibição, em âmbito nacional, o que foi acatado pelo chefe da Censura, o tenente-coronel Aloysio Muhlethaler. O texto foi considerado passível de provocar incitação contra o regime vigente e recebeu portaria de interdição datada de 30 de dezembro de 1968 (figura 13). Ao ser classificada como “inoportuna”, o texto escrito no início do século XX, provavelmente uma referência à Revolução Russa de 1917, foi alvo da violência censória imposta pelo AI 5. A peça permaneceu proibida durante todo o período da ditadura e só foi encenada em 1993, setenta anos após ter sido escrita. Na capa do processo, de nº 891, está grafada a palavra “interditada”. (figura 14).

¹⁵⁴ Depoimento disponível em <http://www.portal100fronteiras.com.br/noticias.php?id=15874>. Acesso em 10 de jul. 2014.

¹⁵⁵ Orris Soares foi um dramaturgo paraibano contemporâneo e amigo do poeta Augusto dos Anjos. Escreveu apenas quatro textos, no período de 1915 a 1920.

¹⁵⁶ Fernando Teixeira, paraibano, nascido em 1942. Ator de teatro e cinema, diretor, dramaturgo e professor da UFPB. Morava em São Paulo na época do golpe, onde trabalhou com o grupo *Oficina* e com o CPC. Foi fichado pelo DOPS/SP e retornou a João Pessoa para escapar da repressão. Fundou o Grupo *Bigorna* e o Núcleo de Teatro Universitário – NTU da UFPB. Sobre a vida e obra de Teixeira, vide o livro *Fernando Peregrino*, de Tarcísio Pereira (2013).

Figura 13 – Portaria de interdição do texto *Rogério*

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Figura 14 – Capa do processo do texto *Rogério*

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

REG: 875
LIV. F. 02
Unst

TITULO: "ROGERIO".

Autor: ORRIS SOARES

Carimbo do S. C. SDR- PB Autuação

3 exempls.

PROC.- 891
LIV.- 01
PAG.- 28
REG.- 875

Distribuição

M. J. - D. P. F.
SERVIÇO CENSURA DE
DIVERSÕES PÚBLICAS
RECEBIDO NA Y.C.T.C.
EM 03-12-68

INTERDITADA

Fonte: Arquivo Nacional /DCDP

Após a proibição de *Rogério*, o diretor Fernando Teixeira dirigiu, em 1969, o texto *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos.¹⁵⁷ Essa encenação foi vítima de uma violência simbólica, promovida pelo Sr. Meira Pires, ex-diretor do SNT, no teatro Alberto Maranhão na cidade de Natal, RN. O referido senhor rasgou todos os cartazes da peça expostos no Teatro Alberto Maranhão, assumindo, assim, uma posição de censor oficioso e defensor da sociedade,¹⁵⁸ em que pese o texto ter sido liberado pelos censores oficiais.

¹⁵⁷ O texto de Plínio Marcos tinha sido proibido em todo o território nacional e obtido liberação para maiores de 21 anos.

¹⁵⁸ informação extraída de recortes de jornais no site do grupo Bigorna. Disponível em <www.teatrobignona.com.br>.

Outro caso de interdição foi identificado nos primeiros anos da década de 1970. Em julho de 1972, o dramaturgo W. J. Solha enviou à Censura uma adaptação da tragédia *Antígona* de Sófocles, com o título homônimo, para ser submetida à análise. Conta o dramaturgo que foi chamado à sede da Polícia Federal para esclarecimentos:¹⁵⁹

- [censor] Já existe uma peça com esse nome.
 - [Solha] Há várias. Todas conservando o nome do texto original, de Sófocles.
 - [censor] Mas e se Sófocles reclamar.
- Fiquei olhando pro cara, sem saber se me gozava ou se era, realmente, estúpido. Mudei o título pra Creonte, mas jamais recebi a liberação, pelo que minha montagem gorou.

Conforme correspondência constante no Arquivo Nacional, o dramaturgo encaminhou, em 09 de agosto de 1972, nova versão do texto com o título *A trágica história de Creonte II*, rei, ou *Creonte*. Se não recebeu a liberação, como recorda, é porque a peça foi interditada. Os censores que a analisaram consideram-na ofensiva à moral, à religião e à ordem vigente. Um censor chegou mesmo a sentir chocado com a adaptação do autor, escrevendo no seu parecer, de 18 de agosto de 1972, o seguinte:

A obra sofreu muitas adaptações, porém a presente, nos choca pelo excesso quase irresponsável no tentar destilar conceitos políticos. Políticos transformando Ismênia, irmã de Antígona, num elemento subversivo, inconveniente, viciada, depravada. [...] O personagem que encarna a religião oficial (fl.10) é fraco, impotente, ridículo, maleável, deixando a igreja numa posição incômoda e ridícula [...] A presença dos guardas vestidos como os atuais é a mensagem subliminar que leva o espectador a ligar a tragédia grega escrita a (sic) mais de 2.200 anos a (sic) situação atual do mundo e da sociedade, na tentativa de impingir nesta os defeitos daquela. (FERRAZ, 1972).

O texto recebeu censura moral, política e religiosa. As recomendações dos analistas pela interdição foram acatadas pela chefia da Censura que determinou o arquivamento do texto, conforme despacho expresso na figura 15.

¹⁵⁹ Depoimento disponível em <http://www.portal100fronteiras.com.br/noticias.php?id=15874>.

Figura 15 – Decisão sobre a interdição e arquivamento do texto Creonte

S. C. I. C.

TÍTULO: ATRÁGICA HISTÓRIA DE CREONTE II, REI ou CREONTE

GÊNERO: PEÇA TEATRAL

1) S.ARQUIVO Graciado 4) CHEFE S.C. S. Dir. DCDP
 Documentação EM ORDEM
 Já Liberada? NAO
 Cls. Etária anterior NOVA
 Praça JOÃO PESSOA - PB
 D.F. 15/08/72
 Chefe do Arquivo

2) PROGRAMAÇÃO Graciado
 Téc. Censura Dalmo
 Téc. Censura Fernaz
 Data p/exame: de 16/8/72 a 16/8/72
 OBS:
 D.F. 16/8/72
 Resp. P. Programação

3) S.C.T.C.

5) DIRETOR D.C.D.P.

De acordo com o parecer
 e observando o que se fez
 o atip H1, o dec. 20 193/46
 e do do dec. 69845/71, logo
 a autorigação para a enci-
 wação de peças de que
 faz parte processo
 au. Su. 28.11.72

Ao Sr. Chefe da S.C.,
 tendo em vista os votos in-
 terditórios.
 Em 21/08/72
 Oliveira
 /TCTC

O dramaturgo José Bezerra também teve um texto proibido. Enviado para análise em 1973, *O julgamento de Cristo* foi considerado ofensivo às religiões e, por isso, recebeu duas recomendações de interdição, conforme pareceres de números 1028 e 1029, datados de 07 e 09 de novembro de 1973.

Um ano depois, em 1974, a censura voltou a interditar a dramaturgia paraibana. O autor Marcos Luiz escreveu um texto para Lucy Camelo¹⁶⁰ comemorar seus 25 anos de atuação. Ao falar sobre suas dificuldades no teatro paraibano, a atriz, na verdade, estava falando da falta de liberdade e da repressão impostas ao país após a ditadura. O censor percebeu essa relação e marcou no texto os trechos correspondentes (vide exemplos nas figuras 16 e 17). Pediu a interdição do texto, por motivos morais¹⁶¹ e políticos, porque considerou a peça “[...] atentatória ao decoro público, [capaz de] induzir aos maus costumes e incitar contra o regime vigente, as autoridades e seus agentes” (PEIXOTO, 1974). O título do texto é uma pergunta: *Quem tem medo de Lucy Camelo?* Ironicamente, a resposta é: a Censura. Sim, ao pedir a interdição do texto, o censor, como agente da repressão, demonstrou que tinha medo da atriz e do que as suas falas denunciavam.

¹⁶⁰ Lucy Camelo, atriz paraibana que iniciou sua carreira em 1959 no Teatro Popular de Arte. Também trabalhou com os grupos TEP e JUTECA Teve grande atuação nos anos 60, 70 e 80 (conforme registros em Egypto, 1988)... O texto *Quem tem medo de Lucy Camelo*, combina monólogos da atriz com cenas de diversas peças nas quais atuou.

¹⁶¹ A censura moral foi atribuída à cena de *Navalha na Carne*, introduzida no texto por Marcos Luiz, em alusão à atuação de Lucy Camelo como Neusa Suely na peça de Plínio Marcos, em 1969, ao lado de Fernando Teixeira.

Figura 16 – Fala de Lucy na página 01

LUCY - Bem, pessoal. Eu estou aqui para falar de mim mesma, de Lucy Camêlo, a atriz dos 25 anos de Teatro. Acreditem: não é fácil ser artista neste País. Aliás, nada é fácil neste País, a não ser a vida fácil. E como eu não tinha vocação nem facilidade para a vida, vi-me muito cedo fazendo Teatro. Se tinha vocação, não sei./ Afinal, somos forçados a representar para o próximo, a farsa do dia-adia. As obrigações castradoras, a alegria barata, dia sim, outro também. Naquele tempo ainda era possível viver, tudo nos parecia viável: a vida, o teatro, essas coisas todas. A gente / discutia opções em dramaturgia e modalidades de espetáculos, com o sentimento de quem vai decidir o que fazer de nossa vida. Sabem? Foi bom ser jovem naquele tempo: éramos livres e isso era importante. Quase todos canalizaram suas energias para o teatro/ ... e o teatro foi aquele movimento! Havia então, a participação do público, do Estado, de toda a gente. E nós nos sentíamos contentes sabem? Dava gosto ver aquela euforia toda, aquela vontade

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Figura 17 – Fala de Lucy na página 33

LUCY - Depois a coisa embagulhou de uma tal maneira, que não é bom nem falar! E foi aquele carnaval... Só que ninguém entendia direito o que estava acontecendo, mas quase todo mundo se envolveu na coisa e era isso o que queriam; que se envolvessem todos no grande carnaval, porque isso fazia com que ninguém pensasse, pois pensar era incômodo e perigoso, mas perigoso de uma tal maneira, que se alguém fugisse à regra geral, ver-se-ia em maus lençóis, se não fosse algo pior. E tudo foi se modificando, e a vida foi se tornando fria e absurda..

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Em 1975, outro dramaturgo paraibano viu seu texto sofrer tentativa de interdição no Rio de Janeiro. Paulo Pontes escreveu *Gota D'água*, um ícone da dramaturgia brasileira, em parceria com Chico Buarque de Holanda, como uma iniciativa de trazer de volta ao palco dois elementos que tinham sido expulsos pela ditadura: a palavra e o povo brasileiro. Pontes e Holanda (2009) acreditavam que a melhor dramaturgia brasileira tinha saído da pena dos autores amordaçados, tais como Plínio Marcos, Vianinha, Guarnieri e Augusto Boal. Ao transpor a tragédia de *Medéia*, de Eurípides, para a miséria de Joana, ambientada na favela brasileira, os autores colocaram no centro da cena a vida cotidiana daqueles que estavam encurralados por um regime excludente social e economicamente. Pontes e

Buarque conseguiram traçar o perfil de “[...] de uma realidade de todos os *pequenos do mundo* [dos que] sofrem na carne as contradições e as injustiças de uma sociedade sorridente, mas implacável com os seus humilhados e ofendidos.” (ALVES, apud PONTES e BUARQUE, 2009 p. 77).

A realidade desnudada pelos autores não era condizente com a propaganda oficial da ditadura que transformara o Brasil em “[...] um país que vai pra frente [...] de uma gente amiga e tão contente”.¹⁶² Os censores expressaram o seu descontentamento nos seus pareceres e pediram a interdição do texto pelos seguintes motivos: o parecer (PA) 7781, de 16 de setembro de 1975, conclui que a obra apresenta “ilicitudes” e infringe preceitos de “moralidade e bons costumes” ; o PA 7782, também de 16 de setembro versa que o texto fere as normas básicas da Censura, ao apresentar expressões “chulas”, palavras de “baixo calão” e críticas à política habitacional do governo federal; e o PA 8204, de 18 de setembro conclui que os autores “esconderam-se” através da estória de amor, traição e vingança de Medéia para criticar a “conjuntura política”.

Um quarto censor, apresentou um parecer (8203/75) divergentes dos demais. Mas propôs a mutilação do texto, com cortes em 37 páginas e improbidade para menores de 18 anos, por considerar que o texto provocava incitamento contra a “ordem social” vigente. Ainda salientou que um dos autores tinha antecedentes de não respeitar os cortes impostos pela Censura. Presume-se que o citado seja Paulo Pontes, porque o dramaturgo foi chamado ao Departamento de Polícia Federal do Rio de Janeiro para apor ciência em um telegrama oriundo de Brasília, no qual é recomendada rigorosa fiscalização dos cortes impostos ao texto (figura 18). Em que pese existir divergência nos pareceres dos censores que assistiram ao ensaio geral, quanto ao número de supressões, o certificado de censura foi emitido com o registro de corte em todas as páginas recomendadas no PA 8203/75 (figura 19).

¹⁶² Trecho da música *Este é um país que vai pra frente*, usada como propaganda oficial do governo Geisel.

Figura 18 – Telegrama com “ciência” de Paulo Pontes

BRASILIA 15023 33 2812 1830
550—281275 1845 XF CST

SR-RJ UU

NR 617-DCDP- 281275 REF PEÇA "GOTA D'AGUA" VG AUTORIA. PAULO PONTES
ET CHICO BUARQUE VG ENC ESSA SR OF 785-75 OUT-75 VG REC FIEL OBSER-
VANCIA CORTES CONSTANTES CERTIF NR 6255-75 ET RIGOROSA FISC PT

DCDP

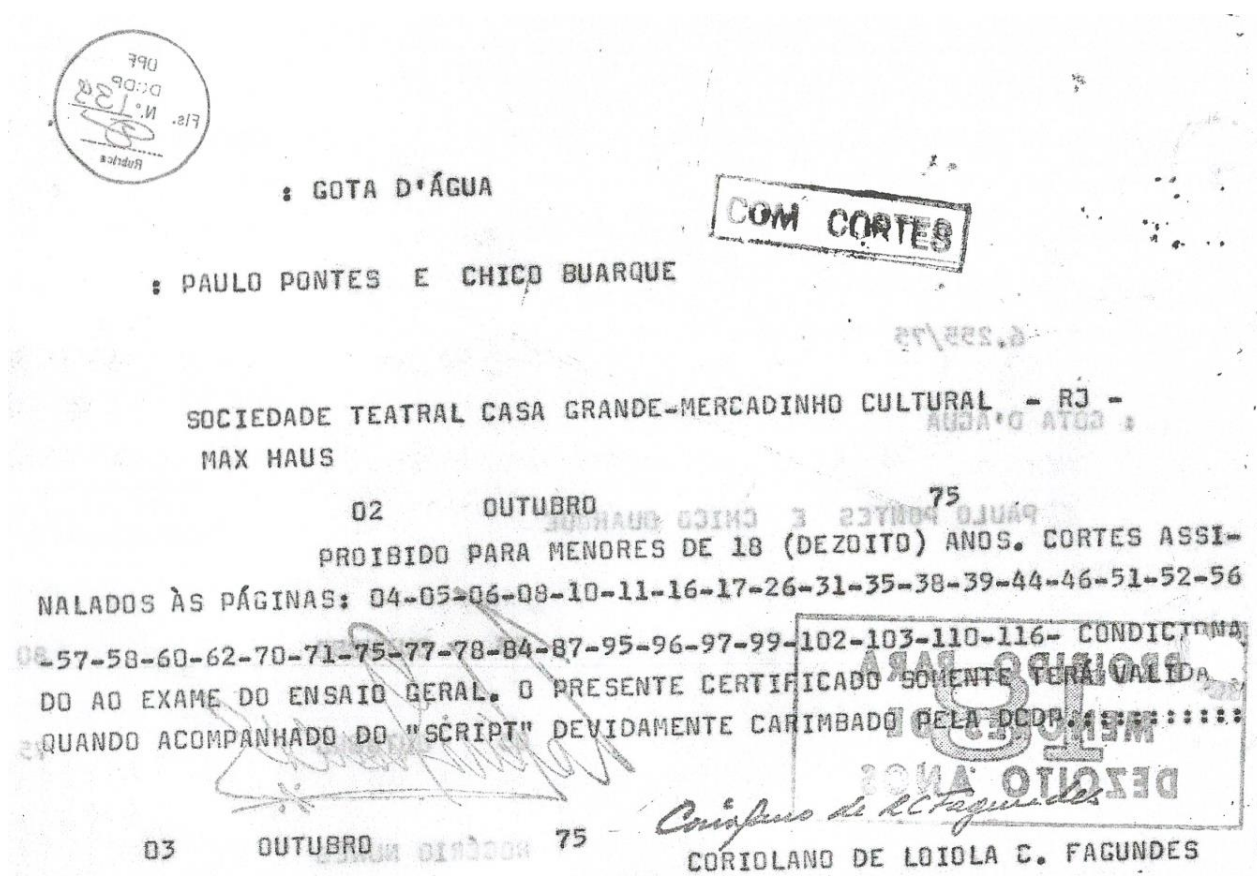
CT—D'AGUA

Ciente
Paulo Pontes

OPF
D. OP
Fls. N.º 151
Rubrica

POLICIA FEDERAL
SERTEL
26 DEZ 1975
SR/RJ

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Figura 19- Certificado de Censura de *Gota D'água*

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Em 1977, mais uma vez, José Bezerra foi vítima da Censura. O seu texto *Um tenente chamado Benício* não foi proibido, mas recebeu vinte e quatro cortes em quinze páginas. A obra de um caso de perseguição a Lampião, demonstrando as práticas policiais de tortura e abusos sexuais, aos coiteiros e suas famílias, usadas para obter informações sobre o paradeiro do cangaceiro. As censoras consideraram que o dramaturgo usou de informações do passado para atacar a ditadura:

A peça mostra a arbitrariedade da polícia naquela época, mas usando esta situação passada, procura agredir, criticar e ridicularizar o atual sistema, insistindo na idéia de uma polícia corrupta, macomunada com o governo, utilizando de torturas enquanto fala em patriotismo. (BEZERRA e HOLANDA, 1977)

O texto recebeu vinte e dois cortes, excluindo todas as cenas de violência, tortura, abuso sexual e alteração do laudo da morte do coiteiro Anastácio. Em alguns trechos, o texto foi quase totalmente suprimido, a exemplo da página 17 (fato demonstrado na figura

20). As falas e cenas proibidas pela censura, nada mais eram do que o retrato do que acontecia naquele momento nos porões do regime repressor. Mais uma vez a Censura demonstrava ter medo do que a escrita do dramaturgo denunciava.

Figura 20 – Exemplo de corte em *Um tenente chamado Benício*,

são, terremoto... coisa assim... sei lá, porque na hora em que até um homem como seu Anastácio, completamente afastado de tudo, começa a notar as enrroladas lá de cima, o negócio tá desmantelado mesmo. É danado! Eu nunca tinha pensado nisso, aí chega seu Anastácio... e do jeito que tá é que não pode continuar. Se a gente cumpre as instruções, tem que rebolar para manter as aparências, fingir que o açúcar tá na medida certa, sorrir... Se deixa de cumprir... como vai ser o futuro desse nordeste, invadido por cangaceiros, fanáticos e comunistas? Em Canudos foi aquele desmantelo. E se o Governo afrouxa, daqui a pouco não toma mais pé. E o pior é que ninguém sabe direito o que é que o inimigo tá querendo. Por exemplo: Esses caras da Coluna Prestes, que diabo é que andam fazendo pelo mundo? Quem lê jornal deve saber alguma coisa concreta. Mas a gente, que só vive pelos matos, fica assim meio imbecilizado, matando automaticamente, sem consciência... É danado! Cada um pense o que bem entender. Mas tou chegando à conclusão que os mais lascados da brincadeira somos nós. Nós e o povo que pagamos um preço alto da gota serena por ter nascido miseráveis. Mas o que fazer? Se fosse só aqui na Paraíba... mas é no mundo todo! Tá tudo com uma dentro e dez em redor, querendo entrar! Vida de gado mesmo, essa minha! (Vai ao bule) -Será que ainda tem café aqui?

C. LEIROS - (Entrando) - Pronto, seu Tenente, a menina tá pronta!

TENENTE - Muito bem! Agora vá lá no depósito e tire um pouco a mordaga do homem. O sargento Biró não tem muita prática, e a mordaga pode ferir a boca de seu Anastácio! (Termina de tomar café) -Quando conseguir alguma coisa, me chame lá dentro. (Sae).

C. LEIROS - (Saíndo) - Deixe comigo!

(Por instantes o palco fica completamente vazio, no mais absoluto silêncio. Inesperadamente, ecoa o berro de seu Anastácio, em pavoroso desespero) *Atenção! Exame do ensaio geral*

ANASTÁCIO - AIIIIII! Parem com isso! Eu conto tudo! Eu digo! Parem tá Lampião! Parem com isso, pelo amor de Deus! Parem! remi! (Choro convulsivo) Parem!

Corte

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Mas, ao ser encenada, a obra novamente foi mutilada pela Censura. Recordo o ator Everaldo Vasconcelos¹⁶³ que, quando a peça já estava em cartaz, o censor local compareceu ao Teatro Lima Penante, acompanhado de policiais federais armados, para apreender os “elementos subversivos” que faziam parte do cenário. Nada mais era do que um painel pintado com as imagens de Lampião, Luiz Carlos Prestes e Carlos Lamarca.

No último ano de vigência do AI5, uma peça, que fazia alusão à realidade brasileira decorrente do famigerado ato institucional, foi proibida pela Censura na Paraíba. Com o título *Alí*, de autoria do jovem dramaturgo Ubiratan de Assis¹⁶⁴ e montada pelo *GRUTAC*¹⁶⁵, a peça chegou a João Pessoa em maio de 1978 para apresentação no Teatro Santa Roza, depois de temporadas no sertão e Campina Grande. Foi só o jornal *O Norte*, de 05 de maio de 1978 noticiar a estreia que o autor foi chamado ao DPF para prestar depoimento durante três horas e receber a informação de que o texto estava proibido em todo o território nacional. Do censor, o dramaturgo ouviu a seguinte ameaça : "Sr. Ubiratan, aqui na Paraíba você não montará nem Chapeuzinho Vermelho,.. nem Branca de Neve e os Sete Anões,.. te cuida!" (jornal *O NORTE*, 1978)¹⁶⁶

Mas Ubiratan de Assis não se intimidou e, em 1979, participou de um dos mais significativos feitos de resistência teatral realizado na Paraíba durante a ditadura militar. Trata-se da *Cantata para Alagamar*, uma obra produzida pelo arcebispo da Paraíba, Dom José Maria Pires, em parceria com o Maestro José Alberto Kaplan, o dramaturgo W. J. Solha e o diretor Fernando Teixeira. O espetáculo trata da luta pela terra, enfrentada pelos camponeses de Alagamar, uma propriedade rural localizada nos municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix.¹⁶⁷ Ao visitar o assentamento, em companhia do arcebispo, e

¹⁶³ Disponível em <http://cenatabajara.blogspot.com.br/>. Acesso em 13 nov. 2014.

¹⁶⁴ No acervo do Arquivo Nacional, constam outras peças do autor, mas não há registros desse texto. Assim, não é possível identificar que tipo de censura recebeu previamente.

¹⁶⁵ Grupo de Teatro Amador de Cajazeiras, fundado em 1973 com o objetivo de promover a arte e a cultura no alto sertão paraibano.

