

O TEATRO BRASILEIRO SOB PRESSÃO

Maurini de Souza¹

Sandra Mara Pinheiro Maciel²

Resumo

As artes no Brasil tiveram dois momentos de forte censura, destacando-se o governo de Getúlio Vargas denominado Estado Novo (1937-1945) e o período iniciado a partir do golpe militar de 1964. No período da ditadura militar, a partir de 1964, o teatro sofreu grandes perseguições. Em especial dois grupos, *O Oficina*, em torno de seu diretor José Celso Martinez Corrêa, e *O Arena*, em torno de Augusto Boal, que se dedicaram a criar uma dramaturgia brasileira e uma nova formação do ator. Extremamente engajados, e invocando o teórico e dramaturgo alemão Bertolt Brecht como nome tutelar, marcariam a história do teatro no país. Ambos os grupos seriam dizimados pelo AI-5, Ato Institucional que deflagrou o terror de Estado e exterminou aquilo que fora o mais importante ensaio de socialização da cultura jamais havido no país. Nesse contexto de combater os “inimigos” da nação, as atividades artísticas e intelectuais foram duramente perseguidas.

Palavras-chave: Censura, teatro, ditadura.

Abstract

Arts in Brazil had two moments of strong censorship, especially in the Getúlio Vargas' government called Estado Novo (1937-1945) and the period starting from the 1964 military *coup d'état*. In the period of military dictatorship, theater has undergone great persecution. In particular two groups, “Oficina”, and its director José Celso Martinez Corrêa, and “Arena”, and Augusto Boal, who have dedicated themselves to create a Brazilian drama and a new formation of actors. Deeply engaged, and relying on the theoretical and German playwright Bertolt Brecht as prominence name, marked the history of theater in the country. Both groups were decimated by the AI-5, Institutional Act that flared terror of state and destroyed what was the most important test of the cultural socialization never been in the country. In this context of fighting against the “enemies” of the nation, the intellectual and artistic activities were severely persecuted. Those in power feared the use of media as vehicles for the spread of subversive messages, as well as the influence they could exert on the costumes.

Keywords: Censorship, Theater, dictatorship.

Introdução

A censura foi uma presença constante em nosso país, desde o Brasil colônia até um passado recente, em que a imprensa e as artes sofreram com seus rigores: livros, jornais, teatro, música, televisão e cinema foram atividades visadas pelos mandantes do momento.

¹ É graduada em Jornalismo e Letras e mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Faz doutorado em Letras na mesma instituição. Professora do Departamento de Comunicação e Expressão da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

² Graduada em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e especialista em Literatura Brasileira e História Nacional, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Existem muitos escritos sobre a censura no pós-1964, mas a questão da censura no teatro é um tema que merece ser investigado devido à grande repercussão que diversas peças tiveram nesse período.

O tema mostra a influência do governo militar nos vinte anos que permaneceu no poder, demonstrando como a censura assumiu um papel de protagonista na cena nacional e se tornou incomodamente presente no cotidiano dos artistas e da sociedade.

Desde a instalação da ditadura, o governo procurou reprimir qualquer manifestação que se opusesse ao regime. Foram reguladas atividades artísticas, culturais e recreativas, como a música, o teatro, o cinema, a televisão, enfim todas as que tinham o poder de chamar a atenção do público para o que estava acontecendo no país.

A criatividade imersa num ambiente de idéias contra culturais possibilitou o surgimento do Cinema Novo, do Teatro de Arena e do Oficina, da Música Popular Brasileira e da Imprensa Alternativa, todos com uma nova linguagem, um novo olhar sobre o modo de fazer arte no Brasil.

O foco deste estudo é a censura no teatro brasileiro.

A crise política brasileira e o golpe militar de 1964

Em agosto de 1961, em meio a pressões políticas, Jânio Quadros renuncia ao cargo de presidente da República. Segundo a Constituição vigente no país, a presidência da república deveria ser ocupada pelo vice-presidente eleito, João Goulart. Este, porém, estava em visita oficial à China Comunista e a presidência havia sido entregue a Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados (COTRIM, 1994, p. 299).

Dois grupos políticos, com interesses divergentes, formaram-se em relação à posse de João Goulart: os contrários, reunindo ministros militares, udenistas, grandes empresários nacionais e estrangeiros, e os favoráveis, reunindo grande parcela dos sindicalistas e trabalhadores, profissionais liberais, pequenos empresários. Para representar o grupo dos favoráveis, foi organizada a Frente Legalista, que pretendia garantir o cumprimento da constituição.