¹⁶⁶ Disponível em <http://ac2brasil.blogspot.com.br/2011/12/13-dezembro-1968-entrava-em-vigor-o-ai.html>. Acesso em 15 dez. 2012.

¹⁶⁷ A História de Alagamar, segundo Kaplan (1999, p. 178) “[...] é a mais comum nos campos nordestinos. A propriedade era uma enorme gleba – dez mil hectares –, que incluía vários sítios e fazendas nos municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix. Segundo levantamento realizado, na época, pela Igreja, aproximadamente setecentas famílias nela residiam, algumas há mais de cinquenta anos, plantando suas lavouras de subsistência e pagando foro ao dono da terra. Com a morte deste, em 1975, foi vendida. Os novos latifundiários, estimulados pelos incentivos fiscais que o “Pró-Terra” e “Pró-Álcool” ofereciam, resolveram arrasar tudo e expulsar os “rendeiros”, a fim de cultivar unicamente cana-de-açúcar.[...]”.

conhecer de perto os pormenores da luta, o maestro resolveu escrever a parte musical da obra, inspirado na *Cantata Santa Maria de Iquique*, obra chilena que retrata o assassinato de seiscentos operários em greve, no Chile em 1907. Para escrever o texto, convidou o dramaturgo J. W Solha e para a narração e jogral, Fernando Teixeira e os atores Ubiratan de Assis, Buda Lira e João Costa.

Para não ser submetida à Censura, porque certamente seria proibida, os organizadores decidiram não apresentar a cantata em teatros, mas sim nas igrejas. A estreia aconteceu na Capela da Ordem Terceira de São Francisco, em 17 de junho de 1979, com a presença de Dom Helder Câmara e outros arcebispos. Durante a apresentação na Igreja Matriz de Itabaiana, com a participação dos camponeses de Alagamar, o templo foi totalmente cercado pela polícia. Essa atitude ostensiva e autoritária tinha o objetivo de intimidar os artistas e os espectadores e, assim, impedir o espetáculo, o que não aconteceu. Segundo Kaplan (1999, p.184) todos os que participaram, como músicos e como atores, são considerados destemidos, pois

Não era fácil, na época, encontrar gente que quisesse arriscar-se, assumindo compromissos desse tipo. O caráter subversivo – para as autoridades constituídas – da obra, poderia acarretar consequências desagradáveis para aqueles que se envolvessem com ela. [Os dois músicos estrangeiros]... podiam até ser deportados.

É importante ressaltar que, enquanto a mão da censura agia na década de 1970, alguns fatos contribuíram para o desenvolvimento do teatro na Paraíba e, consequentemente, para sua resistência: a criação do Festival de Inverno de Campina Grande, em 1976, evento que se firmou na cena teatral nacional, trazendo a Paraíba espetáculos e teatrólogos de todo o país. Eneida Maracajá¹⁶⁸, criadora do festival, em entrevista a Barros Neto (2012, p. 12), recorda que também sofreu com a Censura e que esta prejudicou a todos que tinham compromisso com “[...] a liberdade de expressão”; as montagens dirigidas por Fernando Teixeira com o *Teatro Universitário da Paraíba*; a implantação do curso de Curso de Educação Artística, em 1977, abrindo um campo de

¹⁶⁸ Eneida Agra Maracajá, nascida em Campina Grande é atriz, professora e pesquisadora. Fundou o Festival de Teatro Amador em 1974 e, posteriormente, o transformou no Festival de Inverno de Campina Grande em 1976, evento que resiste até os dias atuais. Vide Hermínio, 2002. Sobre a ação censória ao festival não foram localizados documentos no acervo do Arquivo Nacional.

formação teatral na UFPB; a inauguração do Núcleo de Teatro Universitário – NTU em 1979, também na UFPB; e a fundação da Piollin, uma escola de teatro e circo, que passou a realizar atividades de formação e intercâmbio com grupos do interior do Estado.

Passando à primeira metade da década de 1980, período que representa os anos finais da ditadura, identifica-se mais uma ofensiva censória que merece destaque. Trata-se da proibição do texto *O que vai fazer, chamar a polícia?*

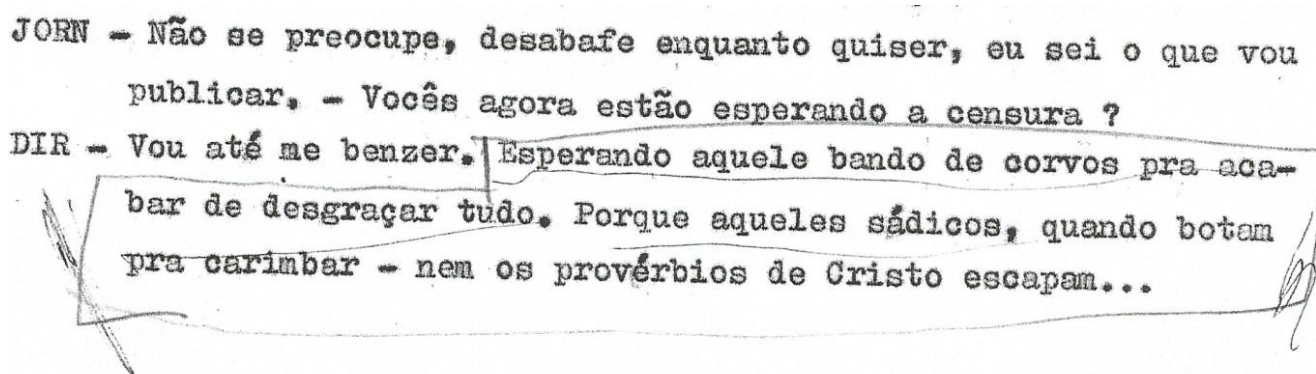
Em 1983, o diretor Fernando Teixeira submeteu à Censura essa obra, escrita em 1961, que aborda o tema do incesto entre irmãos e os desdobramentos desse ato retratados através da relação conflituosa entre as personagens Lindaure (a irmã) e Armênia (a mãe). Os três censores que analisaram a obra decidiram por unanimidade que deveria ser interditada por ser ofensiva à moral, aos bons costumes e à religião. Além da legislação vigente (Decreto 20.493/46, Lei 5536/68 e Decreto-Lei 1.077/70) um dos censores amparou-se, também, nas “Instruções do Senhor Ministro referentes à (sic) peças teatrais” (PA 3028/83). A opinião dos censores reflete o retrocesso da Censura imposto pelo Ministro da Justiça, no caso Abi-Ackel, responsável pela reedição do Decreto-Lei 1.077/70 e pela nomeação de Solange Hernandez para a DCDP. Uma correspondência do dramaturgo, datada de 18 de julho de 1983, demonstra que a decisão final condicionava a liberação da peça ao ensaio geral, realizado em 04 de julho de 1983. Também demonstra que o texto foi aprovado com um número excessivo de cortes, tornando a encenação incompreensível. Assim, o autor, solicitou a exclusão dos textos, explicando que o comportamento reprovado pelos censores não é do autor, mas sim da personagem Lindaure, que é vítima de distúrbios mentais. Explicou, ainda, que o texto foi escrito baseado em um caso verídico ocorrido no interior da Paraíba. A correspondência parece não ter surtido efeito, porque a peça só foi liberada após negociação direta do dramaturgo com a chefia da DCDP, conforme depoimento de Teixeira ao *Jornal da Paraíba*, em 30 de março de 2013: “Eu coloquei a pasta debaixo do braço e fui bater em Brasília, onde me encontrei com uma das mais famosas mulheres daquele tempo, Solange Hernandez, [chefe da DCDP] que liberou a peça.”

Os caminhos percorridos por Teixeira retratam a luta, o custo e a paciência que um autor deveria ter para ver a sua obra encenada. Mesmo em uma época em que a ditadura se encontrava “encurralada” (GASPARI, 2014), a Censura e os agentes repressores seguiam os passos dos artistas de teatro.

Talvez cansada de ter os seus passos seguidos e suas peças carimbadas, a dramaturga Lourdes Ramalho¹⁶⁹ escreveu um texto demonstrando a repressiva ação dos censores. *O censor federal* coloca o agente da Censura como um personagem em ação durante uma sessão de fiscalização de ensaio geral. A entrada do personagem acontece durante uma discussão entre os personagens *autor* e *diretor* sobre quem tem a última palavra na montagem da peça. Fala o *censor* ao entrar, interrompendo a querela: “Nem diretor, nem autor – a última palavra é do CENSOR” (RAMALHO, 1983, p. 10).

A partir de então se desenvolve uma tensa discussão entre os artistas e o censor, o qual impõe toda sua autoridade e arrogância ameaçando a todos com seu carimbo, sua tesoura e com todas as prerrogativas que a legislação lhe conferia. Todas as falas do personagem *censor*, assim como a dos artistas temendo a sua chegada, estão destacadas no texto que foi analisado por quatro técnicos em Brasília, em junho 1983 (vide exemplos nas figuras 21 e 22).

Figura 21 – Trecho do texto *O censor federal*, página 4



JORN - Não se preocupe, desabafe enquanto quiser, eu sei o que vou publicar. - Vocês agora estão esperando a censura ?

DIR - Vou até me benzer. Esperando aquele bando de corvos pra acabar de desgraçar tudo. Porque aqueles sádicos, quando botam pra carimbar - nem os provérbios de Cristo escapam...

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

¹⁶⁹ Maria de Lourdes Nunes Ramalho, nascida em 1923 no Rio Grande do Norte, construiu sua carreira como dramaturga na cidade de Campina Grande na Paraíba, onde chegou em 1958. É considerada a grande dama da dramaturgia paraibana, com mais de quarenta textos. No acervo do Arquivo Nacional, estão preservados apenas dez de suas peças.

Sobre a ação da Censura na vida da autora, “As peças de Lourdes Ramalho foram interrompidas várias vezes, pelas palavras e diálogos, considerados palavrões e idéias subversivas. [...] Segundo a autora, ‘o teatro era todo montado para os censores, se eles não aprovassem a peça era impedida de ser apresentada’. Mas encontrando uma brecha para encenar seus textos justifica: ‘Eu não era punida porque meu marido era Desembargador’”. (SILVA, S/D)

Figura 22 – Trecho do texto *O censor federal*, página 13

CENSOR - Secretário, carimba! (O SECRETÁRIO O ACOMPANHA)
 DIR - Mas carimbar o quê ?
 CENSOR - o monossílabo, o infame monossílabo disfarçado dentro das palavras!
 AUT - Não compreendo! - Que monossílabo?
 CENSOR - Não se faça de desentendida! - A senhora sabe!
 AUT - O que você tinha dito, diretor ?
 DIR - Eu ? - Nada! - Apenas me queixei que estava neurótico, aliás, NEUROTICOZINHO!
 CENSOR - Carimba outra vez pelo atrevimento! (O SECRETÁRIO SILENCIOSAMENTE EXECUTA A ORDEM) - Libertino, disfarça o injurioso até no diminutivo! - E, de uma vez por todas informo - quem se atrever a pronunciar a TERCEIRA LETRA DO ALFABETO JUNTO COM A QUINTA VOGAL - leva uma carimba-da no mesmo lugar! Tenho dito!
 AUT - É esquisofrênico!
 DIR - Neuró... ou... paranóico, no duro!
 CENSOR - E agora, ao ensaio! Com as roupas e demais apetrechos de cena! - E é bom não esquecer que cabe ao censor o direito precípue de cortar, recortar, picar e repicar tudo o que venha, seja clara, intencional ou gesticuladamente ferir o decoro público! - Assim eu, Miguel Santa Cruz, descendente direto dos Quaquers que fundaram a América, lutera-no e mormon quatrocentão - não admitirei excessos de natureza alguma - entendido ?
 TODOS : entendidíssimo!
 CENSOR - Portanto, não usem nem abusem! - Estão avisados, revisados...
 TODOS - ... e arrasados, senhor!

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Na análise, o primeiro censor concluiu que o texto era adequado apenas aos maiores 18 anos. O segundo, classificou a obra de “sátira inconsequente” e “inverossímil” em relação ao comportamento do agente. Mas, concordou com a liberação do texto para maiores de 18 anos. O terceiro, qualificou a mensagem do texto como “deletéria” e concordou com a liberação também para a mesma idade sugerida pelos colegas. Já o quarto censor, desferiu toda a sua revolta na autora, acusando-a de ridiculizar o censor teatral e transformá-lo em um sujeito com as seguintes características: radical, ignorante, grosseiro, cerceador da cultura, ridículo e sem qualquer responsabilidade profissional. Considera, ainda que o texto possui grande poder de persuadir o público e que o único objetivo da

autora “[...] é pichar classes profissionais, principalmente a do ‘censor federal’”. (LINO, 1983). Por essas razões pediu a interdição do texto.

Os textos até aqui apresentados, demonstram que a ação da censura à dramaturgia paraibana foi predominantemente política¹⁷⁰, pois dos dez textos que passaram pelas mãos dos censores, oito foram interditados ou cortados por motivos políticos. São eles: *Vermelho e Branco* e *Creonte*, de W. J. Solha; *Rogério* de Orris Soares; *Quem tem medo de Lucy Camelo*, de Marcos Luiz; *Gota D’água*, de Paulo Pontes, *Um tenente chamado Benício*, de José Bezerra, *AÍ*, de Ubiratan de Assis e o *Censor Federal*, de Lourdes Ramalho. *Paraibê-a-bá* e *Gota D’água* de Paulo Pontes receberam enquadramento moral e *O julgamento de Cristo*, de Zé Bezerra, foi interditado por motivos religiosos.

Além dos censores, outros agentes repressivos também perseguiram os artistas. Essa ameaça é comprovada pelos registros da antiga Delegacia de Ordem e Polícia Social (DOPS) da Paraíba que, na sua função de *vigiar e punir* (FOUCAULT, 1997) os supostos inimigos da ditadura, estendeu seus tentáculos aos atores do grupo Juventude Teatral de Cruz das Armas (JUTECA)¹⁷¹, na década de 1980. Consta no acervo da DOPS¹⁷² três fichas e um processo referentes aos atores Alarico Corria Neto, Ednaldo do Egypto (figuras 23 e 24) e Mirócene Amorim (os dois últimos já falecidos). Tanto nas fichas quanto no processo está grafado que os atores participam de tendências marxistas e que são responsáveis pela montagem de peças subversivas. Ao classificar a obra artística como subversiva, os agentes também estendem essa característica aos atores, elencando-os como pessoas perigosas e inimigas da ditadura.

¹⁷⁰ Vide as categorias censórias no item 6 deste capítulo.

¹⁷¹ O Grupo JUTECA nasceu de um sonho de Ednaldo do Egypto de doar ao seu bairro, Cruz das Armas, um teatro. A sede do grupo caracteriza-se como o primeiro edifício teatral construído fora do centro de João Pessoa.

¹⁷² O acervo da DOPS está sob a responsabilidade do Núcleo de Cidadania e Direitos Humanos da UFPB e foi acessado em novembro de 2012.

Figura 23 – Ficha de Ednaldo do Egypto (frente)

ESTADO DA PARAIBA
SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
CENTRO DE INFORMAÇÕES POLICIAIS E DE SEGURANÇA - (CIPS)

FICHA INDIVIDUAL

16 / 07 / 19 81
Data da abertura

Fotografia
3 x 4

N.º do Prontuário

Nome: EDNALDO DO EGYPTO (SDQ)

Filiação:

Data e Local de Nascimento:

Identidade n.º Órgão expedidor: Cart. Prof.

Título de Eleitor: Secção: Zona: Telefone:

Endereço: End. Profissional: Telefone:

Profissão: Telefone:

Observações:

Fonte: Arquivo da DOPS/PB

Figura 24 – Ficha de Ednaldo do Egypto (verso)

HISTÓRICO

Conf. INFÃO Nº 031/81 de 16-07-81 deste O.I., o nominado, na década de 1960, fazia parte de um grupo de elementos de tendência esquerdista, no bairro de Cruz das Armas (JOÃO PESSOA/PB), cujos integrantes, ligados ou comprometidos com a ideologia marxista, pertenciam a Sociedade Cultural "Augusto dos Anjos" e a "Juventude Teatral de Cruz das Armas" (JUTECA). Como ator teatral, era um dos responsáveis por encenações de peças subversivas. (PROT. Nº 0656/81).

Fonte: Arquivo da DOPS/PB

Observa-se que a ficha do ator é datada do ano de 1981 e faz referência a supostas informações da vida de Egypto, ocorridas nos anos de 1960. Esse fato demonstra que, mesmo na última década da ditadura, os agentes da repressão mantinham com afincio a vigilância sobre os artistas.

5 Censura ao teatro paraibano na Nova República

Quanto à ação da censura após a ditadura, de acordo com os registros localizados no Arquivo Nacional, foram analisados/censurados os textos¹⁷³ constantes no Quadro I:

Quadro I – Censura ao teatro paraibano na Nova República

Nº	Ano	Autor	Cidade	Texto	Classificação de acordo com o Certificado de Censura e tipos de censura ¹⁷⁴
01	1985	Hermano José	Campina Grande	<i>Essa justiça cega</i>	Maiores de 14 anos Censura social
02	1985	Lourdes Ramalho	Campina Grande	<i>Uma mulher dama</i>	Maiores de 18 anos (1) Censura moral
03	1985	Lourdes Ramalho	Campina Grande	<i>As velhas</i>	Maiores de 18 anos sem cortes (1) censura moral
04	1985	Jacinto Moreno	João Pessoa	<i>O vaqueiro nordestino</i>	Maiores de 14 anos Censura social
05	1985	Dadá Venceslau	João Pessoa	<i>A bruxa chucaia*</i>	Livre
06	1985	Eleonora Montenegro	João Pessoa	<i>Ai meu dentinho*</i>	Livre
07	1985	Geraldo Jorge	João Pessoa	<i>O rei vai à rua*</i>	Livre
08	1986	Eliézer Filho	Cajazeiras	<i>Drops do Halley</i>	Maiores de 18 anos censura moral
09	1987	Eliézer Filho	Cajazeiras	<i>Trinca mas não quebra</i>	Maiores de 14 anos censura moral
10	1987	Dadá Venceslau	João Pessoa	<i>Um dois, três, quatro, cinco*</i>	Livre
11	1988	Lourdes Ramalho	Campina Grande	<i>As velhas</i>	Maiores de 14 e 16 anos (1) Censura moral
12	1988	Marcos Tavares	João Pessoa	<i>O dia que deu elefante</i>	Maiores de 14 anos (1) Censura moral

Fonte: Arquivo Nacional /DCDP

*- texto infantil / (1) – de acordo com pareceres dos censores

Mesmo com a retomada da democracia, o rigor da censura se fazia valer. No caso do texto de Marcos Tavares o censor manteve, em 29 de junho de 1988, a mesma classificação que o texto recebeu em 1980. O texto *As velhas* de Lourdes Ramalho que, em 1985, recebeu classificação de 18 anos sem cortes, manteve a mesma classificação

¹⁷³ Nesse quadro estão excluídos os textos de Altamar Pimentel constantes do item 6 deste capítulo.

¹⁷⁴ Vide tipos de censura no item 6 deste capítulo

recebida nos anos de 1970, só que sem os cortes efetuados nessa década. No final da ditadura, em 1988, o mesmo texto teve sua improbidade reduzida para menores de 16 e 14 anos, o que mostra uma atenuação por parte dos censores que examinaram o texto na DPF de Recife/PE. O texto *Uma mulher dama*, da mesma autora, continuou proibido para menores de 18 anos, em 1985, da mesma forma que em 1979, 1980 e 1981.

O rigor da Censura está presente no teor de ofício-padrão, oriundo de Brasília, no qual está refletido o abuso de autoridade dos censores, ao tratar os artistas como potenciais “foras da lei”. O item 3 do referido documento recomenda que os censores locais devem dispensar a máxima atenção, durante a fiscalização do ensaio geral, a fim de municiar a DCDP de elementos para punir os artistas, em caso de descumprimento da decisão dos censores, com base no artigo 11 da Lei 5536/1968:

As peças teatrais, após aprovadas pela censura, não poderão ter os seus textos modificados ou acrescidos, inclusive na representação. Parágrafo único. A violação ao disposto neste artigo acarretará a suspensão do espetáculo por 3 (três) a 20 (vinte) dias, independentemente da pena pecuniária. (BRASIL, 1968).

Até mesmo os processos dos textos infantis, aprovados com a classificação livre, contém essa recomendação de fiscalização inflexível.

6 **A dramaturgia paraibana na visão da censura: a dramaturgia dos censores**

Os vinte textos de Altimar Pimentel¹⁷⁵, preservados no acervo do Arquivo Nacional/DCDP, representam a amostra mais significativa do tratamento que a censura impôs à dramaturgia paraibana, pois abrangem o período de 1969 a 1987. Além do mais, expressam todas as categorias censórias e apresentam as múltiplas situações de improbidade. Para esta análise foram considerados todos os pareceres emitidos pela censura central em Brasília. Também foram incluídas as opiniões de censores locais de outros Estados, além da Paraíba, porque se entende que, independente da origem, todos os registros são importantes para este trabalho, desde que se refiram à dramaturgia paraibana.

¹⁷⁵ Filho de pai alagoano e mãe paraibana, Pimentel nasceu em Maceió em 1936 e aos 16 anos passou a residir em João Pessoa, onde tornou-se um dos mais importantes teatrólogos e pesquisador da cultura popular. Foi diretor do Teatro Santa Roza, Coordenador do Núcleo de Pesquisa Popular - NUPPO - da UFPB e diretor do Teatro Experimental de Cabedelo - TECA. Seus textos receberam diversos prêmios nacionais e foram encenados em vários Estados brasileiros. Recebeu o título de cidadão paraibano em 2001 e faleceu em 22 de fevereiro de 2008 (REVISTA MORINGA, 2007).

Os textos estão organizados em ordem alfabética e, ao final, acrescenta-se um quadro resumo com as características dos pareceres dos censores, usando-se a classificação definida por Costa (2006, p.232) para os tipos de censura exercida:

Censura moral – veta palavrões; cenas atentatórias ao pudor; strip-teases; xingamentos; palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais e referências a atos de natureza sexual e a comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes. *Censura política* – veta insinuações a respeito do país, da ordem social e política e referências a países considerados inimigos como a Rússia e a antiga União Soviética [Leste Europeu e Cuba]. *Censura religiosa* – veta referências religião e aos santos, à Igreja Católica e aos padres de uma maneira geral. *Censura social* – veta temas, assuntos e menções a questões sociais polêmicas como racismo, preconceito étnico e xenofobia.

Criou-se para este trabalho uma nova categoria censória denominada de censura criminal para os casos em que são vetados cenas e textos com base em legislação que considera o ato como crime, como o caso de uso e tráfico de entorpecentes, e, também, por questões de violência. No tocante à *censura social*, também acrescentou-se os textos censurados por conter “conflitos sociais.”

1º texto: A Construção

A trama é ambientada no centro de peregrinação do cariri cearense – Juazeiro do Norte – e aborda a questão do misticismo religioso e da prática da exploração aos fiéis nordestinos. Um beato falsário, aproveitando-se da boa fé e da ignorância popular, usa a figura do Padre Cícero para extrair dinheiro dos romeiros que peregrinam em busca das graças do “santo”.

O texto ganhou repercussão nacional ao conquistar o segundo lugar no Concurso de Dramaturgia do SNT, em 1969. Dentre os jurados estavam o encenador Amir Haddad, Paulo Afonso, um dos diretores do grupo de teatro *Comunidade* do Rio de Janeiro, Yan Michalski e Hermilo Borba Filho.

Em crítica publicada no Jornal do Brasil, em 01 de julho de 1969, Michalski (*apud* REVISTA MORINGA, 2007, p.209/210) descreve a obra como “[...] uma curiosa e pitoresca história sobre um fenômeno eminentemente regional [...]” Acrescenta ainda que o dramaturgo “[...] urdiu, através de uma série de pequenos flagrantes concebidos com

habilidade, um impressionante clima de primitivismo místico resultante da miséria e da ignorância.”

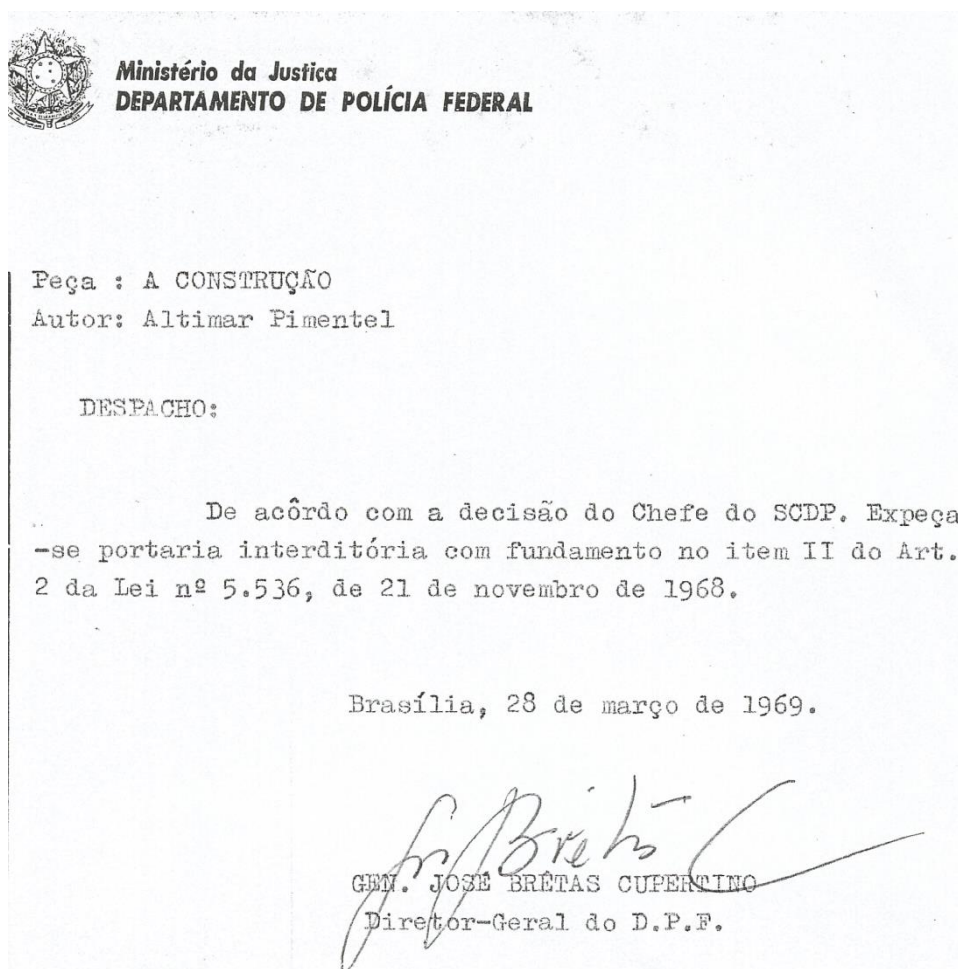
A primeira análise censória sobre o texto data de 12 de maio de 1968, através de um parecer (PA) não numerado e foi emitida na Delegacia Regional da Polícia Federal do Estado da Guanabara. O autor recomendou a peça para maiores de 18 anos, por entender ser esta a faixa etária mínima para compreensão da mensagem. E considerou que o texto aborda o fanatismo religioso e os problemas nordestinos “[...] analisados (sic) num contexto sério, sem qualquer sentido de anti-religiosidade.” (MADEIRA, 1968)

Porém, os três censores em Brasília não acataram essa conclusão. O primeiro, emitiu o Laudo Censório (LA) s/nº, de 20 de março de 1969, atestando que a peça é uma sátira à religião católica visando atingir não apenas aos “crédulos”, mas também às “entidades espirituais”. Amparado pelo artigo 2º, item II [Lei 5536/68]¹⁷⁶, opinou pela interdição da peça por ofender o catolicismo. O segundo censor, no PA s/nº, de 25 de março de 1969, considerou o texto desprovido de “atrativo” e de função educativa, com objetivo de ridicularizar a religião católica e seus fiéis. Embasado na citada lei, o técnico opinou pela interdição da peça em todo o Brasil. O terceiro analista, no PA s/nº, de 26 de março de 1969, concluiu que o texto é desprovido de caráter moral, social e espiritual. E sem condições de ser exibida ao público. Por isso, à luz da lei já referida, concluiu pela interdição do texto.

No verso desse último documento está exarado o parecer do chefe da censura, de 27 de março de 1969, determinando a portaria de interdição. O despacho de 28 de março de 1969 (figura 25), do general diretor-geral do DPF, ratifica a elaboração da portaria.

¹⁷⁶ Lei nº 5.536, de 21 de Novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. [...] Art. 2º Não se aplica o disposto no artigo anterior, salvo quanto a seus § § 1º e 2º às peças teatrais que, de qualquer modo, possam: [...] II - ofender à coletividades ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; (BRASIL, 1968).

Figura 25 – Despacho determinando interdição do texto *A Construção*



Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

O diretor Amir Haddad, em entrevista concedida à revista *Moringa* nº 03 (2007) relembra que a peça ficou proibida durante três meses e que Paulo Afonso Grisolli, também diretor do grupo *Comunidade*, sugeriu montar um novo espetáculo. O elenco, porém, resistiu e resolveu lutar pela liberação.

Pimentel revela, na referida revista, que após a interdição da peça o SNT não distribuiu o texto, cuja publicação era resultado do 2º lugar do concurso da entidade. “Foi publicado e ficou guardado muito tempo e eu nem sei se já distribuíram [em 1980]. Estava rotulado como não agradável à circulação.” (PIMENTEL, 2007, p. 265). O autor foi duplamente punido, pela proibição da peça e pelo engavetamento do texto.

Haddad encaminhou ofício em nome do grupo de teatro, com data de 28 de abril de 1969, ao tenente-coronel chefe do SCDP/Brasília, no qual lembrou ter mantido negociação com o referido militar três dias antes, solicitando a revisão da portaria de

interdição e esclarecendo que a peça não ataca a Religião Católica. E no final, propôs a realização de um ensaio para os censores com o objetivo de esclarecer todas as dúvidas existentes.

Em 12 maio de 1969, a chefe da Censura da Delegacia da Polícia Federal da Polícia Federal do Estado da Guanabara, enviou o OF nº 144/69 ao chefe da DCDP, relatando a fiscalização do ensaio da peça com o objetivo de revogação do ato que a interditara. Afirmou sua opinião favorável à liberação do conjunto, ou seja, do texto e das cenas, sem prejuízo da legislação vigente. Em 18 de maio de 1969, o então chefe da censura despachou o referido documento e recurso enviado pelo grupo *Comunidade* para nova análise. Os técnicos ratificaram a interdição do texto. Um dos pareceres contém a decisão com destaque em caixa-alta, afirmando a autoridade da censora: “Mantenho portanto o meu voto anterior, ou seja: INTERDIÇÃO.” (LOPES, 1969).

Em novo ofício, de 26 de maio de 1969 (161/69), a censora local encaminha o texto com cortes solicitados. O texto da peça apresenta destaques com a palavra “retirar” nas páginas 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23 e 24.

Haddad, ao ser perguntado como o grupo conseguiu a liberação da peça, explica:

Fomos insistindo, insistindo, insistindo...Até que nós argumentamos com a censora: ‘Senhora, não é uma peça que vai para um teatro na zona sul do Rio de Janeiro! É uma coisa muito pequena, é uma coisa sem importância, vai ser feita no Museu de Arte Moderna, quem é que vai ver essa peça lá?’ Não tinha nada no MAM [o museu], uma coisa completamente fora do circuito. Então, eles deram uma autorização especial para a gente. A peça lotou no dia seguinte da estreia. No que estreou, encheu. E foi lotada até o último dia. Tinha tumulto na porta do teatro... Foi um grande sucesso e me deu o meu primeiro prêmio de diretor [Molière de melhor direção] e eu entrei no mercado. E foi assim que o Altamar entrou na história da literatura dramática. (HADDAD, 2007, P. 193).

O texto voltou a ser objeto de análise dos censores de Brasília em mais três ocasiões. Em 1971, um censor analisou o texto original (sem os cortes exigidos para o grupo *Comunidade*) e opinou pela liberação para maiores de 18 anos, com os mesmos cortes realizados em 1969. Contudo, no verso do PA há um despacho de uma autoridade superior que autoriza a liberação sem os cortes, considerando a origem da solicitação, no caso, a Faculdade de Artes e Arquitetura da UFCE. A encenação destinava-se aos alunos do curso de arte dramática. Em função do caráter didático foi concedida uma autorização especial, desde que a peça fosse restrita ao espaço acadêmico. Porém, registra o despacho, os cortes poderão ser efetuados em função da avaliação durante o ensaio geral. No ano seguinte, 1972, a peça recebeu novo PA em 18 de dezembro que manteve a classificação

de imprópria até 18 anos, sem cortes. Três anos depois o PA 5323/75, datado de 12 de junho de 1975, manteve a idade mínima de 18 anos, condicionando a liberação das cenas ao ensaio geral.

A última documentação referente ao texto foi emitida treze anos depois. Um ofício encaminhando o texto para análise de confronto foi recepcionado na DPF/DCDP em Brasília em 28 de setembro de 1988. Mas, os pareceres não foram mais emitidos, certamente porque não houve tempo hábil, considerando que a CF foi promulgada uma semana depois. Esse fato prova, todavia, que os censores resistiram até a última hora, porque o ofício foi devidamente registrado no sistema de processamento de dados da DCDP, sob o nº 08202.005257/88-90.

2º texto: *A Erva*

Enfatiza o tráfico e distribuição de maconha, em uma cidade litorânea portuária, e toda a exploração e violência que existe em torno do comércio da droga. E também retrata o temor dos bandidos frente à ação de um novo delegado da Polícia Federal em luta para desbaratar a quadrilha.

O parecer emitido por um censor federal em Brasília, em 08 de maio de 1968, concluiu pela censura de caráter moral com proibição para menores de 18 anos e cortes das expressões “puta” e “filho da puta”. Despacho do Chefe do SCDP da mesma data atesta que o certificado de censura foi emitido conforme o voto do censor.

Porém, 14 anos depois, o texto foi submetido à censura em Niterói/RJ e ao serviço central em Brasília com resultados seguintes: o parecer 071 de 28 de abril de 1982 e o parecer 072 de 04 de maio de 1982, ambos emitidos em Niterói, mantiveram a proibição para menores de 18 anos mas sem cortes; já o PA 070, também da Divisão de Polícia Federal fluminense, manteve a idade indicada pelos demais censores, mas propõe cortes às páginas 21 e 22 considerando que o texto incentiva o tráfico de drogas. Enquadrou a obra do autor na Lei 6.368/76 – artigo 12 parágrafo 2º item III¹⁷⁷ – configurando um caso de

¹⁷⁷ Lei nº 6.368, de 21 de outubro de 1976 – conhecida como lei dos tóxicos, lei dos entorpecentes. Dispõe sobre medidas de prevenção e repressão ao tráfico ilícito e uso indevido de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica, e dá outras providências. CAPÍTULO III - Dos crimes e das penas. Art. 12. Importar ou exportar, remeter, preparar, produzir, fabricar, adquirir, vender, expor à venda ou oferecer, fornecer ainda que gratuitamente, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, prescrever, ministrar ou entregar, de qualquer forma, a consumo substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica, sem autorização ou em desacordo com determinação legal ou regulamentar; Pena - Reclusão, de 3 (três) a 15 (quinze) anos, e pagamento de 50 (cinquenta) a 360 (trezentos e sessenta) dias-multa. § 2º Nas mesmas penas incorre, ainda, quem: III - contribui de qualquer forma para incentivar ou

censura criminal e, também, no Decreto 20.493/46 – artigo 41 alínea b¹⁷⁸; o PA 890/82 emitido em Brasília ressaltou que a primeira liberação do texto acontecera em 1968 e que essa data é anterior ao Decreto 78.992/76¹⁷⁹ e, portanto, enquadrou a obra na referida legislação; e, por fim, o PA 924 de 19 de junho de 1982, emitido em Brasília, concluiu pela não liberação do texto com base no decreto acima citado.

Esse é um caso que demonstra como a censura, ainda na década de 1980, estava cada vez mais consolidada e amparada também por legislação correlata.

3º Texto: *A Intriga do Cachorro com o Gato*

Uma fábula nordestina onde os personagens são divididos em animais bons e maus. Os primeiros lutam para defender as suas terras dos segundos que são chefiados pelo cachorro, que é latifundiário, militar com a patente de coronel, e tem sotaque estrangeiro. O parecer, firmado em Brasília em 13 de abril de 1968, comparou a obra às fábulas de *Esôpo* e de *La Fontaine* e afirmou que o texto “encerra uma lição de moral”. Por outro lado, o analista não conseguiu perceber a metáfora representada pelo cachorro, pois o enxergou apenas como estrangeiro. Por isso concluiu que, como o texto não identifica a nacionalidade dos animais invasores, não há como “prejudicar a cordialidade das relações com outros povos”¹⁸⁰. (MENEZES, 1968). Mas classificou como polêmica um trecho da fala de apresentação do burro que diz “Ao povo pertence a praça/ Mesmo, a boca

difundir o uso indevido ou o tráfico ilícito de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica. (BRASIL, 1976). Vide em Referências/Legislação/Leis.

¹⁷⁸ O Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946 aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: b). contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; (BRASIL, 1946).

¹⁷⁹ O Decreto no 78.992, de 21 de dezembro de 1976 regulamenta a Lei nº 6.368, de 21 de outubro de 1976, que dispõe sobre medidas de prevenção e repressão do tráfico ilícito e uso indevido de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica. Art 1º É dever de toda pessoa física ou jurídica colaborar na prevenção e repressão ao tráfico ilícito e uso indevido de substância entorpecente ou que determina dependência física ou psíquica... Art 8º Nenhum texto, cartaz, representação, curso, seminário, conferência ou propaganda sobre o uso de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica, ainda que a título de campanha de prevenção, será divulgado sem prévia autorização do órgão competente. Art 9º As autoridades de censura fiscalizarão rigorosamente os espetáculos públicos, cenas ou situações que possam ainda que veladamente, suscitar interesse pelo uso de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica. (BRASIL, 1976). Vide em Referências/Legislação/Decretos.

¹⁸⁰ O Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946, que aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, no seu artigo - alínea “e” diz que será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos. (BRASIL, 1946).

amordaçada!” Por fim, dizendo-se coerente com as responsabilidades que pesam sobre seus ombros e sobre a sua consciência, opinou pela liberação total do texto como livre, mas com o corte do trecho acima citado. A frase cortada é uma clara alusão à falta de liberdade, então vivenciada pelo povo brasileiro e pelo teatro, já que ambos estavam com a “boca amordaçada.” Ao cortar o texto, o censor apenas confirma o que diz o dramaturgo.

4º Texto: *Alamo*

Escrito em versos e considerado pelo autor como um “oratório dramático”, retrata uma lenda da ilha de Fernando de Noronha em torno de uma mulher linda e loura chamada de Alamo, que para os nativos significa o feminino de alemão, que tem a capacidade de seduzir e encantar os ilhéus. O trabalho ganhou o prêmio de melhor texto no 3º Concurso de Dramaturgia do SESC/DF em 1982. Nesse mesmo ano, foi publicada pelo SESC/SENACEM/MEC e encenada também em Brasília pelo Ateliê de Arte Dramática com direção de J.B. Galvão. Na Paraíba foi ao palco no ano de 1986 com atuação do grupo *Tenda* e direção de Leonardo Nóbrega. Esse grupo homenageou o autor no dia do seu aniversário, em 30 de outubro de 1986, oferecendo-lhe uma placa com os seguintes dizeres: “Altamar Pimentel, *Alamo* é o seu passaporte para a imortalidade, pois reflete toda grandeza do escritor, do homem e do poeta.” (NAVARRO e D’AMORIM, 2007, p. 103).

Essa grandeza da obra de Pimentel está reconhecida pelos técnicos censores que analisaram o texto em Brasília, em 27 de maio de 1982 e o liberaram para maiores de 14 anos condicionado ao ensaio geral.

5º Texto: *As Desventuras de Joaquim Seguro*

Usando o recurso da literatura de cordel, narra a trama do agiota Joaquim Seguro e do espertalhão preguiçoso Manoel Xexeiro. A análise do parecer 4931/81, de 23 de setembro de 1981, concluiu que a peça, mesmo não sendo um texto infantil, não continha elementos passíveis de Censura e conferiu-lhe a classificação livre.

6º Texto: *A Última Lingada*¹⁸¹

Recebeu Menção Honrosa no Concurso de Dramaturgia promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, em 1975. Retrata a realidade dura e a vida miserável dos explorados e marginalizados trabalhadores do cais do porto que também exploram mulheres prostitutas. Fala das intrigas e das trapaças que norteiam os projetos de ascensão social dos personagens, por meio do tráfico de drogas e fraude ao sistema previdenciário. O texto foi montado pela primeira vez em Brasília no ano de 1976 pelo Teatro Galpão. O autor buscou inspiração, observando o cotidiano do cais quando trabalhava como conferente de carga no Porto de Cabedelo/PB.

O PA 10.293, de 09 de dezembro de 1975, concluiu pela necessidade de cortes às páginas 03, 11, 16, 21, 35 e 37 para excluir os “comprometimentos” do texto e assim deixar de apresentar “maiores implicações” e poder ser liberada para maiores de 16 anos. Já o PA 102.294/75 é favorável aos cortes de todas as cenas em que o personagem Erasmo fuma maconha ou incita o companheiro a segui-lo, por considerar que essas ações cênicas fazem uma plena divulgação de “maus costumes” (páginas 16, 17, 19, 22, 24).

Dois anos depois, o texto foi novamente examinado em Brasília, em 20 de setembro de 1977, através do PA 4050/77. O documento referiu-se às conclusões dos pareceres anteriores e classificou como insuficientes os cortes realizados. Ressaltou que a Lei 5.536/68 no seu artigo 10¹⁸² concede o direito do texto manter a classificação permitida anteriormente (18 anos). Porém, avaliou que a temática da obra é uso e tráfico de maconha e, assim, amparada no artigo 9º do Decreto-Lei 78.992/76¹⁸³, concluiu pela proibição do texto. A exemplo do texto *A Erva*, essa proibição também reflete uma censura criminal, ao considerar que os personagens seriam capazes de fazer com que os espectadores cometessem crimes.

Essa interdição parece não ter prosperado, porque um novo parecer – nº 2.184/78, emitido em Brasília em 03 de julho de 1978 – ao fazer confronto com o histórico do texto

¹⁸¹ É um amarrado de mercadorias correspondentes à porção a ser içada para os navios por guindaste.

¹⁸² Lei nº 5.536, de 21 de Novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Art 10. O certificado de censura para teatro, cinema e novelas ou teatro para radiodifusão terá validade, em todo território nacional, pelo prazo de 5 (cinco) anos, tanto para o mesmo ou outro empresário, quanto para o mesmo ou outro elenco, e, dentro deste prazo, só poderá ser revisto o limite de idade se for introduzido elemento novo no espetáculo, que justifique outra classificação. (BRASIL, 1968).

¹⁸³ Vide nota de rodapé nº 68 referente ao texto *A Erva*.

nos arquivos da DCDP, afirma que existe certificado de censura válido até 28 de janeiro de 1981 (como a validade era de cinco anos o certificado deve ter sido emitido em 01 de janeiro de 1976). A análise da técnica concluiu pela mesma classificação de 18 anos com os cortes às páginas 2, 6, 9, 10, 12, 13, 19, 20 e 21. A mesma autora emitiu ainda o parecer 2185/78 na mesma data, com o mesmo teor do primeiro, porém fazendo referência a novos cortes às páginas 37, 40, 42, 44, 45, 48, 49 e 50.

Somando-se todas as indicações de cortes, o texto foi censurado em vinte e cinco páginas (de um total de trinta e sete) o que significa uma descaracterização da obra.

Embora o texto estivesse liberado, com certificado de censura vigente, uma censora do DPF do Estado de Minas Gerais, proibiu a exibição da peça no Terceiro Festival de Teatro Amador em Uberaba/MG. A técnica afirmou no seu PA 021/78 de 09 de agosto de 1978 que, após assistir a uma apresentação prévia determinada por ela, interditou a peça que estava programada para o dia 04 de julho de 1978. Opinou, ainda, pela interdição do texto com base nos artigos 1º, 8º e 9º da Lei 6368/76¹⁸⁴ e também com amparo no Decreto 20.493/46, alíneas “b” e “c” do artigo 41. No verso do Parecer consta despacho do chefe do serviço de censura do DCDP (portanto de Brasília), ordenando manter os certificados já expedidos e arquivar o parecer 021/78 para consultas futuras, em caso de necessidade.

Ocorre, ainda, que os artigos 1º, 8º e 9º da Lei dos entorpecentes, nos quais o texto foi enquadrado, referem-se à prevenção do uso de droga ilícita e ao sistema de tratamento. Ao enquadrar a peça nesses artigos específicos, principalmente os dois últimos que dizem respeito ao tratamento de usuários, a censora parece ter confundido a fantasia com a realidade, pois são os personagens que estão envolvidas com o uso e tráfico de drogas e não os atores.

Diferente dos pareceres emitidos sobre a peça *A Erva*, os quais apelaram para os artigos, tanto da lei quanto do decreto que a regulamentou, referentes à divulgação e incitação de uso como também à exibição de espetáculos públicos com a temática uso de entorpecentes, a técnica enveredou por artigos que estão relacionados apenas com situações reais e não com o mundo do teatro.

¹⁸⁴ Lei nº 6.368, de 21 out. 1976 – conhecida como lei dos tóxicos, lei dos entorpecentes. Art. 1º É dever de toda pessoa física ou jurídica colaborar na prevenção e repressão ao tráfico ilícito e uso indevido de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica. Art. 8º Os dependentes de substâncias entorpecentes, ou que determinem dependência física ou psíquica, ficarão sujeitos às medidas previstas neste capítulo. Art. 9º As redes dos serviços de saúde dos Estados, Territórios e Distrito Federal contarão, sempre que necessário e possível, com estabelecimentos próprios para tratamento dos dependentes de substâncias a que se refere a presente Lei. (BRASIL, 1967).

Em 04 de setembro de 1978, duas censoras em Brasília, ao procederem a uma análise de confronto, enquadraram o texto no artigo 9º do Decreto 7892/76¹⁸⁵ e opinaram pela sua interdição.

Um segundo PA de confronto, também de setembro de 1978 (dia 11) com base no artigo 10 da Lei 5536/68, que trata das condições e prazo de validade do certificado de censura, liberou a peça para maiores de 18 anos com os cortes às páginas 02, 07, 10, 11, 13, 15, 21 e 22.

No ano de 1980, foi realizado uma nova análise de confronto com um texto enviado pelo grupo Exercício de Teatro de João Pessoa. O parecer 3534/80, de 30 de julho de 1980, cita que os textos são semelhantes¹⁸⁶ e que, baseada em “nova sistemática vigente” procedente da chefia de SCDPD em reunião com os técnicos censores, excluiu os cortes anteriores (páginas 4, 7, 13, 14, 17 e 19) e recomendou a liberação da peça para maiores de 18 anos condicionada ao ensaio geral. O certificado de censura sem cortes teve o número nº 6.641/80.