João Goulart aceitou as condições impostas pelos grupos dominantes tomando posse em sete de setembro de 1961, num sistema de governo parlamentarista, tendo como primeiro ministro Tancredo Neves. Assumiu plenamente o poder presidencial, reforçando sua linha de governo de tendência nacionalista e política externa independente e um plano de desenvolvimento que tinha como objetivos promover uma melhor distribuição das riquezas nacionais, atacando os latifúndios improdutivos para defender interesses sociais; encampar as

refinarias particulares de petróleo; reduzir a dívida externa brasileira; diminuir a inflação e manter o crescimento econômico sem sacrificar exclusivamente os trabalhadores. Na época, as massas trabalhadoras mobilizavam-se cada vez mais contra a exploração das classes dominantes. Os grandes empresários uniram-se aos militares pela queda de João Goulart (COTRIM, 1994, p. 299-300).

A deposição de João Goulart e a instalação da ditadura

Favoráveis ao governo, os setores populares faziam greve em apoio às reformas de base. Contra o governo, as classes dominantes organizavam, em várias cidades, as marchas da Família com Deus pela Liberdade, que eram passeatas de senhoras da elite católica, autoridades civis e parte da classe média. A agitação política e social tomava conta do país. Os grupos de esquerda e de direita radicalizavam suas posições. Em Brasília, seiscentos sargentos do Exército e da Aeronáutica ocuparam a tiros suas guarnições para exigir o direito de voto. A rebelião foi rapidamente controlada, mas os oficiais militares, assustados com a indisciplina da tropa, responsabilizaram o governo pelo clima que contagiava o país (COTRIM, 1994, p. 301).

No dia 31 de março de 1964, eclodiu a rebelião das Forças Armadas contra o governo João Goulart. O movimento militar teve início em Minas Gerais, com a mobilização das tropas comandadas pelo general Olímpio Mourão Filho, apoiado pelo governador mineiro Magalhães Pinto. Rapidamente, o movimento contou com a adesão de outras unidades militares de São Paulo, Rio Grande do Sul e do antigo estado da Guanabara. Sem condições de resistir, o presidente João Goulart deixou Brasília, em primeiro de abril de 1964, indo para o Uruguai como exilado político. Assim, terminava o período democrático e começava a ditadura militar, que duraria os próximos vinte anos (Idem, p. 301).

Atos institucionais e a constituição revolucionária

Em nove de abril de 1964, o Alto Comando do Movimento de 31 de março de 1964 decretou o chamado Ato Institucional nº 1, pelo qual o governo poderia decretar a suspensão de direitos políticos e a cassação de mandatos. Este foi seguido por outros atos institucionais e de inúmeros atos adicionais e emendas constitucionais, que consolidaram as bases jurídicas do golpe. Todavia, o grande número de atos e emendas obrigou o governo a incorporá-los em um texto único, o que foi feito por um grupo de juristas. Levado ao Congresso, esse projeto foi promulgado em 24 de janeiro de 1967, como a nova Constituição da República. Apesar de fortalecido pela Constituição de 1967, o Poder Executivo alegou estar ameaçado por uma onda

de subversão e agitação contra-revolucionária, tendo o presidente Artur da Costa e Silva promulgado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), pelo qual eram reforçados os poderes contra os subversivos, terroristas e corruptos. Simultaneamente foi decretado o recesso (fechamento temporário) do Congresso Nacional. Diversos outros atos institucionais se seguiram, alterando a Constituição de 1967 (MICHALANY, 1981. p. 387).

Após o AI-5 houve um endurecimento da repressão. Desde o início, o regime foi rigoroso com a oposição, praticando muitas prisões arbitrárias e torturas em todo o país (JORGE, 1992).

Desde julho de 1969, funcionava em São Paulo a chamada “Operação Bandeirante” (Oban), implementada pelo comando do II Exército. A idéia era promover uma ação conjugada e permanente de combate às atividades da “guerrilha urbana”. Juntavam-se, na Oban, o Exército, a Marinha, a Aeronáutica, as polícias militar e civil, amparados pelo governo do estado e contando com auxílio financeiro de empresários. Surgia a partir da avaliação de que a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo não vinha sendo eficaz no combate à subversão, que se caracterizaria por ser ágil e surpreendente. É a tese do despreparo, que seria repetida como justificativa para a implementação do sistema repressivo, sendo sempre lembrado o fato de que as atividades subversivo-terroristas não deviam ser combatidas como crimes comuns, necessitando a coordenação e a integração entre os diversos órgãos para convergência de todos para o “fim comum” (FICO, 2003, p. 184).