Em 1984, após a campanha *Diretas Já* e derrota do projeto de eleições diretas foram emitidos em Brasília dois novos pareceres. O primeiro, de nº 4167/84, de 25 de setembro de 1984, compara o texto aos do autor Plínio Marcos: “[...] diálogo denso, eivado de gírias e palavrões, dentro do estilo idêntico aos textos de Plínio Marcos.”¹⁸⁷ O parecer concluiu por cortes em diversas páginas, e com liberação para maiores de 18 anos, condicionada ao ensaio geral. Nesse ano o texto foi encenado em João Pessoa pelo Grupo *Moca*, com direção de Lindaura Pedrosa.

¹⁸⁵ Vide nota de rodapé nº referente ao texto “A Erva”.

¹⁸⁶ No texto adquirido junto ao Arquivo Nacional/BSB, consta uma observação do autor com duas datas: Brasília – 1975 e João Pessoa – 1980. Essa informação sugere que o texto foi escrito originalmente em 1975 e revisado em 1980 nas cidades referidas, vez que em 1975 Altamar residia em Brasília e em 1977 voltou a morar na Paraíba. A peça foi levada à cena pela primeira vez em Brasília em fev. 1976.

¹⁸⁷ Considerado um autor maldito, o escritor e dramaturgo Plínio Marcos foi um dos primeiros a retratar a vida dos submundos de São Paulo. Poucos escreveram sobre homossexualismo, marginalidade, prostituição e violência com tanta autenticidade. Na década de 70, [...] era o próprio símbolo do autor perseguido pela censura. Incomodava a ditadura e a Censura Federal. Foi preso pelo 2º Exército em 1968 [...] Em 1969, foi preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, em que trabalhava como ator. Foi transferido depois, do presídio de Santos, para o DOPS em São Paulo, de onde saiu por interferência de vários artistas e sob a tutela de Maria Della Costa. Além dessas prisões, foi detido para interrogatório em várias ocasiões. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/plinio-marcos.jhtm>>.

Ao comparar a obra de Altimar Pimentel com a de Plínio Marcos, a censura colocou o dramaturgo paraibano no panteão dos autores malditos, considerando que o dramaturgo paulista foi o mais perseguido pela ditadura.

O segundo parecer, de 10 de outubro de 1984 e nº 4168/84, faz referência ao certificado anterior que liberou o texto sem cortes. Porém, argumenta que houve inserção de novos diálogos nas páginas 25, 26 e 31 e que tal fato alterou a classificação censória com base na Lei 5.536/68, artigo 10. Por isso e ainda amparado no artigo 9º do Decreto 78.992/76 (regulamenta a Lei das drogas) e na Resolução 01/84 do Conselho Superior de Censura (c, d, e f, g), concluiu pela interdição do texto.

Ao longo dos nove anos de submissão à censura, aqui enfocados, além das propostas de interdições, a obra foi objeto de cortes em 33 páginas: 02, 03, 04, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 35, 37, 40, 42, 44, 45, 48, 49 e 50. Verificando o texto que norteia essa análise, percebe-se que os cortes refletem cenas do cotidiano dos personagens estivadores e situações sobre uso ou tráfico da droga (maconha). Mas, um corte à página 10 sugere claramente uma cena de prisão e tortura nos moldes praticados pelos agentes da ditadura: os personagens Jorge e Erasmo conversam sobre o espancamento de Sebastião. A figura 26 demonstra o destaque da fala cortada:

Figura 26 – Corte da fala do personagem Jorge

JORGE - Verdade. Eu ví quando foram buscar ele.

ERASMO - Aquilo é um cavalo. Medroso. Deu logo pinta.

JORGE - Começaram a bater em Sebastião dentro de casa, na frente da mulher e dos meninos. Queriam que ele cantasse... [dis -
sesse quem fornecia a maconha.]

ERASMO - E ele abriu o bico?

JORGE - Nada. Apanhou que nem burrego enjeitado. Os meninos chorando... a mulher implorando que deixassem o marido. De lá de casa de ouvia o berreiro.

ERASMO - Isso é pra ele deixar de ser cavalo!

JORGE - Depois foram empurrando para o carro... Ficou o berreiro da mulher e dos meninos no meio do mundo... - (NOUTRO TOM)

7º texto: Brasília

Texto para um espetáculo híbrido, que mescla teatro, música e cinema. A música é de autoria de Tetê Catalão e tem ainda a participação do cineasta paraibano Wladimir Carvalho com um dos responsáveis pela coordenação visual. Trata da construção de Brasília e da luta dos trabalhadores candangos e da relação destes com o presidente JK. Utiliza os recursos da música, poesia, projeção de depoimentos reais e monólogos. O único PA localizado está datado de 28 de janeiro de 1977 com nº 273/77. O censor opinou pela liberação com a classificação livre.

8º texto: Casamento de Branco

Escrito originalmente em 1965, marca a entrada de Pimentel no campo da dramaturgia. Baseado no teatro de bonecos paraibano, tem o famoso personagem João Redondo ou Babau como o autoritário capitão latifundiário e explorador dos empregados. Estes têm como líder o astucioso negro Benedito, referência ao criado *Zanni* da *Commedia Dell'Arte*¹⁸⁸ italiana. A trama desenrola-se no meio rural em torno do casamento arranjado pelo capitão para sua filha, que ama outro rapaz. No texto original, a ação tem início no inferno. Já na versão definitiva de 1978, a peça começa com a entrada do Pastoril e há divergência de personagens. Segundo Vieira (2007, p.159), as duas versões contêm divergência de trama, mas a estrutura permanece a mesma.

A primeira montagem paraibana deu-se no ano de 1965 pelo grupo *JUTECA* com direção de Elpídio Navarro. Também foi encenada pelo Teatro Experimental de Cabedelo (TECA) no ano de 1978, com direção do próprio autor e financiamento do Serviço Nacional de Teatro (SNT).

Foram localizados quatro pareceres. O primeiro, data de 14 de junho de 1968, emitido em Brasília como “laudo censório”. A análise concluiu que o texto não tem nenhum impedimento pelos aspectos morais e políticos e que os personagens estão presentes no imaginário das crianças nordestinas. Por isso indicou a classificação para maiores de 10 anos. Porém, acrescentou uma observação: caso a peça seja encenada no sul do País, deverá ter sua impropriedade revisada através de ensaio geral, pois considera que a

¹⁸⁸ A *Commedia Dell'Arte* surgiu na Itália no início do século XVI e seus antecedentes são os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Tem uma origem enraizada, portanto, na vida do povo, fonte inesgotável de inspiração para a encenação. Seu apogeu vai até o século XVIII. Existe uma relação dos tipos desse gênero com personagens da cultura popular nordestina, conhecidos como Pedro Malazarte, João Grilo, Chicó, Beneditos e Tiãos do Bumba Meu Boi. Esses tipos são considerados *zanni* brasileiros. (SILVA, 2007).

diferença de costumes de uma região para outra poderá modificar os conceitos. A chefia do serviço de censura não acatou o parecer e despachou ao responsável para que decidisse conclusivamente pela impropriedade do texto. O autor argumentou que somente quis alertar o SCDP sobre um futuro problemas. Mas, reconheceu que “em se tratando de uma pátria comum não deve existir diferença de conceitos” (COSTA, 1968) e ratificou a impropriedade de 10 anos para todo o território nacional.

No ano de 1970 foram emitidos mais dois pareceres em Brasília. Os dois documentos, datados, respectivamente, de 22 de setembro e 10 de outubro daquele ano, foram encaminhados conjuntamente para a decisão do chefe da Censura. As análises e conclusões são semelhantes. Classificam o nível da família do texto como “bastante baixo” com predomínio da imoralidade no ambiente familiar. Em relação às personagens classificam-na como vulgares, principalmente a avó que é adjetivada como ridícula, adúltera e prostituta. Reforçam, ainda, que o texto possui tema medíocre, fraco conteúdo literário, cenas ridículas/chocantes e é desprovido de qualquer comunicação positiva. Acerca dos diálogos, ambos os pareceres expressam uma carga preconceituosa. O primeiro diz que “predominam os termos e linguajar nordestinos” (CARVALHEDO, 1970) e o segundo afirma que são “Normais para o linguajar dos nordestinos de baixo nível.” (NEVES, 1970). Essas opiniões dos censores expressa tradicional preconceito contra os habitantes do Nordeste, caracterizando-se como censura social, não identificada no texto, mas expressa pelos próprios analistas. Foi indicada para maiores de 18 anos condicionada ao ensaio geral. Ambas as análises referem-se a uma cena da página 12 onde o filho espanca a mãe (esta cena não consta na versão de 1978).

O último PA, de 18 de agosto de 1978, tem o nº 3.001. O autor relata que examinou as duas versões do texto identificando a segunda como uma nova com semelhança nos elementos estruturais. Considerou que o novo texto contém amoralidade, astúcia e irresponsabilidade. Por isso classificou-o como impróprio para menores de 18 anos, como nos pareceres de 1970.

9º texto: Cemitério das Juremas

Retrata a intolerância religiosa no município de Alhandra/PB e seu enredo está centrado na morte e enterro de um mestre de terreiro de religião afro-brasileira. Segundo Palhano (1992, p.33), o enredo faz referência a uma época em que era proibido o enterro

de praticantes do culto da Jurema¹⁸⁹ no cemitério oficial do município. Essa violência obrigava os devotos a criarem cemitérios clandestinos, em cujos túmulos era plantada uma muda da planta – jurema - para simbolizar a presença do morto entre os seguidores da religião e o local da cova.

Resultado das pesquisas que o autor realizou na cidade de Alhandra junto a vários seguidores do culto, o texto foi vencedor do prêmio Oduvaldo Vianna Filho no Concurso de Peças Teatrais do Teatro *Opinião*, em 1975, no Rio de Janeiro. A obra então era intitulada *Jornada do Medo*, passando depois a ser renomeada como *Cemitério das Juremas*.

No ano de 1978, o texto foi escolhido para ser a primeira montagem do iniciante grupo de teatro da cidade de Cabedelo, o TECA¹⁹⁰, por ser uma peça que permitia ligar o grupo “às coisas da terra”. Era uma época em que não existia o edifício do Teatro Santa Catarina. O grupo desenvolvia suas atividades em uma escola pública estadual.

Foi localizado o PA nº 285/73, de 16 de janeiro de 1972¹⁹¹, emitido em Brasília, assinado por três censores. O documento autorizou a montagem do texto com proibição para menores de 14 anos e condicionou a análise das cenas ao ensaio geral. Considerou o gênero do texto como “místico”, a linguagem “adequada ao tema”, a mensagem como “informativa”, o tema como “evocativo de uma lenda nordestina” e diz que o enredo “focaliza as crendices místicas de praticantes de quimbanda”, o que mostra desconhecimento dos técnicos analistas sobre os cultos afro-brasileiros, ao referirem-se à Jurema como “quimbanda”. O PA conclusivo diz: “Por tratar-se de uma peça de caráter essencialmente espiritualista, opinamos pela sua liberação para maiores de quatorze anos. (COUTINHO, PAULA e GOMES, 1972).

¹⁸⁹ Da língua tupi, a palavra Yu-r-ema significa “planta com espinhos”. É uma árvore típica da Paraíba, venerada pelos índios potiguara e tabajara antes da chegada dos portugueses. O culto à Jurema foi sincretizado com elementos da magia europeia, cultos africanos e catolicismo. Essa mescla deu origem ao Catimbó paraibano. Há registros de que índios e “feiticeiros” foram mortos na Paraíba em 1740 por praticarem “magias” contrárias à Igreja Católica. E a equipe de pesquisadores sobre a cultura popular, da missão de Mário de Andrade, em 1938 encontrou em Alhandra forte grupo de praticantes da Jurema. Também dá nome à bebida sagrada usada no ritual. Sobre a Jurema, vide SANTIAGO, Idalina. A Jurema Sagrada da Paraíba. Qualit@s. Revista Eletrônica. ISSN 1677-4280 V7.n.1 Ano 2008. Disponível em <http://pt.slideshare.net/ucapb/idalina-a-jurema-sagrada-da-paraba>.

¹⁹⁰ Sobre as origens e atividades do grupo TECA, vide PALHANO, Romualdo. O Lúdico e o Lúcido em Cena: teatro experimental de Cabedelo, dissertação de mestrado. UFPB/Mestrado em Serviço Social. João Pessoa, 1992.

¹⁹¹ O número do PA está datado do ano de 73, enquanto a data do documento contém o ano de 1972.

Existe ainda um PA de número 3516/80, datado de 23 de julho de 1980, também emitido em Brasília, que ratifica a proibição para menores de 14 anos baseada no PA anterior, o de número 1526 de 1978, que ainda estava em vigor.

Palhano (1992) considera o comportamento do censor local como um “fato inédito”, pois este menosprezou o trabalho do grupo e tomou contato com a encenação apenas na pré-estreia em 21 de fevereiro de 1978. Antonio Martins, presidente do TECA à época, em depoimento a Palhano, relata a reação violenta do censor paraibano ao final da apresentação:

O Senhor Pedro Fernandes sentou-se lá atrás, quando terminou o espetáculo olhou para minha cara e disse: ‘Seu Antônio o Senhor tá lascado, eu sou um censor muito liberal. Porque se eu não fosse, eu teria processado o grupo, e mandado prender o senhor e o senhor Altimar Pimentel, que montaram esse espetáculo. Essa peça é uma afronta contra a Segurança Nacional.’ (PALHANO, 1992, p.33).

Pimentel também relatou ao autor suas lembranças sobre o acontecimento: “Terminou o espetáculo. Todo mundo de pé batendo palmas, a coisa mais linda do mundo, mais bonita que você possa imaginar, e o censor sentado na cadeira, de braços cruzados. Depois disse para mim: ‘Está proibida a peça’.” (PALHANO, 1992, p.33).

O autor (Pimentel) ainda reconhece que a “peça fazia parte do momento, ela tinha um apelo do ponto de vista espetacular, mas o conteúdo era contra o cerceamento da liberdade.” Menciona as falas da personagem Joana eivadas de questionamentos sobre a falta de liberdade: “Tudo está sujeito à discussão. Nada deve ser aceito sem antes discutido. Principalmente quando tira a liberdade das pessoas [...] O que faltam proibir mais? Que a gente respire o ar? Que beba a água que cai do céu?” (PIMENTEL *apud* PALHANO, 1992, P. 81).

Palhano observa que o texto também faz alusão à dura realidade brasileira de então. Esse fato está explicitado na fala da personagem Paulo que tenta convencer o Mestre juremeiro Cesário a partir, a exemplo dos brasileiros que foram obrigados a sair do país:

E por que não foge? Olhe, o senhor deve se esconder. Já não é mais moço...Não pode aguentar maus tratos. O senhor sabe como é. A polícia não quer saber se é velho ou moço. Bate até em mulher. Vamos. É melhor fugir enquanto é tempo. (PIMENTEL *apud* PALHANO, 1992, p. 82).

A interpretação do censor local ao considerar a peça uma “afronta à segurança nacional”, não tem correspondente no PA emitido pelos seus colegas em Brasília. Palhano

diz que o grupo tomou conhecimento posteriormente de que a principal causa do ataque do censor estava relacionada com a leitura peculiar que este fez dos efeitos de iluminação do espetáculo, decorrentes da falta de estrutura do local de apresentação. A atriz Cleide Rocha explica que

Na hora a luz rebate na minha roupa e reflete na parede de fundo, porque a gente não tinha rotunda¹⁹², não tinha nada, então ficou lá uma luz amarela-esverdeada e o cara da censura falou que a gente havia colocado isso de propósito, pra dizer que era a bandeira nacional. (ROCHA apud PALHANO, 1992, p. 34).

Com a proibição o grupo também perdeu seu local de trabalho por intolerância do diretor do colégio onde o elenco estava trabalhando. Mas os artistas não desanimaram e lutaram pelo direito à encenação. De acordo com depoimento de Pimentel à revista Moringa (2007) a negociação com o censor foi feita pelo diretor de teatro Elpídio Navarro. A peça foi liberada com as seguintes modificações no certificado de censura: proibida para menores de 21 anos e com várias cenas cortadas (PALHANO, 1992, p. 23). Como não foi localizado no Arquivo Nacional o parecer do censor da Paraíba, não há como identificar que cenas foram suprimidas.

Mas o autor, em entrevista concedida em 1980 e publicada na revista Moringa nº 03 (2007), afirma que teve ainda outros problemas com a censura porque colocou os personagens soldados encapuzados e batendo no povo, para fazer uma alusão à inquisição da Idade Média.

Provavelmente os censores não fizeram a leitura da violência como uma representação medieval, mas sim como uma crítica à violência praticada pelos agentes do Estado brasileiro de então.

O grupo TECA fez da proibição da peça uma estratégia publicitária e espalhou cartazes pela cidade de Cabedelo com os seguintes dizeres: “Peça Proibida Entra em Cartaz”, “Polícia Federal Proíbe Grupo de Apresentar Espetáculo” e “Teca Teve Espetáculo Proibido”. O resultado foi uma grande aceitação popular do espetáculo com enorme público que incluía as autoridades locais como juiz e delegado. (PALHANO, 1992, p.35).

¹⁹² Rotunda é uma cortina geralmente de cor preta, que cobre todo o fundo do palco. Conjugada a três ou quatro rompimentos, forma um espaço cênico que é a imagem mais próxima possível da neutralidade. (VASCONCELOS, 1987)

10º texto: *Flor do campo*

Obra vencedora do 1º lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia sobre a Questão Agrária, promovido pelo Ministério da Cultura em conjunto com o Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário, em 1987. É uma clara alusão às lutas dos camponeses paraibano com destaque para as lutas de João Pedro Teixeira, Elizabeth Teixeira e Margarida Maria Alves. Na trama, o líder sindical casado com uma mulher que tem nome de flor, é assassinado, como foi João Pedro. A esposa, Rosa Maria, assume sua luta, como fez Elizabeth e, no final da trama é assassinada em sua casa com tiros no rosto, a mando dos usineiros, como foi Margarida. O texto foi encenado em Brasília em 1987 pelo grupo Cena de Teatro. No exame do texto, os censores de Brasília não perceberam a relação existente entre a trama, as personagens e os líderes camponeses paraibanos, certamente por desconhecimento da questão agrária nordestina. As indicações de improbidade por motivos de “violência e conflitos sociais” apresentadas nos pareceres são contraditórias: um censor determinou a idade de 10 anos, três optaram por 14 anos e um outros considerou o texto adequado somente para maiores de 16 anos. Mas, durante a fiscalização do ensaio geral, três censores fixaram a idade de 10 anos, conforme Relatório de Missão de nº 351-A, datado de 04 de novembro de 1987 (figura 27).

12º texto: *O Auto de Maria Mestra*

Encenado em 1968 em João Pessoa, pelo Grupo de *Arte Dramática* do Theatro Santo Roza que contava com uma competente equipe técnica: direção de Elpídio Navarro e Pedro Santos, cenografia e figurinos de Flávio Tavares e acompanhamento musical de Vital Farias. O espetáculo ganhou diversos prêmios no Festival Nacional de Teatro Amador do Estado da Guanabara: melhor autor nacional, melhor direção, melhor música e melhor coreografia. Também foi levado ao palco em 1979 pelo Grupo TECA, com direção do próprio Pimentel.

Nesse texto, que é um auto natalino, estão presentes os elementos das danças dramáticas populares Pastoril e Bumba-meu-boi¹⁹³ e a métrica da literatura de cordel. E essa versificação é que dá força ao drama, na opinião de Vieira (2007, p.160.). O tema da obra é a luta do camponês contra a exploração e a usurpação do latifundiário. Diz o autor acima citado, que o tema da luta da terra lembra “Morte e Vida Severina” do pernambucano João Cabral de Melo Neto, escrita na década de 1950, e que a personagem Maria, ao decidir ingressar no cangaço depois do assassinato do marido, recorda a protagonista brechtiana de *Os Fuzis da Senhora Carrar*.¹⁹⁴

A segunda montagem da década de 1970 queria retratar os conflitos agrários paraibanos dos assentamentos rurais Alagamar e Camucim, como disse Antonio Martins, citado por Palhano: “A gente trouxe a questão de Alagamar pro palco, Camucim, leu texto de Dom Hélder, de Dom José Maria Pires, trouxe aquela polêmica todinha que tava na imprensa, pro palco.” (PALHANO, 1992, p. 45).

A cópia do texto localizado no Arquivo Nacional está destacado¹⁹⁵ às páginas 18, 26, 38, 41, 42, 71 e 72. Os realces são falas que dizem sobre as injustiças sofridas pelos camponeses. Ainda contém dois destaques de cunho moral, às páginas 14 e 20, nas falas do

¹⁹³ Tradicional no Norte e Nordeste do Brasil, o Bumba-meu-boi retrata de maneira inequívoca, a realidade social, cultural e econômica do ciclo econômico do gado. É uma sátira ao poder dos coronéis fazendeiros e senhores de engenho e retrata os costumes dos sertanejos e dos cidadãos da época colonial. Tem influências dos povos originais da colonização brasileira: índios, portugueses e negros. E o Pastoril retrata a estória do nascimento de Cristo com cantos e danças. Tem origens ligadas ao presépio da Idade Média europeia, onde era um auto sagrado. Chegou ao Brasil trazido pelos portugueses e assumiu característica diversa do presépio, que é estático, passando a ter aspectos dramáticos. (SECRETARIA DE CULTURA DE PERNAMBUCO, 1996).

¹⁹⁴ A cena em que Maria entra no cangaço não consta na versão do texto aqui analisada, que é de 1968.

¹⁹⁵ Não há menção a corte, as falas estão apenas sublinhadas ou destacadas com um traço vertical na lateral esquerda do texto.

personagem Joca Pereira. O primeiro é a expressão “Cheiroso é chubregador”¹⁹⁶ e o segundo é o verso “Quando ela se descuidou / O bucho estava crescendo”, ao referir-se a uma moça que Cheiroso engravidara.

Acredita-se que esses destaques foram feitos pelo censor que emitiu o parecer sem número, na data de 29 de outubro de 1968 (figura 19). A seguinte evidência aponta para tal crença: à página 39 está realçada uma expressão de rubrica onde está dito: “(OLHOS e OUVIDOS que não perderam uma só palavra do diálogo, gesticulam, combinando alguma coisa e saem apressados.)” (PIMENTEL, 1968, p. 39).

Na opinião do censor, o texto é um drama político-social brasileiro sobre a pobreza das regiões Norte e Nordeste, a migração forçada e a subordinação “quase escrava” do lavrador ao ‘coronel’; há infiltração de um grupo de camponeses que em coro de fundo “procura conclamar o lavrador à revolta pela violência: ele cria dois novos personagens simbólicos, que atuam sem que os vejam: são os OLHOS e os OUVIDOS, que espionam para o ‘coronel’ e para as forças repressoras.”¹⁹⁷

Ao colocar a palavra coronel sempre aspeada o censor parece remeter-se à patente das forças armadas e não aos latifundiários que usavam (e ainda usam) tal título oriundo do sistema de poder político da República Velha brasileira (1889 a 1930). Também confere especial atenção às personagens simbólicas que ele classifica como espões. E, ainda, expressa que o texto propõe uma revolta camponesa através da luta armada. A conclusão do parecer é marcada por uma intolerância radical, pois opina pela interdição total do texto (figura 28).

¹⁹⁶ Chubregar – manter relações sexuais sem compromisso. Conforme Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (FERREIRA, 1988).

¹⁹⁷ Assinatura do autor em forma de rubrica representada apenas por uma grande letra “c” e sem carimbo identificador.

Figura 28 – Parecer propondo interdição de *O auto de Maria Mestra*

71

 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

**SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES**

LAUDO CENSÓRIO

Título: AUTO DE MARIA MESTRA

Nome do Autor: ALTIMAR DE ALENCAR PIMENTEL

Nome do Tradutor: _____

Gênero: DRAMA POLÍTICO-SOCIAL BRASILEIRO

Entrecho: Resumindo, o autor procura enfocar o problema da probeza do norte e nordeste do Brasil, o que obriga à migração constante para as grandes cidades, deixando entes queridos; outro ponto é a subordinação quase escrava do lavrador ao chamado "coronel" (sob este aspecto o autor relata drama de "Mestre", o patriarca, que é abatido a tiro por tentar libertar-se do jugo); de permeio, o autor coloca um grupo de acmponeses que, em câro de fundo, procura conclamar o lavrador à revolta pela violência; ele cria dois novos personagens simbólicos, que atuam sem que os vejam: são os OLHOS e os OUVIDOS, que espionam para o "coronel" e para as forças repressoras .

Apreciação moral _____

Observações: _____

Classificação final: Opino pela interdição total .

Brasília-DF. em 29 de outubro de 1968

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
~~Censor Federal~~

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

A atitude extrema não foi corroborada pelo chefe do serviço, pois não consta “de acordo” no verso do documento e sim um despacho, em 31 de outubro de 1968, para que o texto fosse submetido a outro censor.

O novo analista faz referência aos grifos efetuados no texto pelo censor anterior (provavelmente as falas das personagens citadas anteriormente) e emite uma opinião completamente diversa do colega. Vale a citação completa da escrita:

As palavras grifadas pelo Censor que examinou a peça anteriormente nada contem a nosso ver que determine a interdição da peça teatral em questão. Trata-se de drama agrário. A temática é a exploração do homem pelo homem. No caso, exemplificado pelo “coronel” de fazenda e os seus camponeses. Ao lermos o texto não sentimos qualquer sentido de pregação a subversão ou a ordem constituída. O autor cumpre uma das finalidades do teatro que é a de mostrar uma realidade social. Cabe ao povo, as autoridades em fim, ouvir os reclamos e dar soluções para esses problemas. **Impedir uma reivindicação justa ou tentar cobrir uma realidade seria cometer um ato anti democrático.** (COSTA,1968) (Grifo nosso).

Esse segundo analista ao citar o título militar também colocou aspas, mas deixou claro tratar-se de um padrão ruralista. Apoiou sua opinião em preceitos democráticos, o que é bastante curioso em se tratando de um técnico encarregado de exercer uma função inerente aos regimes ditatoriais, ou seja, a proibição da liberdade de expressão por meio da censura.

Como limite de impropriedade, em função das “implicações que o tema impõe” sugeriu a idade de 18 anos, condicionando a liberação final ao exame do ensaio geral pelo censor local. Essa proposição foi acatada pelo chefe da censura, que autorizou a emissão do certificado conforme o voto do censor.

Sete anos depois, em 19 de dezembro de 1975, o texto sofreu nova análise a pedido do grupo Teatro Galpão de Brasília, e o censor ratificou a impropriedade de 18 anos, após assistir ao ensaio geral. Observou no parecer que os parágrafos do artigo 50 do Decreto 20.493/46 foram cumpridos, à exceção do 4º.¹⁹⁸

¹⁹⁸ O Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 50-Art. 50. Durante os ensaios gerais os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do S. C. D. P., tanto em relação ao texto da peça ou número em ensaio, como em relação à indumentária, aos gestos, marcações, atitudes e procedimento no palco. § 1º E' da responsabilidade dos empresários ou diretores das casas de diversões públicas não se apresentarem os artistas com a indumentária própria durante os ensaios gerais e não se acharem prontos e em funcionamento os cenários respectivos. § 2º A violação das determinações consignadas neste artigo será punida pelo Chefe do S. C. D. P. com aplicação das seguintes penas: I - multa de Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00 quando a responsabilidade fôr do empresário ou diretor da casa de diversões públicas; II - multa de Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00, ou exclusão do artista da representação da peça ou número

No mês de agosto de 1981, em decorrência da caducidade do certificado de censura, o texto passou por nova análise em Brasília e os resultados são conflitantes. Dois pareceres, nº 20 e 21 datados de 13 e 14 do citado mês, respectivamente, são favoráveis à chancela livre. Uma censora considerou o texto poético e permeado de expressões regionais e, também, que o tema é tratado de forma pura e simples, sendo acessível a todos os públicos. A outra, mais prática, afirmou que a questão social da reforma agrária é tema de conhecimento público e que o texto não compromete as leis censórias.

Já o terceiro, nº 4796 de 24 de agosto de 1981, defendeu a manutenção da impropriedade para menores de 18 anos. Uma nova censora foi chamada a opinar e seu parecer, nº 4822/81, propôs uma classificação conciliatória, com a liberação da peça para maiores de 14 anos. Avaliou que a versificação do texto atenua o drama da exploração do homem pelo homem, mas não o considerou adequado ao público infantil. Condição para a decisão ao ensaio geral para apreciação dos “momentos fortes”: “Quando o fazendeiro expulsa o trabalhador de suas terras, havendo referências à sua resistência e, em decorrência desta última, a morte.” (SILVEIRA, 1981).

Acontece que o fazendeiro não faz parte da trama como personagem, somente o seu capataz. O patrão é apenas citado. Sobre a cena da morte de Mestre Lucas, o autor, a exemplo de Shakespeare ao tratar da morte de Ofélia em “Hamlet”, não cria uma cena de luta, mas sutilmente usa a fala de Cipriano na última cena para narrar o assassinato do camponês (assim como o bardo inglês usa a descrição feita pela rainha Gertrudes para contar sobre o afogamento de Ofélia):

(Cipriano entra com Mário)
CIPRIANO – O velho foi nesse instante
Por um cabra assassinado. [...]
A gente ia chegando
Quando o caso foi passado:
Botaram boi no roçado...
Mestre Lucas atirou...
Viu o touro derrubado...
Mas ele também caiu
Por um tiro traspassado (PIMENTEL, 1968 p. 73)

de variedades, quando a responsabilidade fôr do artista. § 3º Durante o ensaio geral, que é privativo da censura, cumpre ao empresário, ou quem suas vezes fizer, não permitir a presença de pessoas estranhas, sem consentimento expresso do censor. § 4º O censor encarregado do ensaio geral poderá ser acompanhado de um representante da Fiscalização, para que este tenha conhecimento das providências que sejam determinadas durante o referido ensaio. § 5º O ensaio geral somente será realizado quando requerido ao Chefe do s. c. d. p., com necessária antecedência, pelo empresário ou diretor da companhia teatral, ou pelo responsável pelo espetáculo, ouvindo-se o censor respectivo, que declarará, por escrito, nesse requerimento, o dia e hora para a realização do mesmo ensaio. (BRASIL, 1946).

13º texto: *O Auto da Cobiça*

Baseado na dança dramática Bumba-meu-boi, a trama gira em torno do boi estrela da manhã, a esperança do povo do lugar por ter potencial para melhorar o rebanho da fazenda. Enfoca a cobiça dos poderosos pelo animal e a trajetória de sua doença, morte e ressurreição. Faz a crítica social aos latifundiários exploradores, aos políticos, aos médicos elitistas, aos servidores públicos e ao clero submisso.

Em 1967, a obra recebeu menção honrosa no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro e foi encenada pioneiramente pelo Grupo de *Arte Dramática* do Teatro Santa Roza, com direção de Luiz Mendonça, cenografia de Elpídio Navarro e música de Pedro Santos.

O primeiro parecer foi emitido em 30 de maio de 1969, em Brasília. A conclusão foi pela chancela livre por entender o censor que o texto não é passível de influenciar negativamente o público infantil. “... pelo contrário, sob o aspecto coreográfico servirá de festa para os olhos e ouvidos.” (BRAGA, 1969). Considerou, ainda, que a dramaturgia reflete criticamente a vida rural brasileira e contém cores patrióticas:

Além de ilustrar costumes arraigados no homem do campo ou de pequenas cidades, apresenta certos valores considerados em tais lugarejos numa visão crítica dos mesmos; dando à peça um colorido verde-amarelo dando ao tema originalidade, autenticidade, além do espírito crítico sugerido. (BRAGA, 1969).

O parecer foi aceito pelo chefe da censura, condicionado ao ensaio geral. O parecer seguinte, resultado da análise de confronto, em 17 de setembro de 1971, atestou que o certificado foi emitido sem restrições com nº 1157/69. Nesse parecer, o censor opinou pela manutenção da chancela livre. Em 27 de julho de 1972, nova análise de confronto também manteve a decisão anterior condicionada ao ensaio geral.

Em 1973, o texto foi submetido à censura central novamente. Mais uma vez, recebeu liberação sem restrições, condicionada ao ensaio (pareceres nº 3847/73 de 14 de junho e nº 4377/73 de 03 de julho). Em datas seguidas foram realizadas duas fiscalizações da peça.

A primeira, a um trabalho amador de um grupo colegial levada à cena em um centro paroquial em Brasília, em 03 de julho. Pela primeira vez, desde sua liberação em 1969, a obra sofreu restrições. Os dois censores opinaram pela modificação da chancela, no parecer nº 4449/73 de 04 de julho de 1973, passando de livre para proibido para menores de 14 anos. Razões alegadas? Misticismo e limite da compreensão infantil. De acordo com

o parecer, a peça apresentou “[...] cenas de misticismo capazes de impressionar negativamente a sensibilidade do assistente infantil e ainda o fato de o espetáculo ultrapassar a capacidade de compreensão da criança [...]”¹⁹⁹ (SANTOS e ANDRADE, 1973). Essa conclusão expressa um caso típico de incompreensão do universo infantil, por parte dos censores.

A segunda, em 14 de setembro de 1973, a um grupo na cidade de Petrópolis/RJ no Festival do Teatro Jovem Fluminense, foi realizada pela Divisão de Polícia Federal do Rio de Janeiro. A censora manteve a decisão expressa no certificado válido até 02 de agosto de 1977, ou seja, espetáculo livre para todas as idades.

Em 1977, o texto foi submetido a uma análise de confronto e a censora, através do parecer 820/77, de 14 de março de 1977, opinou pela certificação sem restrições condicionada ao ensaio geral.

Nesse ano, mais um exame fiscalizador desta feita em Goiás. O censor conferiu a apresentação em 26 de março e conclui que a peça tem leveza e graça e não contém “toques de sadismo”. E, ainda, com um tom preconceituoso finaliza dizendo que “[...] os personagens são fiéis representantes da massa nordestina com suas elocuições de matuto das caatingas.” (MELO, 1977). Ainda em 1977, uma análise de confronto, parecer 2.687/77, manteve a certificação livre.

Com data de 30 de maio de 1978, no parecer 1.891/78, a censora, ao fazer confronto de texto enviado por um grupo universitário do Rio Grande do Norte, concluiu pela manutenção do último certificado – peça livre – e observou o fato de a mesma também ter sido liberada apenas para maiores de 14 anos.

Seis anos depois, o texto foi encenado em Juiz de Fora/MG. A análise da censora, parecer 290/84 de 28 de novembro de 1984, ressaltou as mensagens principal e secundárias da obra. Classificou todas como positiva, a exceção da que considera os representantes do poder público como vulneráveis à prática da corrupção.

Mensagem Principal: Positiva

Divulgar o folclore nordestino brasileiro, com a exaltação da figura do boi.

¹⁹⁹ As faixas etárias eram determinadas pela Lei 5536/68 em 10, 14, 16 e 18 anos no Art 1º. § 1º “Os espetáculos teatrais serão classificados como livres e impróprios ou proibidos para menores de 10 (dez), 14 (quatorze), 16 (dezesesseis) ou 18 (dezoito) anos.” (BRASIL, 1967) Na época não existia legislação que determinasse os limites da infância. O Código de Menores de 1967 – Lei 5.258/67 - era voltado apenas para os menores infratores e estabelece limite de idades de 14 e 18 anos para definição de ações educativas ou penas. Foi o Estatuto da Criança e Adolescente, no ano de 1990, Lei 8069/90, que fixou os limites etários entre infância e adolescência no artigo 2º: “Considera-se criança, para os efeitos desta Lei, a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade.” (BRASIL, 1990).

Mensagens Secundárias:

- A união faz a força (positiva);
- deve-se refletir melhor, antes de qualquer atitude precipitada (positiva);
- entretenimento (positiva);
- autoridade é passível de suborno (negativa). (ZIMMERMAN, 1984).

Mas a técnica considerou, ainda, que as “leves sátiras” às autoridades civis e religiosas são leves e inofensivas, em consequência da comicidade e beleza poética do folclore nordestino. Por essa razão, opinou pela classificação livre para qualquer público no parecer 148/84 de 29 de novembro de 1984.

A mesma censora realizou a fiscalização ao ensaio geral de um grupo amador em uma instituição de ensino e no seu relatório, de 29 de novembro de 1984, consta minuciosa descrição do cenário, coreografia, iluminação, caracterização e figurinos com detalhes sobre danças, músicas, cores, luzes, brilhos e até o cetim das fitas. Manteve a sua convicção de que as críticas eram leves e não desobedeciam às determinações da censura.

Um outro parecer do SCDP da Polícia Federal em Minas é o de nº 289/84 emitido em Belo Horizonte, em 30 de novembro de 1984. A censora avaliou que o texto une o folclore com aspectos social e político, “[...] quando os interessados se reúnem em defesa da liberdade, do direito de negociação.” Concluiu pela liberação total da peça.

No ano de 1986, o texto foi examinado em Salvador por quatro censores e todos concluíram pela liberação para todas as idades.

14º texto: *O filho que deu na mãe*

Peça em um ato, com as ações desenvolvidas em um terreiro de forró, mostra personagens alusivos ao teatro de bonecos. Enfoca os maus tratos de João Redondo à sua mãe Rosinha assim como outros conflitos entre os participantes da festa.

Considerado pelo censor como em Brasília em 06 de abril e 1976, como uma obra voltada apenas ao entretenimento. Portanto, recebeu indicação de censura para maiores de 14 anos, condicionada ao ensaio geral.

15º texto: *O sal da terra*

O texto retrata um drama histórico, que é o enforcamento do paraibano José Peregrino de Carvalho, por ter participado como um dos líderes da Revolução Republicana de 1817 deflagrada nos Estados de Pernambuco e Paraíba. A análise foi solicitada pelo diretor Elpídio Navarro, em 20 de março de 1985. Em que pese tratar-se de um drama

histórico, o texto foi considerado como drama político e recebeu improbidade para menores de 10 anos, pelos dois censores, de Brasília, que o analisaram em abril de 1985, conforme pareceres 573 e 574/85. De acordo com a ficha de despacho que acompanha o texto, este recebeu a classificação de censura livre na SCDP/PB.

16º texto: *Os exemplos do Padre Simão*

Texto com cena única próprio para entreato (apenas três páginas). Ambientado em Cabedelo/PB, trata da primeira confissão da alegre e esperta Catita obrigada pelo Padre Simão a praticar o sacramento. Ocorre que todos os pecados da menina, furtos de galinha e cavalo, beneficiaram o religioso que é obrigado a absolver a pecadora.

No período de março a junho de 1976, o texto foi analisado por cinco censores em Brasília, que emitiram juízos contraditórios. No parecer 2080/76 de 31 de março, o texto foi visto com extremo rigor de cunho religioso:

Ainda que matreiramente, a peça é um achincalho ao clero. (...) Vale lembrar o que foi testificado pelo saudoso Nelson Hungria²⁰⁰: ‘Lamentando a irreligiosidade da época atual, já dissertamos alhures: ‘Uma das causas primordiais, senão a causa única do declínio da cultura atual, é a sua crescente incapacidade religiosa’. Ora, o respeito às instituições eclesiásticas e a seus ministros entra em consideráveis proporções no cadinho onde foi amalgamada a formação moral da gente brasileira. Pontifique-se que similar consideração seria adotada se o alvo da chacota fosse um ministro protestante, um muezim, um guru ou sacerdote de qualquer outra seita religiosa. (RAMOS, 1976).

Opinou pela proibição do texto à luz do Decreto 20.493/46²⁰¹, art. 41, alínea “f” Decreto-Lei 1.077/70 art. 1º²⁰² e Lei Máxima art. 153 parágrafo 8º.

O decreto de 1946 também foi usado pelo censor que emitiu o parecer 3133/76, em 14 de maio. Esse considerou que o autor satiriza o sacramento da confissão e ofende ao catolicismo. Por essas razões, também opinou pela proibição.

²⁰⁰ Nélson Hungria Hoffbauer (1891 - 1969) foi ministro do STF e participou da elaboração do Código Penal, do Código de Processo Penal, da Lei das Contravenções Penais e da Lei de Economia Popular. Escreveu inúmeras obras sobre direito penal. Disponível em < <http://www.stf.jus.br/>>. Acesso em 10 jan. 2014.

²⁰¹ O Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946 aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: (...) f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões; (BRASIL, 1946).

²⁰² Decreto-Lei 1.077 de 26 de janeiro de 1970 dispõe sobre a execução do artigo 153 parágrafo 8º da Constituição do Brasil de 1967. (...) Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorização contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação. (BRASIL, 1970).

Já o terceiro censor, com nome e sobrenome de origem nipônica, emitiu opinião totalmente contrária no parecer 3134/76, de 25 de maio de 1976. Não considerou a obra ofensiva ao clero nem à religiosidade do espectador. Por isso opinou pela liberação total, condicionada ao ensaio geral.

Opinião igual expressaram os autores dos dois últimos pareceres (3.412 de 04 de junho e 3.413 de 08 de junho). Ambos foram favoráveis à permissão do espetáculo para maiores de 14 anos e o primeiro enfatizou que a característica cômica e a estrutura dos diálogos permitem o distanciamento entre a fantasia e a realidade do sacramento da confissão.

17º texto: *Os guardas (o hospício está lá ou aqui?)*

A obra, sobre a loucura, foi escrita em 1972 e é protagonizada por dois personagens internados em um hospício. Ambos tentaram fugir do manicômio e foram confinados em um quarto sem permissão para circular pelo hospital. Também é uma crítica e uma reflexão sobre a alienação do trabalho nas estruturas burocráticas do serviço público. O personagem Hitler, concentrado e organizado, é a representação do burocrático funcionário público, expresso no repetitivo ato de carimbar papéis e de ditar atos administrativos assinados pelo governador da Paraíba. Já o outro, de nome Chinelo, é um poeta fracassado. Os dois divagam sobre pecados, guerras, passagens bíblicas, sexo e vida mundana. Também falam sobre o medo de serem assassinados e o desejo de escaparem através de uma nova tentativa de fuga, na cena final.

O texto foi examinado em Brasília por três censores em dois pareceres e existe ainda uma terceira opinião do chefe do serviço de censura. O parecer de 05 de fevereiro de 1973, concluiu que a obra não representa um atentado à censura e aos seus princípios legais. Mas recomendou a impropriedade para 18 anos, com um corte de cunho moral às folhas 17, que relata uma lembrança de Chinelo sobre o um falso padre da cidade de Cabedelo que seduzia garotas. O segundo parecer, 716/73 de 06 de fevereiro de 1973, considerou a mensagem do texto como “negativa” e indicou a peça para maiores de 18 anos, com dois cortes à página 17 (o mesmo corte do primeiro censor) e um novo à página 11. Este faz referência à seguinte fala do personagem Hitler: “Os inimigos devem ser destruídos. É a melhor regra. **Não se deve conciliar com o adversário que pode ser eliminado. A sua destruição nos garantirá a segurança.**” (PIMENTEL, 1972, p. 11) (Grifo nosso).

O terceiro PA, de 06 de fevereiro de 1973, foi emitido pelo chefe do serviço de censura em função da discordância dos anteriores sobre o número de cortes. O documento refere-se à improbidade indicada pelos censores como 16 anos (mas verdade está escrito 18 anos). A conclusão foi favorável ao corte da página 17 (de cunho moral) por entender que o indicado à página 11 em nada contraria à censura, pois

“[...] foi extraído de fatos que a moderna história registra, através de palavras de Hitler e ainda por serem pré-existentes na obra intitulada “O Príncipe” de Maquiavel, considerada um dos clássicos da literatura mundial. (COELHO, 1973.)

É verdade que na Europa e em épocas distintas, Hitler destruiu judeus e ciganos, e Maquiavel disse que “os homens deveriam ser adulados ou destruídos”. Mas, a grande verdade é que aqui, no então tempo presente brasileiro, o governo do censor destruía todos aqueles que considerava inimigos, nos famosos anos de chumbo do Governo Médici que foi o mais repressivo da ditadura militar: destruiu pessoas e famílias de forma física, psicológica e moral, por meio de assassinatos, torturas, perseguições, exílio, e, também, pelo “milagre brasileiro” que concentrou ainda mais a renda dos mais ricos e potencializou a miséria dos mais pobres. A frase da página 11, colocada por Pimentel na boca do personagem de nome Hitler, em pleno ano de 1972, certamente é uma alusão ao violento momento nacional. Contudo, o censor não percebe essa conotação política. Somente a ofensa considerada moral da página 17.

18º texto: *Pedro Corredor*

Data do ano de 1970 e foi encenado pelo diretor Elpídio Navarro com o Grupo de Teatro de Arena da Paraíba no mesmo ano. Participou do Festival de Teatro da Aldeia de Arcozelo/RJ e classificou-se como um dos dez melhores espetáculos.

Trata de um caso de injustiça imputado a um ex-presidiário ressocializado, que é acusado injustamente por uma mulher de ter cometido abuso sexual contra ela e contra uma menina. É uma clara crítica à polícia que, no texto, sem investigar a veracidade da denúncia persegue Pedro Corredor ferozmente. Assim, o protagonista passa a ser visto como um bandido perigoso e a ser acusado de todos os crimes do lugar. No final, é assassinado por policiais. Também critica a imprensa que, representada por um repórter, divulga notícias inverídicas contribuindo para a morte da personagem. No ano da

montagem em João Pessoa, foi examinado por duas técnicas da censura em Brasília, que expressaram conclusões de cunho moral.

No primeiro parecer, de 04 de novembro de 1970, a técnica concluiu que o valor educativo do texto é irrelevante. Porém, afirmou que o texto tem um argumento bem interessante de “...valor social indiscutível”. Solicitou que no ensaio geral fossem observadas com atenção as cenas de insinuação sexual. Recomendou a liberação para maiores de 18 anos. (CAVALCANTE, 1970).

Em documento datado de 13 de novembro de 1970, a segunda examinadora também afirmou que o texto não tem valor educativo. E, a exemplo da colega, aprovou a peça para maiores de 18 anos, por entender que as cenas de provocações amorosas têm capacidade de influenciar menores, mesmo que, essas cenas não expressem “apresentação indecorosa.” (PINHATTI, 1970).

Três anos depois, em 1973, outra técnica emitiu novo parecer (8423/73), em 28 de setembro, realizou cortes às páginas 2, 3 e 6 e indicou a liberação para maiores de 18 anos. Na cópia do texto, é possível verificar apenas o corte da página 2 com a seguinte fala da personagem Maria: “...conduzia nos bolsos cigarro de maconha que utiliza para narcotizar as vítimas.” (PIMENTEL, 1970).

Já em 1977, através do parecer 4308/77 de 11 de outubro de 1977, outra censora sugeriu que os cortes anteriores fossem desconsiderados, pois não considerava o conteúdo suprimido impróprio para um público adulto. Manteve a indicação de impropriedade para menores de 18 anos, condicionada ao ensaio geral, e sugeriu um novo corte à página 04²⁰³.

19º texto: *Remédio para mulher braba*²⁰⁴

Trama ambientada na cidade de Cabedelo/PB, trata de forma cômica da relação entre o casal Policarpo e Quitéria, a mulher braba. O marido procura remédio para amansá-la e recebe de um policial, cabo Setenta, o “marmelório no lombório” que na verdade é um cacete com o qual o marido passa a espancar a esposa, até que esta se torne dócil.

²⁰³ Não identificado na cópia remetida pelo Arquivo Nacional.

²⁰⁴ No século XIV, o espanhol Don Juan Manuel escreveu “O homem que casou com a mulher braba” demonstrando o domínio masculino medieval, que inspirou Shakespeare a escrever “A Megera Domada”, uma crítica e sátira do machismo no período renascentista. No Brasil, diversas adaptações foram feitas da obra de Don Juan.

O texto expressa o retrato do machismo e da violência no casamento. A mulher não se submete ao marido e o trata com violência. E este, para dominá-la, recorre a um representante da força policial que o ensina a tratar a esposa com uma violência ainda maior, ao fazer uso de um instrumento para espancá-la.

Por considerar o texto de “envolvimento caricato e a inexistência de fatores nocivos ao público infantil”, a censora, através do parecer 2079/76 de 1º de abril de 1976, propôs a liberação da peça com a chancela livre, com cortes às páginas 2, 5 e 7. (PONTES, 1976).

Às páginas 2 e 5, os cortes referem-se ao nome do ex-governador da Guanabara Carlos Lacerda e o da página 7 diz respeito à descrição do remédio que o cabo Setenta apresenta ao marido, que diz: “...Isso é o remédio, compadre? E como é comprido, com a cabeça redonda...” (PIMENTEL, S/D).

A técnica, embora mulher, classifica como “bem merecida” a surra que o marido aplicou na esposa para torná-la dócil. Para a censora, o nome de Lacerda²⁰⁵ e a descrição do cacete presenteado pelo policial ao marido são mais nocivos às crianças do que as cenas de machismo e violência.

20º texto: *Viva a Nau Catarineta*

Escrito em dezembro de 1969, é inspirado na dança dramática tradicional de Cabedelo, Nau Catarineta ou Barca, que retrata as históricas trágicas das viagens marítimas dos portugueses²⁰⁶.

Pimentel aborda o autoritarismo, ao colocar três personagens diabos como os usurpadores do poder que decidem tomar a embarcação que está no porto. Esses capetas representam o trio de militares que assumiu o poder, no lugar do Vice-Presidente civil Pedro Aleixo, quando do afastamento de Costa e Silva em 30 de agosto de 1969. Quem afirma esse fato é o ex-presidente do Grupo *Teca*, Antônio Martins, em entrevista a Palhano (1992, p. 42).

²⁰⁵ Carlos Lacerda, que apoiara o golpe em 1964, em 1976 era *persona non grata* para os militares, pois ainda estava com seus direitos políticos cassados. Ele apoiou o golpe e o governo militar até 1965, quando passou a criticar o governo de Castelo Branco. Em 1966 lançou a Frente Ampla (que tinha apoio de JK e Jango), contra o regime militar. Em 14 de dezembro de 1968, um dia após a promulgação do AI 5, Lacerda foi preso e só foi libertado após uma semana de greve de fome. E em seguida, em 30 de dezembro, teve os direitos políticos suspensos por dez anos. Vide CPDOC/FGV. Disponível em < http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/carlos_lacerda>. Acesso em 29 dez. 2013.

²⁰⁶ Segundo o escritor português Almeida Garrett, o romance popular *A Nau Catarineta* terá sido baseado no episódio sobre o naufrágio da nau *Santo Antônio* de Jorge de Albuquerque Coelho, no trajeto Pernambuco-Lisboa no ano de 1565, e que integra a História Trágico-Marítima das navegações portuguesas. Disponível em < <http://naucastrinetamusicaportuguesa.blogspot.com.br/2014/11/origem-do-poema-nau-catrineteta.html>. >

A gente levava pro palco uma gozação, aquela história: quando morreu Costa e Silva botaram um triunvirato no poder, então cada um queria ser o Presidente da República, era mais ou menos aquele poder autocrático vindo de cima pra baixo lá em Brasília. Onde os Diabos representavam o poder constituído e tomavam a “Barca”. A história era muito em cima disso, a gente fazia uma gozação mesmo com a situação do país.²⁰⁷

O texto foi analisado por vários censores, em 1970, 1972, 1977 em Brasília, e em 1982 em São Paulo. Em nenhum dos pareceres, os censores enxergaram a crítica ao regime militar, embora existam falas que expressam claramente que a nau será tomada e governada por uma junta de diabos. “Diabo 3º - Sejamos nós três, o próprio poder... Mas seremos os três detendo o poder.” (PIMENTEL, 1969, p. 4).

Todos os censores opinaram pela liberação para maiores de 10 anos condicionada ao ensaio geral. Apenas uma censora sugeriu cortes na cena final, no parecer 4941/77 de 18 de novembro de 1977, por considerar que “...houve modificação para pior” na cena do destino dos três diabos. O corte sugerido refere-se a uma cena em que os marujos devoram os corpos dos três demônios, ao contrário da versão anterior em que estes desapareciam no mar. (ROUVER, 1977).

Altimar Pimentel representa sem dúvida, por ser um autor de projeção nacional foi objeto dos censores, não só na Paraíba mas em diversos Estados. A maior repercussão foi o caso da peça *A Construção*, em sua montagem por Amir Haddad no Rio de Janeiro. A atuação da censura nos textos aqui apresentados está resumida no Quadro II e nos Gráficos I e II, seguintes:

²⁰⁷ Costa e Silva afastou-se em 30 de agosto de 1969 por causa de um derrame cerebral. A junta militar que assumiu o poder nessa data era composta pelo General Aurélio de Lira Tavares (Ministro do Exército), pelo Almirante Augusto Rademaker (Ministro da Marinha) e pelo Brigadeiro Márcio de Sousa e Melo (Ministro da Aeronáutica). Costa e Silva só veio a falecer em 17 de dezembro de 1969, quando Médici já era presidente.

Quadro II – Censura à dramaturgia de Altimar Pimentel

Tipos de vetos ²⁰⁸	Quantidade	Texto
INTERDIÇÃO		
-em âmbito estadual	02	<i>A Última Lingada, Cemitério de Juremas</i>
-em âmbito nacional	05	<i>A Construção, A Erva, A Última Lingada, Auto de Maria Mestra, Os Exemplos do Padre Simão</i>
Liberação		
-parcialmente liberada (c/cortes)	08	<i>A Construção, Cemitério das Juremas, A Estreita Porta do Céu, A Intriga do Cachorro com o Gato, A Última Lingada, Os Guardas, Remédio para Mulher Braba, Viva a Nau Catarineta</i>
-liberada s/ cortes	05	<i>A Construção(*), As Desventuras de Joaquim Seguro, Brasília, Auto de Maria Mestra, O Filho que deu na Mãe e Flor do campo</i>
RESTRIÇÃO ETÁRIA		
-maiores de 21 anos	03	<i>Auto de Maria Mestra, Cemitério das Juremas e Pedro Corredor</i>
-maiores de 18 anos	07	<i>A Construção, A Erva, A Estreita Porta do Céu, Casamento de Branco, Auto de Maria Mestra, Os Guardas, Pedro Corredor</i>
-maiores de 16 anos	01	<i>Flor do campo</i>
-maiores de 14 anos	06	<i>Alamôa, Auto de Maria Mestra, O Auto da Cobiça, Os Exemplos do Padre Simão, O Filho Que Deu na Mãe e Flor do campo</i>
-maiores de 10 anos	04	<i>Casamento de Branco, Viva a Nau Catarineta, Flor do campo e Sal da terra</i>
-livre	06	<i>A Intriga do Cachorro com o Gato, As Desventuras de Joaquim Seguro, Brasília, O Auto da Cobiça, Os Exemplos do Padre Simão e Remédio para Mulher Braba</i>
CATEGORIAS CENSÓRIAS²⁰⁹		
-moral	07	<i>A Estreita Porta do Céu, A Última Lingada, Auto de Maria Mestra, Cemitério das Juremas, Os Guardas, Pedro Corredor e Viva a Nau Catarineta</i>
-política	05	<i>A Intriga do Cachorro com o Gato, O Auto de Maria Mestra, Cemitério das Juremas e Remédio para Mulher Braba e Sal da terra</i>
-religiosa	03	<i>A Construção, O Auto da Cobiça, Os Exemplos do Padre Simão</i>
-social	05	<i>Casamento de Branco, Cemitério de Juremas e O Auto da Cobiça, Flor do campo e Sal da terra</i>
-criminal	03	<i>A Erva, A Última Lingada e Pedro Corredor</i>

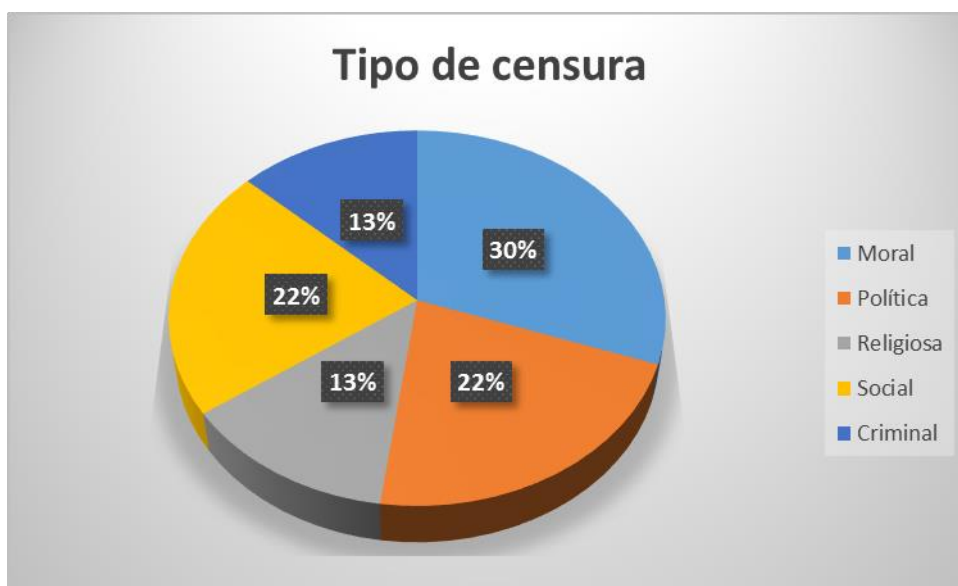
Fonte: Arquivo Nacional / DCDP (*) apresentação em âmbito escolar.

²⁰⁸ Refere-se às opiniões dos diversos censores que analisaram o texto em cada época. Não foi utilizado o certificado de censura.

²⁰⁹ Vide a classificação adotada no item 2.

Gráfico I – Restrição etária à obra de Altimar Pimentel

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Gráfico II – Categorias censórias na obra de Altimar Pimentel

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Em 1980 o dramaturgo, ao falar sobre o incômodo da censura às suas obras, afirma sua convicção de ser fiel à realidade do seu tempo e ao seu pensamento em sua dramaturgia:

Há três anos [em 1977] eu disse em Natal que escrever teatro com censura é a arte da indústria [...] Você não sabia se a sua peça ia ser

cortada ou não, se você ira poder vê-la encenada (...) *A Construção* foi um texto que andou pela censura e quase que não é permitido. Depois o SNT [Serviço Nacional de Teatro] não distribuiu o meu texto [...] Eu sou um escritor que tenho a ver com a realidade do meu tempo, não me interessava escrever peças que não vão à cena, mas têm que dizer a verdade do meu tempo, do meu pensamento. (PIMENTEL *apud* REVISTA MORINGA, 2007). (sic).

Nos textos de Pimentel observa-se a prevalência dos indicadores seguintes, nos pareceres dos censores: interdição em âmbito nacional (05); liberação parcial com cortes (08); restrição etária para menores de 18 anos (07); e como tipo predominante, a censura moral com 07 casos (30%) seguida da censura política e social, com 05 ocorrências cada (22%).

Ainda sobre a relação Pimentel x censura teatral é importante observar um fato. Ao mesmo tempo em que se apresentava como um autor visado pela censura institucionalizada, também era um servidor público. Ao contrário do *autor maldito* Plínio Marcos, cuja obra foi relacionada à de Pimentel e que viveu à margem do Estado, o dramaturgo paraibano exerceu funções públicas nas esferas estadual e federal durante a ditadura.²¹⁰ Essa dicotomia entre vida pública estatal e dramaturgia censurada suscita futuros estudos que relacionem o papel de agente público do dramaturgo com as categorias censórias, nas quais a sua obra foi enquadrada. Contudo, pelos limites acadêmicos, essa análise não se aplica ao presente trabalho.

Sobre a censura aos demais dramaturgos (item 5 deste capítulo), correspondente ao período de federalização da censura durante a ditadura militar (1968 a 1984), é de predominância política, com 08 casos.

Os dados que já foram expressos no Quadro I (item 5 deste capítulo), referentes ao período democrático (1985 a 1988), demonstram prevalência de censura moral, também com 08 casos.

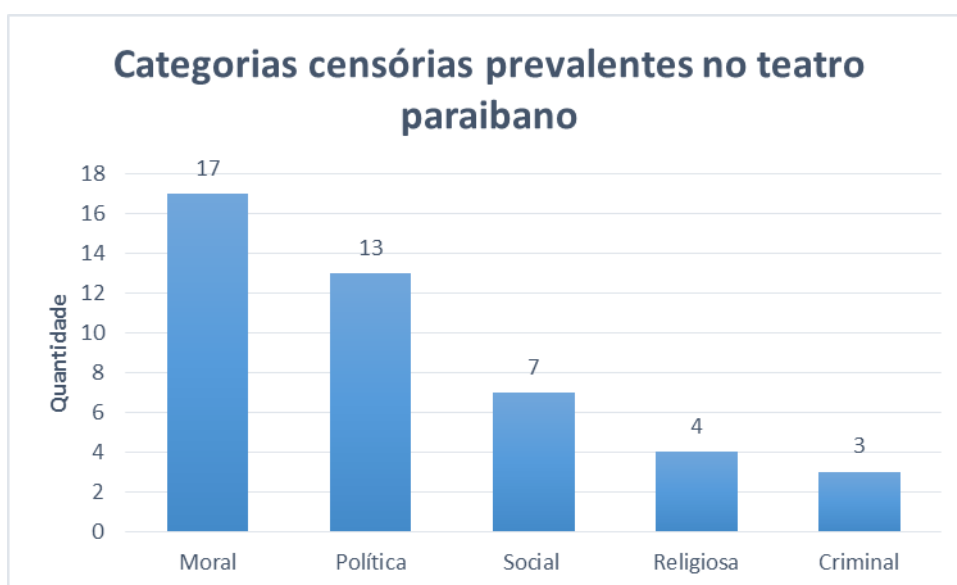
Esses indicadores com as categorias censórias, seus quantitativos e percentuais podem ser visualizado no Quadro III e nos Gráficos III e IV a seguir:

²¹⁰ 1967 – Diretor do Theatro Santa Roza em João Pessoa, Diretor do Departamento de Extensão Cultural do Estado da Paraíba e Coordenador da Cultura Popular da UFPB; 1969 – Assessor Cultural junto ao Instituto Nacional do Livro no Rio de Janeiro e Secretário do Conselho Consultivo de Alto Nível do referido instituto; 1974 e 1975 – Redator da Coordenação do Ministério da Agricultura em Brasília; 1977 – Professor da UFPB; 1977 a 1979 – Assessor Cultural da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFPB; 1980 – Assessor Administrativo da Câmara Federal; 1985- Membro executivo do IV Centenário da Paraíba e Assessor Especial para Assuntos de Arte Popular na Secretaria de Estado da Cultura, Esporte e Turismo e Coordenador do Núcleo de Pesquisa Popular da UFPB. (REVISTA MORINGA Nº 03)

Quadro III – Categorias censórias prevalentes no teatro paraibano

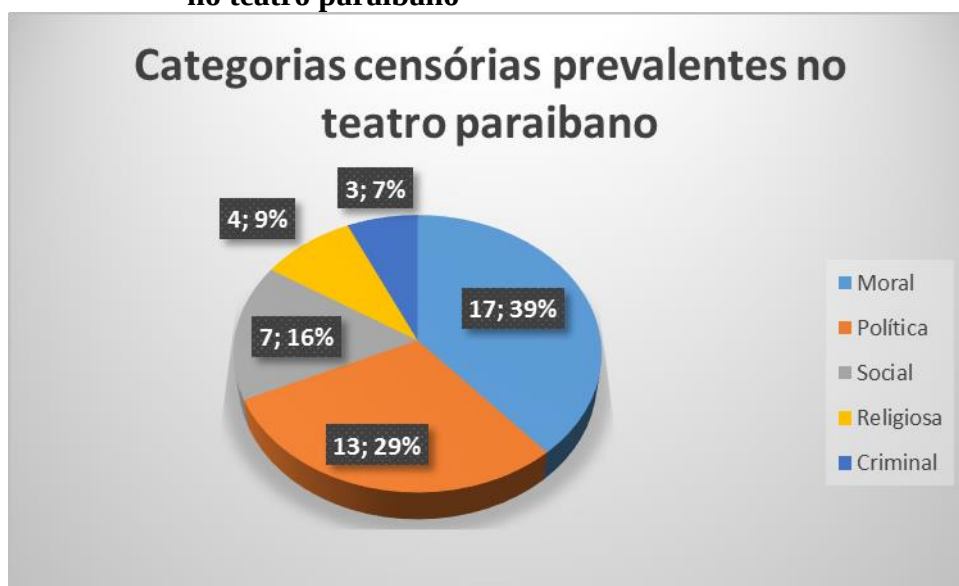
Período	Categorias censórias				
	Moral	Política	Social	Religiosa	Criminal
Obra de Pimentel 1969 a 1987	07	05	05	03	03
1968 a 1984	02	08	-----	01	-----
1985 a 1988	08	-----	02	-----	-----
Total	17	13	07	04	03

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Gráfico III – Categorias censórias prevalentes no teatro paraibano

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

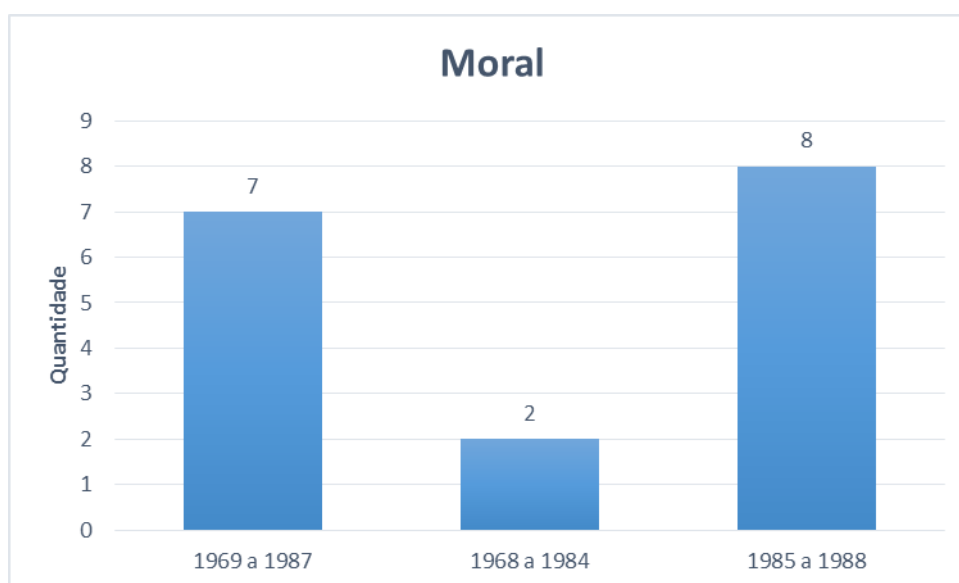
Gráfico IV – Percentuais das categorias censórias prevalentes no teatro paraibano



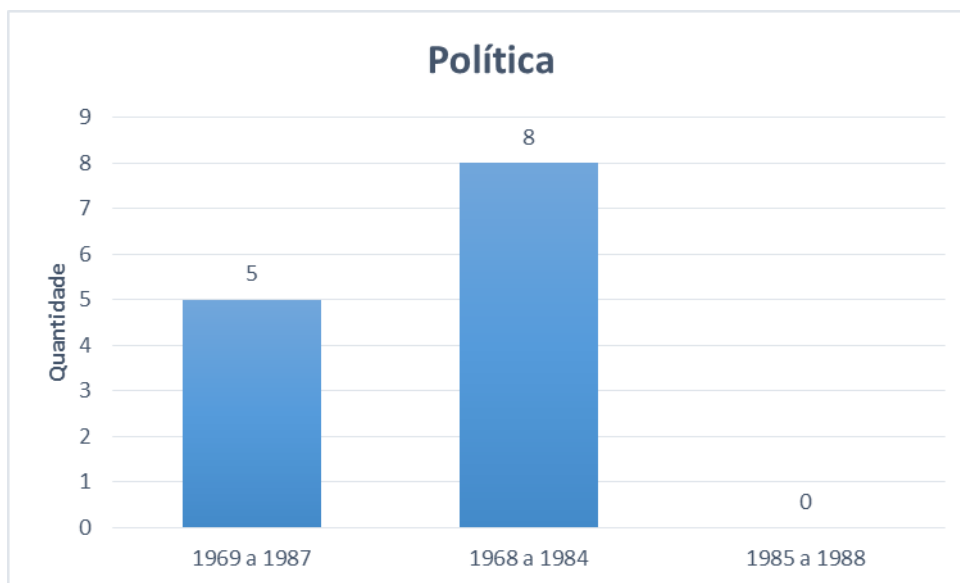
Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Os gráficos V, VI, VII, VIII e IX permitem comparar a obra de Altimar Pimentel com a dos demais autores pesquisados, com relação à prevalência do tipo de censura. A primeira coluna representa a dramaturgia de Pimentel de 1969 a 1987; a segunda, a dos autores pesquisados no período de 1968 a 1984; e a terceira, a dos autores que correspondem ao último período da censura, de 1985 a 1988.

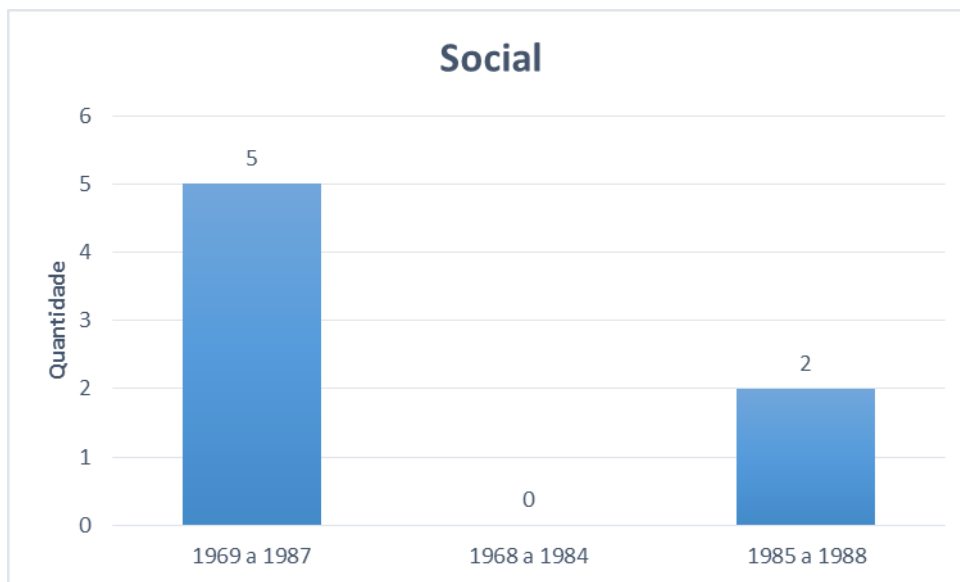
Gráfico V- Censura moral ao teatro paraibano



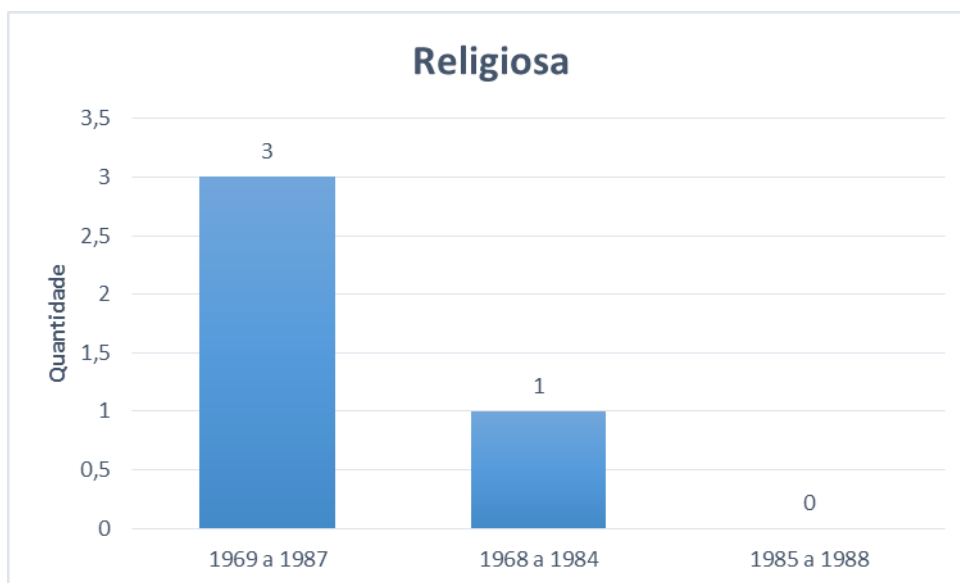
Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Gráfico VI – Censura política ao teatro paraibano

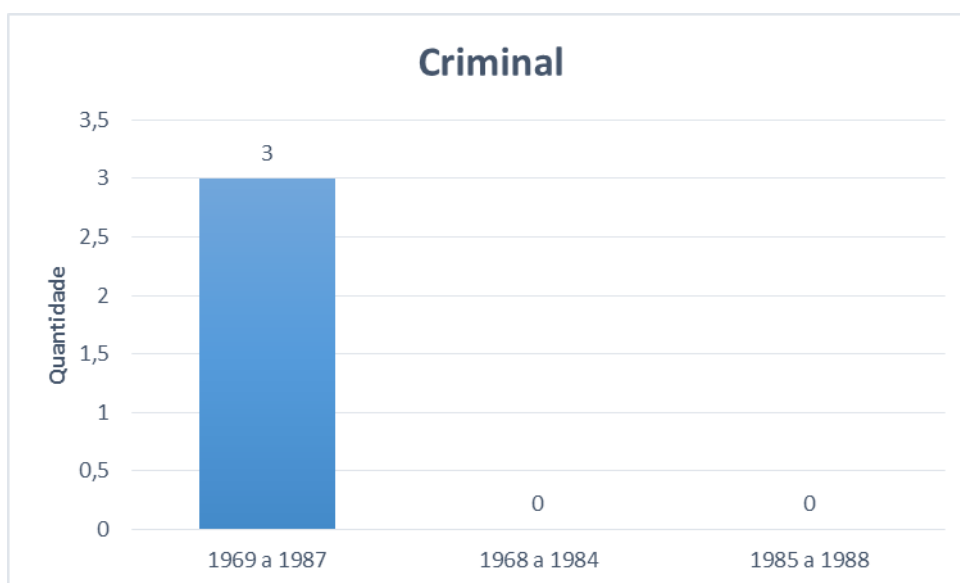
Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Gráfico VII – Censura social ao teatro paraibano

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Gráfico VIII – Censura religiosa ao teatro paraibano

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Gráfico IX – Censura criminal ao teatro paraibano

Fonte: Arquivo Nacional/DCDP

Pelos dados demonstrados, pode-se, afirmar, então, que a censura ao teatro paraibano, no período enfocado por esta pesquisa está enquadrada nas categorias moral (17,39%) e política (13,29%).

Acontece que a censura moral sempre esteve diretamente relacionada com a censura política, relação criada por Vargas, quando, em 1936, entregou o comando da

Comissão de Repressão ao Comunismo a Vicente Ráo²¹¹ (1935), autor de *Direito de Família dos Soviets*, obra que alertava as famílias para os perigos do Comunismo para a sociedade e seus conceitos morais. O combate a esse regime foi o *leitmotiv* para a implantação das duas ditaduras vividas pelo país e ambas usaram a Censura teatral como uma de suas frentes de batalha.

Durante a ditadura militar, principalmente a partir do AI 5, a Censura, segundo Laque (2013, p. 231), colocou todas “as publicações de cunho pornográfico [...] no balaio das de conotação política.” E, prossegue o autor, a justificativa para tal fato foi explicada pelo Ministro da Justiça Alfredo Buzaid (outubro de 1969 a março de 1974) em entrevista ao jornal *Última Hora*:

O objetivo da sexualidade é a guerra revolucionária. Acreditam os agentes do comunismo internacional que, antes de destruir a democracia, é preciso destruir a família e desmoralizar a juventude. (LAQUE, 2013 p. 231).

Dessa forma, ao considerar-se que censura moral é também censura política, é possível dizer que a prevalência da censura sobre a dramaturgia paraibana no período estudado foi, essencialmente, de motivação política.

²¹¹ Vicente Ráo (1892-1978), Vicente Paulo Francisco Rao nasceu no dia 16 de junho de 1892, na cidade de São Paulo. Formou-se em Filosofia e Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo e em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo. Foi Ministro de Vargas de 1934 a 1937 na pasta da Justiça e Negócios Interiores do governo constitucional de Vargas (1934-1937). Fez parte da fundação da Universidade de São Paulo (USP) e foi professor da Faculdade de Direito dessa universidade. Foi responsável pela elaboração da Lei de Segurança Nacional, sancionada em abril de 1935. Vide <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Vicente_Rao>.

Na “Nota do Autor” do citado livro, Ráo escreve que “[...] Infelizmente, porém, vejo alastrar-se entre patricios menos avisados esse mesmo mal que o veneno habilmente distribuído pelos agentes de Moscou vem semeando por toda a parte. Aqueles que de boa fé padecem de ilusões e aqueles que, por falta de dados autênticos, desconhecem a realidade da decomposição social russa, ofereço, pois, este trabalho. Faço-o na certeza de prestar um bom serviço.[...]” (RÁO, 1931, p. 5)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, a censura teatral não foi uma prerrogativa exclusiva dos tempos da ditadura militar pois a atividade censória sempre existiu no país, da colônia ao século XX. A censura é, portanto, uma herança colonial que foi aperfeiçoada ao longo dos tempos, tanto na democracia quanto nas ditaduras. Nessas épocas de exceção e autoritarismo, Estado Novo de Vargas e regime militar, percebe-se um maior controle e uma ênfase ao caráter político da atividade, com foco acentuado no combate ao regime inimigo, ou seja, o comunismo.

Implantada com um caráter autoritário, já que nasceu policialesca, a censura teatral manteve essa característica durante toda a sua existência, caracterizando-se como violação dos Direitos Humanos dos artistas e, também, dos espectadores quando negava a estes o direito de escolher compartilhar da obra de arte proibida ou maculada.

Na trajetória da censura brasileira, o teatro foi a área mais perseguida. Mesmo quando a Constituição do Império assegurava a liberdade de expressão, o teatro esteve sob censura, ao contrário da imprensa que tinha o direito que a Carta Magna assegurava. Também no mais longo período democrático antes da ditadura militar, de 1945 a 1964, quando a imprensa teve liberdade assegurada (CARVALHO, 2013), o teatro permaneceu sobre a mira dos homens da tesoura.

O teatro sempre foi a arte mais temida pelos regimes repressores e não foi diferente nas ditaduras brasileiras. O temor pela relação que o teatro estabelece com o espectador sempre afrontou o autoritarismo e os governos de exceção. Como lembra o diretor e advogado de presos políticos César Vieira (*apud* COSTA, 2008 p.103), “o teatro é considerado um inimigo direto, pois fala olhando nos olhos”. Tornou-se, portanto, a mais perigosa para aqueles que cerceiam a liberdade e a vida.

No que se refere à legislação censória, percebe-se que tanto o legislador eleito pelo povo quanto o ditador conferiram grande importância a esse tema no decorrer da trajetória de cento e oitenta anos da censura teatral, considerando o amontoado de leis, decretos e regulamentos que formam a bíblia censória brasileira.

Os censores exerciam as funções de vigilância e punição, auxiliado pelas demais autoridades policiais, contra os artistas que eram considerados pessoas “anormais” e perigosas por defenderem a liberdade de expressão e de vida. Já os censores, conhecidos

como os homens da tesoura, consideravam-se os guardiões da honra e da moral da sociedade brasileira.

Todavia, a censura não era formada apenas pelos censores oficiais. Ao longo de sua trajetória percebe-se a existência de censores oficiosos oriundos de parcelas conservadoras da sociedade que não só auxiliavam e toleravam a atividade censória, mas, também, a exigiam. Da mesma forma que o golpe de 1964 contou com a participação da parcela conservadora da sociedade, a atividade censória também foi auxiliada e apoiada por esta mesma parcela durante toda a sua existência.

No período da ditadura civil-militar, o representante oficial da censura, General Juvêncio Façanha, ameaçou acabar com os artistas caso estes não mudassem, demonstrando, assim, uma função corretiva, além da vigilância e da punição. Mas, os artistas reagiram. A luta em defesa da liberdade de criação e de expressão, em defesa do teatro e da vida foi fundamental para enfrentar o fantasma da opressão e manter viva a chama da atividade teatral, em que pese todos os prejuízos impostos aos artistas e ao teatro brasileiro. Os artistas pagaram caro pela sua opção, pois entre os eleitos como inimigos da nação dos generais estavam os artistas de teatro, alcunhados de “intelectuais pés-sujos, desvairados e vagabundos” também pelo General Juvêncio Façanha.

Durante os anos da ditadura, portanto, o palco esteve *amordaçado*, o teatro *sob pressão*, os artistas tiveram sua obra maculada, sua vida vigiada, sua liberdade cassada, seu trabalho suspenso, sua sobrevivência ameaçada. Alguns perderam mais, pois tiveram o seu direito ao solo brasileiro negado e, como saída, buscaram o exílio, já que a pátria amada deixara de ser gentil. Todos esses arbítrios caracterizam-se como violação de Direitos Humanos e devem rememorados e trazidos à luz para que seja dado conhecimento às novas gerações e, assim, exerça-se com plenitude o direito à memória e à verdade.

No que se refere à censura exercida no Estado da Paraíba, durante a ditadura militar, percebe-se a replicação do que aconteceu em âmbito nacional. Os achados deste trabalho expressam que os artistas paraibanos foram perseguidos, vigiados, tratados como subversivos e desrespeitados no seu sagrado ofício de homens e mulheres de teatro e nos seus direitos de cidadãos, pelos exemplos abaixo:

- ✓ Após o golpe civil-militar de 1964, os palcos paraibanos privaram-se da presença de artistas como Rubens Teixeira, Wladimir Carvalho e Zezita Matos que, para garantir sua segurança afastaram-se do Estado e dos teatros, para não ter a liberdade cerceada, como aconteceu com o ator Breno Mattos que amargou a prisão.

- ✓ Os atores sofreram constante vigilância, como os integrantes do Grupo JUTECA, cujas vidas foram colocadas sob o olhar inquisidor dos agentes da DOPS.
- ✓ A dramaturgia paraibana foi alvo de proibição, pois os espectadores foram privados de ver no palco textos proibidos como *Rogério* de Orris Soares, *Creonte* de W. J. Solha e *Aí* de Ubiratan de Assis.
- ✓ Os atores atuaram sob a mira da violência da polícia estadual, mesmo um espaço considerado sagrado, como na apresentação da *Cantata para Alagamar*.
- ✓ Os autores tiveram que se submeter ao ritual de humilhação imposto pelo ritual censório para ver as suas obras encenadas, como Paulo Pontes, com *Gota D'Água* e, também, percorrer uma *via crucis* até chegar ao enfrentar o mais alto escalão da censura como fez o dramaturgo Fernando Teixeira, para liberar seu texto *O que vai fazer, chamar a polícia?*
- ✓ A dramaturgia paraibana foi mutilada de forma significativa, com textos recortados, inviabilizados e considerados imorais, ofensivos e perigosos.
- ✓ Dos dramaturgos paraibanos, Altimar Pimentel pode ser considerado o ícone do autor censurado, pelo número de ataques à sua obra e pela repercussão nacional.

Diante do quadro constatado por esta pesquisa, pode-se afirmar que a ditadura civil-militar e a censura atingiram de forma contundente os artistas de teatro na Paraíba, gerando prejuízos à dramaturgia paraibana e à vida dos artistas.

São muitos os casos constatados. Porém, mesmo que tivesse sido apenas um, teria que ser desenterrado e divulgado, pois, não importa o número de ocorrências, mas, a violação do direito de expressão que a censura impôs ao teatro paraibano.

Como bem define o atual Programa Nacional de Direitos Humanos – PNDH 3, investigar o passado é essencial para se construir a cidadania. Assim, investigar um passado que negou a liberdade é de fundamental importância para que os ventos da opressão não voltem a fazer morada na vida dos brasileiros.

Os artistas de teatro, vítimas diretas da opressão, não só na ditadura militar mas, em toda a história brasileira, tem um papel fundamental na construção da memória da censura teatral. Suas histórias devem ser ouvidas, registradas, divulgadas e discutidas com as novas gerações de artistas e de espectadores.

Cabe, portanto, aos Programas de Graduação em Direitos Humanos, História e Teatro, assim como a outros pesquisadores interessados no tema da ditadura civil-militar, a missão de incentivar e promover a pesquisa na área da memória e da verdade, com objetivo

de recompor esse passado, para preservar a história do que foi vivido e para dar conhecimento às novas gerações que não vivenciaram a privação da liberdade.

Aos cursos de graduação em teatro – licenciatura e bacharelado - cabe inserir na ementa da disciplina de História do teatro a trajetória da censura teatral no Brasil, para que os futuros atores e professores não só conheçam o passado, mas repassem o conhecimento sobre a verdadeira odisseia vivida pelos artistas em busca da liberdade de expressão.

Por que é importante lembrar? Por que é importante registrar? Por que é importante contar?

Repetindo as palavras da jornalista Teresa Urban, já citadas no capítulo I deste trabalho, é importante contar todas as violências da ditadura, porque “Onde sopram os ventos do esquecimento, a volta de tempos de horror é sempre possível.”

E certamente, não se quer que nunca mais o teatro e os artistas voltem a ser pressionados e amordaçados pela censura.

REFERÊNCIAS

Livros, revistas, manuais, teses, dissertações, monografias, textos, entrevistas , artigos, textos dramatúrgicos e pareceres

ABRÃO, Paulo e TORELLY, Marcelo D. Democratização e Direitos Humanos: compartilhando experiências da América Latina. In: REATÉGUI, Félix (org) **Justiça de Transição**. Brasília: Comissão de Anistia e Ministério da Justiça; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

AGÊNCIA SENADO. **Polícias militares têm origem no século 19** (artigo). Brasília: Senado Federal 2013. Disponível em <<http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2013/11/25/policias-militares-tem-origem-no-seculo-19>>. Acesso em 10 jan. 2014.

ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009.

ALMEIDA, Agassiz. **A Ditadura dos Generais**: Estado militar na América Latina – o calvário na prisão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **Teatro e Censura**: plateias vazias e atores calados. Revista Arterevista, v. 1., n.1, jan/jun 2013.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**: Panorama do Fascismo, O Homem e o Cavalo e A Morta, 2005.

ARAÚJO, Railane. **O governo de Pedro Gondim e o Teatro do poder na Paraíba**: Imprensa, imaginário e representações. Dissertação (Mestrado) – UFPB/PPG em História. João Pessoa, 2009.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (prefaciador). **Brasil Nunca Mais**: um relato para a história Petrópolis: Vozes, 1986.

AUTRAN, Paulo. **Sem Comentários**. São Paulo: Cosac y Naif, 2005.

BACCARELLI, Milton. **Tirando a máscara**: teatro pernambucano – 20 anos de repressão. Recife: FUNDARPE, 1994.

BARROS NETO, Evandro Elias. **A Casa de Irene**: censura no teatro campinense (monografia). Campina Grande, PB: UEPB/Curso de História, 2012.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BETTI, Maria Sílvia. O Teatro da Resistência. In: FARIA, João Roberto (direção). **História do Teatro Brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. Volume II. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOAL, Augusto. **Milagre no Brasil**: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Teatro de Augusto Boal**: Revolução na América do Sul/As Aventuras de Tio Patinhas/Murro em Ponta de Faca. São Paulo: Hucitec, 1986.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAGA, José Sampaio. **Parecer sem número O auto da cobiça de Altamar Pimentel**. Brasília: DPF/TCDP, 1969.

BRANDÃO, Tania. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. In: **Brasil, Palco e Paixão**: um século de teatro. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005.

BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS. **Programa Nacional de Direitos Humanos – PNDH 3**. Brasília: SEDH/PR, 2010.

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. **Gota D'água**: uma tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CADENGUE, Antonio E. **TAP sua cena & sua sombra**: o teatro de amadores de Pernambuco (1941-1991). Vol. II. Recife: CEPE Editora: SESC PE, 2011.

CALETTI, Cristina. **Os precedentes do Tribunal Penal Internacional, seu estatuto e sua relação com a legislação brasileira** (artigo), 2002. Disponível em <http://jus.com.br/artigos/3986/os-precedentes-do-tribunal-penal-internacional-seu-estatuto-e-sua-relacao-com-a-legislacao-brasileira>. Acesso em 10 jan. 2014.

CAMARGO, Angélica Ricci. **O teatro em questão**: um balanço sobre as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945) (relatório de pesquisa). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

CANCELLI, Elizabeth. **O Mundo da Violência**: Repressão e Estado Policial na Era Vargas (1930-1945) (tese). Campinas, SP; Unicamp/Doutorado em História, 1991.

CANCIAN, Renato. **Igreja Católica e Ditadura Militar no Brasil**. São Paulo: Claridade, 2011.

CARLOS, Manoel. **O Grande Teatro Tupi**. São Paulo: Caixa Cultural, 2005.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CATELA, Ludmila da Silva. O mundo dos arquivos. In: REATÉGUI, Félix (org) **Justiça de Transição**. Brasília: Comissão de Anistia e Ministério da Justiça; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHEDO, Hellé Prudente. **Parecer sem número Casamento de Branco de Altimar Pimentel**. Brasília: DPF/TCDP, 1970.

CARVALHO, Julia. **Amordaçados**: uma história da censura e de seus personagens. São Paulo: Manole, 2013.

CARVALHO, Wladimir. **Militante da ética (Eduardo Coutinho)**. Artigo especial para o para Jornal *O Estado de Minas*, publicado em 08 fev. 2014. Disponível em <http://beneviani.blogspot.com.br/2014/02/militante-da-etica-eduardo-coutinho.html>. Acesso em 20 mar. 2014.

CAVALCANTE, Maria Luiza Barroso. **Parecer sem número Pedro Corredor de Altimar Pimentel**. Brasília: DPF/TCDP, 1970.

CITADINO, Monique. **Populismo e golpe de Estado na Paraíba (1945-1964)**. João Pessoa: Ed. Univ./Idéia, 1998.

COELHO, Sebastião Lima Brasil. **Parecer s/ nº, de 06 de fevereiro de 1973. Os Guardas de Altimar Pimentel**. Brasília: Ministério da Justiça/Departamento de Polícia Federal.

COELHO, Germano. **Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular**. Disponível em <<http://www.paulofreire.ufpb.br/paulofreire/Files/seminarios/mesa16-c.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2014.

COELHO NETO, João Ernesto. Entrevista. In: COSTA, Cristina (org). **Seminários Sobre Censura**. São Paulo: Balão Editorial, 2012.

COLLING, Ana Maria. **As mulheres e a ditadura militar no Brasil**. In: Anais do VIII Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra: 2004.

CONGRESSO NACIONAL (2013) **JOÃO GOULART**: Sessão Solene do Congresso Nacional. Devolução Simbólica do Mandato Presidencial-18/12/2013. Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/especiais/jango>>. Acesso em 13 nov. 2014.

CORREA, José Celso Martinez Correa. Entrevista. In: COSTA, Cristina (org). **Seminários Sobre Censura**. São Paulo: Balão Editorial, 2012.

COSTA, Cristina. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006.

_____.(org).**Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Fapesp/Annablume. 2008.

_____.**Teatro e Censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Editora da USP, 2010.

_____.(org). **Seminários Sobre Censura**. São Paulo: Balão Editorial, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Graal, 1996.

COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. **Política cultural e a atuação do Conselho Nacional de Cultura (1961-1964)** (relatório de pesquisa). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

COSTA JÚNIOR, Dijosete Veríssimo da. **Tribunal de Nuremberg** (artigo). Jus Navigandi, Teresina, ano 4, n. 28, 1 fev. 1999. Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/1639>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

D'AMORIM, Elvira e NAVARRO, Élpídio. Cronologia de Altimar Pimentel. In: REVISTA MORINGA Nº 03. **Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB**: teatro e dança. João Pessoa, PB, UFPB, 2007.

DANTAS, Audálio. **As Duas Guerras de Vlado Herzog**: da Perseguição Nazista na Europa à Morte Sob Tortura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DEL PORTO, Fabíola Brigante. **A luta pela anistia no regime militar brasileiro**: A constituição da sociedade civil e a construção da cidadania. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo e identidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

EGYPTO, Ednaldo do. **Quarenta anos do teatro paraibano**. João Pessoa, PB: Secetur, 1988.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Escola de Arte Dramática da USP**. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo207317/escola-de-arte-dramatica>>. Acesso em 10 jan. 2014.

_____. **Semana de Arte Moderna**. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo344/semana-de-arte-moderna>>. Acesso em 10 jan. 2014.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.

FERRAZ, Joel. **Parecer sem número A trágica história de Creonte II, Rei ou Creonte de W. J. Solha**. Brasília: DPF/SCDP, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Jorge. **João Goulart – uma biografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FGV/CPDOC – Fundação Getúlio Vargas/**Centro de Pesquisa e Documentação. Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)**. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>>. Acesso em 30 dez. 2013.

FICO, Carlos. Censura, ditadura e “utopia autoritária”. In: COSTA, Cristina (org). **Seminários Sobre Censura**. São Paulo: Balão Editorial/ Fapesp, 2012.

_____. **“Prezada Censura”**: cartas ao regime militar (artigo). Rio de Janeiro: Revista Topoi, 2002.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio**: A história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula – 1927-2005. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalheite. 34ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

FREIRE, Marcos. **Censura em Crise**: censura, decretos, distensão, corrupção e AI-5. Brasília: Senado Federal, 1975.

GALEANO, **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L & PM, 2012.

GALLINDO, José Felipe Rangel. **Jeremias: o Trotskismo no Campo em Pernambuco** Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

GARCIA, Clóvis. Entrevista. In: COSTA, Cristina (org). **Seminários Sobre Censura**. São Paulo: Balão Editorial, 2012.

GARCIA, Miliandre. **“Ou você mudam ou acabam”**: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964 a 1985) (tese). Rio de Janeiro: UFRJ/Doutorado em História Social, 2008.

_____. **A Censura de Costumes no Brasil**: da Institucionalização da Censura Teatral no Século XIX à Extinção da Censura na Constituição de 1988 (relatório de pesquisa). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009.

_____. **Contra a Censura, pela Cultura** (artigo). Uberlândia, MG: Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 25, 2012.

GARDIN, Carlos. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.

GASPAR, Lúcia. **Movimento de Cultura Popular**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 09 mai. 2014.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

_____. **A Ditadura Encurralada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

_____. **A Ditadura Escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GOMES, Carlos Abílio França; PAULA, Luzia M. B. de; COUTINHO, Roberto. **Parecer nº 285/75 de 16 de janeiro de 1972**. *Cemitério das Juremas* de Altmar Pimentel. Brasília: Ministério da Justiça/Departamento de Política Federal/DCDP.

GOMES, João de Lima. Graphos. **Aruanda/Terra Sem Pão**. Revista Grafhos. João Pessoa, Vol 10, N. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun./2009 – ISSN 1516-1536.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Palavras Proibidas**: Pressupostos e Subentendidos da Censura Teatral. São José do Rio Preto, SP: BLUECOM, 2008.

GUINSBURG, J., FARIAS, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (coord.) **Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HADDAD, Amir. A (des) construção de *A construção*. Entrevista concedida a MAIA, Luciano. In: REVISTA MORINGA Nº 03. **Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB: teatro e dança**. João Pessoa, PB, UFPB, 2007.

HELIODORA, Bárbara. O teatro no Brasil: de Anchieta e *Vestido de Noiva*. In: **Brasil, Palco e Paixão: um século de teatro**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005.

HERMÍNIO, Mônica Maria Macedo. **Palco iluminado: o Festival de Inverno de Campina Grande e sua repercussão no teatro paraibano** (dissertação). Salvador; UFBA, 2002.

INÁCIO, Evaldo Selau. **Por que João Goulart não reagiu?** O dilema final do governo deposto em 1964. Câmara dos Deputados, 2010.

JORNAL DA PARAÍBA. **Entrevista com Fernando Teixeira**. Segundo Caderno, 30 de março de 2013. João Pessoa, 2013.

JORNAL O MOMENTO. **Ascensão e queda do teatro paraibano**. Autoentrevista de Elpídio Navarro. João Pessoa, 1975.

JORNAL O NORTE. “Aí...” **A reflexão política no palco do Santa Roza**. Segundo Caderno, 05 de maio de 1978. João Pessoa, 1978.

JORGE, Sebastião Jorge. **As muitas faces de Carlos Lacerda**. Observatório da Imprensa. Edição 369, de 20 fev. 2006. Disponível em <<http://observatoriodaimprensa.com.br/>>. Acesso em 10 jun. 2014.

KAPLAN. José Alberto. **Caso me esqueça (m): memórias musicais**. João Pessoa: SEC, 1999.

KAZ, Leonel. **Brasil palco e paixão: o espectador e o espetáculo**. In: **Brasil Palco e Paixão: um século de teatro**. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004/2005.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guardas: Jornalistas e Censores do AI 5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2012.

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

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Rastros de Tragédia**. Textos UFPB/NDIHR nº 1. João Pessoa: UFPB, 1983.

LAGO, Mário. **1º de Abril: estórias para a história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LAQUE, João Roberto. **Pedro e os Lobos: os Anos de Chumbo na trajetória de um guerrilheiro urbano**. São Paulo: Editorial, 2013.

LEAL, Wills. **Primeiro de Abril, Antes e Depois de 1964**. João Pessoa, PB: Ideia, 2014.

LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LOPES, Luzanira Soares. **Parecer sem número A Construção de Altimar Pimentel**. Brasília: SCDP, 1969.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MADEIRA, José Vieira. **Parecer sem número A Construção de Altimar Pimentel**. Guanabara: DPF/TCDP, 1968.

MARCOS, Plínio. O teatro em busca da distensão. Entrevista. In: REVISTA VISÃO. **Teatro e Censura**. São Paulo: Editora Visão, 09 jul. 1975.

MARQUES, Rafael Peixoto de Paula. **Repressão Política e Uso da Constituição no Governo Vargas: Segurança Nacional e Combate ao Comunismo** (dissertação). Brasília: UNB/PPG em Direito, 2011.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 80 – r (ab) iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pre) juízos em percursos de andança** (tese). São Paulo/USP/PPG em História Social, 20008.

MEDINA, Pedro. **Ator Sem Papel'**: entrevista com Amir Haddad, 2013. Disponível em <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/219811+ator+sem+papel+entrevista+com+amir+haddad>>. Acesso em 10 ago. 2014.

MELO, Risoal de. *Parecer sem número O auto da cobiça de Altimar Pimentel*. Goiânia: DPF, 1977.

MENEZES, Carlo Lúcio. *Parecer sem número A intriga do cachorro com o gato de Altimar Pimentel*. Brasília: DPF, 1968.

MERLINO, Tatiana e OJEDA, Igor (orgs). **Direito à memória e à verdade: Luta, substantivo feminino**. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

_____. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MINAYO, Maria C. de S. (org.). **Pesquisa Social: teoria, método de criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1997

MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MORAIS, Clodomir Santos de. **Historia das ligas Camponesas do Brasil**. Brasília, D.F.: IATTERMUND, 1997.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Estudos Avançados ISSN 0103-4014. Estud. av. vol.18 no.50.

_____ e SEMOG, Éle. **O Griot e as Muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NAVARRO, Elpídio. **Ascensão e queda do teatro paraibano**. Autoentrevista ao jornal O Momento. João Pessoa, 1975.

NUNES, Paulo Giovani Antonino. **Golpe civil-militar e repressão no imediato pós-golpe**: os casos da Paraíba e de Minas Gerais. Cadernos de História, Belo Horizonte, v. 15, n. 22, 1º sem. 2014.

OLIVEIRA, Bernardina M. J. F. de, ROSA, Maria Nilza B. e ABREU, Tatiana Losano de. **Afonso Pereira e o Teatro do Estudante da Paraíba**: educando pela arte dramática. João Pessoa: Ideia, 2010.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, 1948. Disponível em < <http://www.dudh.org.br/>>. Acesso em 10 jan. 2014.

PACHECO, Tânia. **O teatro e poder**. In: NOVAES, Adauto (org). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Senac Rio e Aeroplano editora, 2005.

PADRÓS, Henrique Serra. **Usos da Memória e do Esquecimento na História** Revista Letras nº 02 – Literatura e Autoritarismo. Santa Maria, RS: UFSM/PPG em Letras.

PALHANO, Romualdo. **O Lúdico e o Lúcido em Cena**: Teatro Experimental de Cabedelo (dissertação). UFPB/Mestrado em Serviço Social, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando (org). **Yan Michalski**: Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004

PEREIRA, Tarcísio. **Fernando peregrino**: um perfil biográfico de Fernando Teixeira em 50 anos de palco. João Pessoa: O Sebo Cultural, 2013.

PIMENTEL, Altimar. **O Auto de Maria Mestra** (texto dramático). João Pessoa, PB, 1968.

_____ **Viva a Nau Catarineta** (texto dramático). João Pessoa, PB, 1969.

_____ **Pedro Corredor** (texto dramático). João Pessoa, PB, 1970.

_____ **Os guardas** (texto dramático). João Pessoa, PB, 1972.

_____ **Remédio para mulher braba** (texto dramático), João Pessoa, PB, sem data.

PIOVESAN, F. Temas de Direitos Humanos. São Paulo: Max Limonad, 2000.

PONTES, Paulo. O teatro em busca da distensão (entrevista). In: REVISTA VISÃO. **Teatro e Censura**. São Paulo: Editora Visão, 09 jul. 1975.

PORTO, Joyce Teixeira e NUNES, Marisa (orgs). **Teatro de Arena**. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008

PORTO, Maria das Dores Paiva de Oliveira e LAGE, Iveline Lucena da Costa. **CEPLAR: história de um sonho coletivo**. João Pessoa, PB: SEC, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 2003.

PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker: fúria santa**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

PRESTES, Anita Leocádia. **Luiz Carlos Prestes: o combate por um partido revolucionário (1958 – 1990)**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. O censor federal (texto dramatúrgico). Campina Grande, PB, 1983.

RAMOS, Tabjara Fabiano de Santana. **Parecer nº 2080/76 - Os exemplos do padre Simão de Altamar Pimentel**. Brasília: DPF/DCDP, 1976.

RAMOS, Severino (org.) **Paulo Pontes**. João Pessoa: Ideia, 2002.

RÁO, Vicente. **Direito de Família dos Soviets**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

REATÉGUI, Félix. As vítimas recordam. Notas sobre a prática social da memória. In: REATÉGUI, Félix (org) **Justiça de Transição**. Brasília: Comissão de Anistia e Ministério da Justiça; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

REVISTA DIONYSOS Nº 26. **Teatro Oficina**. Rio de Janeiro: SNT, 1982.

REVISTA MORINGA Nº 03. **Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB: teatro e dança**. João Pessoa, PB, UFPB, 2007.

REVISTA URDIMENTO. **Revista de Estudos em Artes Cênicas Nº 21**. Florianópolis, SC: UDESC/ Programa de Pós Graduação em Teatro, 2013.

REVISTA VISÃO. **Teatro e Censura**. São Paulo: Editora Visão, 09 jul. 1975.

RODRIGUES, Carlos, MONTEIRO, Vicente Alencar e GARCIA, Wilson de Queiróz. **Censura Federal**. Brasília: CR Editora, 1971.

RODRIGUES, Elinaldo. **A arte e os artistas da Paraíba: perfis jornalísticos**. João Pessoa: Editora UFPB, 2001.

RODRIGUES, Walfredo. **História do Teatro da Paraíba: (só a saudade perdura)**. João Pessoa, PB: Imprensa Oficial, 1960.

ROUVER, Selia Natalha Stolte. **Parecer nº 4941/77, Viva a Nau Catarineta, de Altamar Pimentel**. Brasília: DPF/DCDP, 1077.

SABÓIA, Gilberto Vergne. Significado Histórico e Relevância Contemporânea da Declaração Universal dos Direitos Humanos para o Brasil. In: GIOVANNETTI, Andrea

(org). **60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos**: conquistas do Brasil. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

SADER, Emir. Contexto histórico e educação em direitos humanos no Brasil: da ditadura à atualidade. In GODOY, Rosa (org.) **Educação em Direitos Humanos**: fundamentos teórico-metodológicos

SANTIAGO, Idalina. **A Jurema Sagrada da Paraíba**. Qualit@s. Revista Eletrônica. ISSN 1677-4280 V7.n.1 Ano 2008. Disponível em <http://pt.slideshare.net/ucapb/idalina-a-jurema-sagrada-da-paraiba>. Acesso em 03 de janeiro de 2014.

SANTOS, Zuleika e ANDRADE, José do Carmo. **Parecer nº 4449/73 O auto da cobiça de Altimar Pimentel**. Brasília: DPF/DCDP, 1973.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Espectáculos Populares de Pernambuco**. Recife: CEPE, 1996.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICA DO DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL (SCDP) – Portaria nº 08, de 12 de fevereiro de 1970. In: RODRIGUES, Carlos, MONTEIRO, Vicente Alencar e GARCIA, Wilson de Queiróz. **Censura Federal**. Brasília: CR Editora, 1971.

SILVA, Vicente Gil da. **A Aliança para o Progresso no Brasil**: de Propaganda anticomunista a instrumento de intervenção política (1961-1964). Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2008.

SILVA, Rosa Maria Carlos e. **A Commedia Dell'Arte e a arte da improvisação** (artigo). Curso de Especialização em Representação Teatral. UFPB: 2007.

SILVEIRA, Joana. **Parecer nº 4822/81 de 27 de agosto de 1981**. Auto de Maria Mestra de Altimar Pimentel. Brasília: Ministério da Justiça/Departamento de Polícia Federal/DCDP, 1981.

TEIXEIRA, Rubens. **Memória RAM teatro paraibano na ditadura** (inédito). Águas de São Pedro, SP, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História Militar do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SOUSA JÚNIOR, Walter. **Entre o contemporâneo e o grotesco**: Piolin e as comédias de picadeiro encenadas entre 1933 e 1960 (relatório científico) São Paulo: USP/ECA, 2012.

SOUZA SILVA, Vanuza. **O teatro de Lourdes Ramalho e o drama da cultura popular**. Campina Grande, PB: UEPB/Revista Sociopoética. ISSN 1980 7856 – Volume 1 Número 3 – Janeiro a Julho de 2009.

STEEN, Edla van. **Eva Wilma**: arte e vida. São Paulo: imprensa oficial, 2006.

TEIXEIRA, Fernando. **Escombros**: ditadura destruiu o teatro no país. Entrevista a Tiago Germano. João Pessoa, PB: Jornal da Paraíba, 30 de março de 2013.

URBAN, Teresa. **Ditadura abaixo**. Curitiba: Arte e Letra, 2008.

VASCONCELOS, Fredi. **O boca-dura** (2001). Disponível em www1.spbancarios.com.br/rdbmateria.asp?c=138.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L& PM, 1987.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista**. In: O teatro através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou**: a aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VIEIRA, César. Entrevista. In: COSTA, Cristina (org). **Seminários Sobre Censura**. São Paulo: Balão Editorial, 2012.

VIEIRA, Evaldo. **Estado e Miséria Social no Brasil**: de Getúlio a Geisel. São Paulo: Cortez, 1995.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **Por uma “produção histórica”**. Teatro e homossexualidade em Campina Grande (1960-1980). ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

VIEIRA, Paulo. **O teatro do povo**. In: In: REVISTA MORINGA Nº 03. **Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB**: teatro e dança. João Pessoa, PB, UFPB, 2007.

VIRGÍLIO, Paulo. **Rádio Nacional é invadida por militares por dar voz à resistência ao golpe** (artigo), 2014. Disponível em < <http://agenciabrasil.ebc.com.br/es/node/908977>>. Acesso em 10 jun. 2014.

ZIMMERMANN, Ivone. **Parecer nº 290/84 O auto da Cobiça de Altimar Pimentel**. Brasília: DPF/SCDP, 1984.

Filmes e documentários

A ARTE de Zezita Matos. Documentário (em fase de produção). Direção: Everaldo Vasconcelos. João Pessoa, PB, Brasil, 2014.

AS PONTES de Madison. Título original: The Bridges of Madison County. Drama. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood e Kathleen Kennedy. Intérpretes: Clint Eastwood e Mary Streep. EUA, 1995.

CABRA Marcado para Morrer. Direção e Produção: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Eduardo Coutinho, Ferreira Gullar, Tite de Lemos e Elizabeth Teixeira. Brasil, 1984.

Legislação

Constituições Federais

BRASIL. **Constituição Política do Império do Brasil de 25 mar. 1824**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao24.htm. Acesso em 10 jan. 2013.

_____**Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 24 fev. 1891.** Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao91.htm.. Acesso em 10 jan. 2013.

_____**Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 16 de jul. 1934.** Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao34.htm>. Acesso em 10 jan. 2013.

_____**Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 10 nov. 1937.** Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao37.htm>. Acesso em 10 jan. 2013.

BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 18 Set. 1946.** Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao46.htm. Acesso em 10 jan. 2014.

_____**Constituição da República Federativa do Brasil de 24 jan. 1967.** Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao67.htm>. Acesso em 10 jan. 2014.

_____**Constituição da República Federativa do Brasil de 05 out. 1988.** Brasília: Senado Federal, 2001.

Emenda Constitucional

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 11, de 13 out. 1978.** Altera dispositivos da Constituição Federal. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc11-78.htm>. Acesso em 10 jan. 2014.

Leis

BRASIL. **Lei nº 4.214, de 02 mar. 1963.** Dispõe sobre o Estatuto do Trabalhador Rural. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4214-2-marco-1963-353992-norma-pl.html>>. Acesso em 13 jul. 2013.

_____**Lei nº 4.483, de 16 nov. 1964.** Reorganiza o Departamento Federal de Segurança Pública, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4483.htm>. Acesso em 15 jan. 2013.

_____**Lei nº 5.250, de 09 fev. 1967.** 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm. Acesso em 15 jan. 2013.

_____**Lei nº 5536, de 21 nov. 1968.** Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm>. Acesso em 15 jan. 2013.

_____**Lei nº 6368, de 21 out. 1976.** Dispõe sobre medidas de prevenção e repressão ao tráfico ilícito e uso indevido de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica, e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6368.htm. Acesso em 15 jan. 2013.

_____**Lei nº 6.683, de 28 ago. 1979.** Concede anistia e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____**Lei nº 6.767, de 20 dez. 1979.** Modifica dispositivos da Lei nº 5.682, de 21 de julho de 1971 (Lei Orgânica dos Partidos Políticos), nos termos do artigo 152 da Constituição, alterado pela Emenda Constitucional nº 11, de 1978; dispõe sobre preceitos do Decreto-lei nº 1.541, de 14 de abril de 1977, e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6767.htm>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____**Lei nº 9.140, de 04 de dez. 1995.** Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9140.htm>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____**Lei nº 10.559, de 13 nov. 2002.** Regulamenta o art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10559.htm>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____**Lei nº 12.527, de 18 nov. 2011.** Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; [...] e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em 20 jun. 2014.

_____**Lei nº 12.528, de 18 nov. 2011.** Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/L12528.htm. Acesso em dez. 2012.

Decretos-Lei

BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.915, de 27 dez. 1939.** Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe>. Acesso em 05 jan. 2014.

_____**Decreto-Lei nº 3.689, de 3 out. 1941.** Código de Processo Penal. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3689.htm>. Acesso em 05 jan 2014.

_____**Decreto-Lei nº 8.462, de 26 dez. 1945.** Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8462-26-dezembro-1945-458500-norma-pe.html>>. Acesso em 05 jan. 2014.

_____ **Decreto-Lei nº 200, de 25 fev. 1967.** Dispõe sobre a organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0200.htm>. Acesso em 20 jan. 2014.

_____ **Decreto-Lei nº 314, de 13 mar. 1967.** Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 15 jan. 2014.

_____ **Decreto-Lei nº 1077, de 26 jan. 1970.** Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm>. Acesso em 15 jan. 2014.

Decretos

BRASIL. **Decreto nº 18.527, de 10 dez. 1928.** Aprova o Regulamento da Organização das Empresas de Diversões e da Locação de Serviços Teatrais. Disponível em < <http://legis.senado.gov.br/legislacao/DetalhaDocumento.action?id=86631>>. Acesso em 20 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 21.240, de 4 abr. 1932.** Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-retificacao-81523-pe.html>>. Acesso em 15 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 24.531, de 2 jul. 1934.** Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24531-2-julho-1934-498209-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 10 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 24.776, de 14 jul. 1934.** Regula a liberdade de imprensa e dá outras providências. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24776-14-julho-1934-498265-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 10 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 20.493, de 24 jan. 1946.** Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acesso em 12 mai. 2012.

_____ **Decreto nº 24.911, de 6 mai. 1948.** Altera dispositivo do Regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.

Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-24911-6-maio-1948-454510-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 12 mai. 2012.

_____ **Decreto nº 30.795, de 30 abr. 1952.** Altera a redação do artigo 93, do Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública aprovado pelo Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-30795-30-abril-1952-339425-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 20 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 40.047, de 27 set. 1956.** Altera a redação de dispositivos do Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública, e dá outras providências. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-40047-27-setembro-1956-332996-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 20 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 50.293, de 23 fev. 1961.** Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50293-23-fevereiro-1961-390034-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 30 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 51.134, de 3 ago. 1961.** Regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio e da televisão, o funcionamento de alto-falantes, e dá outras providências. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-51134-3-agosto-1961-390748-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 30 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 56.510, de 28 jun. 1965.** Aprova o Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-retificacao-47661-pe.html>>. Acesso em 10 jan. 2014.

_____ **Decreto nº 78.992, de 21 de Dezembro de 1976.** Regulamenta a Lei nº 6.368, de 21 de outubro de 1976, que dispõe sobre medidas de prevenção e repressão do tráfico ilícito e uso indevido de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-78992-21-dezembro-1976-427936-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 10 jan. 2014.

Atos Institucionais

BRASIL. **Ato Institucional nº 01, de 09 abr. 1964.** Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm>. Acesso em 10 jan. 2014.

_____ **Ato Institucional nº 05, de 13 dez. 1968.** São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar

mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em 20 mai. 2012

Sítios eletrônicos consultados (por ordem de inserção no texto para as referências não citadas por autor/data)

Sobre Tribunal de Nuremberg:

Sobre Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP): <http://cemdp.sdh.gov.br/>. Acesso em 01 jul. 2014.

Sobre Comissão da Anistia:
<<http://portal.mj.gov.br/anistia/data/Pages/MJ20BF8FDBPTBRNN.htm>>. Acesso em 01 jul. 2014.

Sobre Getúlio Vargas:
http://www.fgv.br/cpd/doc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx?id=busca_rapida>. Acesso em 09 de out. 2013.

Sobre o Plano Cohen:
Disponível em
<<http://www.fgv.cpd/doc/verbetegetuliovargas>>. Acesso em 13 out. 2013.

Sobre Arquivo Miroel Silveira:
Disponível em <<http://www.eca.usp.br/ams/>>. Acesso em 30 dez. 2013.

Sobre Renato Viana e Semana de Arte Moderna:
Disponível em
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=835&imp=N>. Acesso em 10 nov. 2014.

Sobre os espetáculos e elencos de *A Dramática*:
http://www.aldocalvet.org/aldo_calvet_companhia_dramatica_nacional.html. Acesso em 20 jul. 2014.

Sobre a música de Billy Blanco Não vou para Brasília:
Disponível em <<http://www.cifraclub.com.br/>>. Acesso em 20 jul. 2014.

Sobre Sessão Solene do Congresso Nacional. Devolução Simbólica do Mandato Presidencial-18/12/2013. Disponível em:
<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/especiais/jango>. Acesso em 20 dez. 2014.

Sobre telegrama da Federação Mariana Feminina:
<http://medeirosjotabe.blogspot.com.br/2013/08/12-mil-mocas.html>. Acesso em 24 jul. 2014

Sobre a greve dos teatros:
Disponível em <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?blogid=57&archive=2011-02>>. Acesso em 01 ago. 2014

Sobre depoimentos de W. J. Solha:

Depoimento disponível em <http://www.portal100fronteiras.com.br/noticias.php?id=15874>. Acesso em 10 jul. 2014.

Sobre a Escola de Música Anthenor Navarro

Disponível em <funesc.pb.gov.br>. Acesso em 20 ago. 2014

Sobre a peça *Navalha na Carne* montada pelo grupo Bigorna:

<www.teatrobigorna.com.br>. Acesso em 10 ago. 2012.

Sobre a peça *AÍ*, de Ubiratan de Assis:

<http://ac2brasil.blogspot.com.br/2011/12/13-dezembro-1968-entrava-em-vigor-o-ai.html>. Acesso em 15 dez. 2012.

Sobre o espetáculo Um tenente chamado Benício:

Disponível em <http://cenatabajara.blogspot.com.br/>. Acesso em 13 nov. 2014.

Sobre Plínio Marcos:

Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/plinio-marcos.jhtm>>. Acesso em 10 jan. 2014.

Sobre a Nau Catarineta:

Disponível em< <http://naucatrinetamusicaportuguesa.blogspot.com.br/2014/11/origem-do-poema-nau-catrineta.html>.> Acesso em 15 jul. 2014.

Sobre Vicente Ráo:

Disponível em

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Vicente_Rao.> Acesso em 10 nov. 2014.