A estrutura da Oban inspirou a criação do sistema Codi-DOI (Centro de Operações de Defesa Interna-Destacamento de Operações de Informações), órgão que discutiu e encaminhou ao presidente da República algumas diretrizes que estabeleciam o “Sistema de Segurança Interna”, ou seja, a determinação para que o padrão da Oban fosse implementado em todo o país, como esclarecia um ofício do Conselho de Segurança Nacional encaminhado a todos os governadores (Idem, p. 185).

A insatisfação da sociedade brasileira com o novo regime

Nas grandes cidades, o movimento operário crescia desde a década de 1950 e levava à frente um vigoroso processo de lutas e reivindicações, fortalecendo seu papel por meio das pressões políticas e sociais. No campo, o movimento das Ligas Camponesas avançava em Estados como Pernambuco e Paraíba, alcançando repercussão nacional (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 9).

Além dos trabalhadores urbanos, outros setores demonstravam seu interesse na transformação social. Estudantes e intelectuais assumiam posições favoráveis à militância

política e cultural. Surgia um órgão de representação estudantil importante e atuante: a União Nacional dos Estudantes (UNE), que, com trânsito livre e acesso ao poder, discutia as questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam diversos segmentos do país. A partir de 1961 começam a proliferar por todo o país os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados a UNE, atraindo jovens intelectuais que defendiam a concepção de arte revolucionária, como um instrumento a serviço da revolução social, abandonando os conceitos de arte pela arte e voltando-se para a opção coletiva e didática de conscientização das massas, restituindo-lhes a consciência de sujeitos históricos (CARVALHO, 2005, p. 3).

A organização de um amplo movimento cultural didático-conscientizador tomava forma por uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam, vinculadas a governos estaduais e prefeituras, ou eram geradas no movimento estudantil. Em Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular (MCP) no qual se formavam núcleos de apoio e alfabetização dos pobres em favelas e periferias, era apoiado pelo governo. Esses núcleos construía sua base de atuação em um novo método de alfabetização, criado por Paulo Freire, que, contrariamente às tradicionais cartilhas, procurava a construção do conhecimento por meio da vinculação da vivência social, cultural e política das populações carentes, priorizando o processo de aprendizagem como deflagrador de consciência e da situação social vivenciada por esta parcela da população, marginalizada e analfabeta.

Tais prerrogativas orientaram a atuação de diversas manifestações artísticas daquele período. Tendo como base as propostas engendradas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), essas perspectivas de atuação ficaram conhecidas como nacional-popular. Essas iniciativas seriam duramente questionadas no final da década de 60, quando o recrudescimento do governo militar tornou-se cada vez mais forte. Tortura e prisões tornaram-se práticas corriqueiras do governo ditatorial (Idem, p. 4).

A censura ganha força

Não se pode falar propriamente no “estabelecimento” da censura durante o regime militar, pois ela nunca deixou de existir no Brasil; no entanto, a partir 1964, ganha mais força. Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente. Instrumentos reguladores, como “leis de imprensa”, “classificações etárias” (para diversões públicas) e proibições de “atentados à moral e aos bons costumes”, frequentemente possibilitaram mecanismos censórios que contavam com o benefício da legitimação que

parcelas da sociedade lhes conferiam, já que os consideravam “naturais”. Assim, para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação. (FICO, 2003, p. 187)

Nas duas décadas de Ditadura Militar, o desenvolvimento industrial e o estabelecimento da sociedade de massa no país foram processos complementares conduzidos pelo governo, com base no projeto de integração nacional. Sem que fosse possível controlar as manifestações culturais através de uma ideologia educacional fundamentada na exaltação nacional e na defesa da instituição familiar conservadora, os governos militares revezaram-se no poder por meio do cerceamento das liberdades e da imposição da censura e do terror. A intenção era conter qualquer tipo de representação política, social ou cultural que “ameaçasse o regime”. A criatividade imersa num ambiente de idéias contraculturais possibilitou o surgimento do Cinema Novo, do Teatro de Arena e do Oficina, da Música Popular Brasileira, e da Imprensa Alternativa, todos com uma nova linguagem, uma nova forma de fazer arte no Brasil (REIS, 2006, p. 2).

Ao lado dessas questões, um intenso debate perpassava os meios teatrais, musicais, do cinema novo, da poesia. O golpe militar de 1964 colocava inúmeros problemas para essa classe artística. A censura apertava o cerco, proibindo peças teatrais, estréias, trechos das músicas eram cortados e inúmeros outros atos semelhantes tornar-se-iam mais frequentes nos anos que se seguiram (CARVALHO, 2005, p. 4).

Os grupos teatrais brasileiros caminhavam com espetáculos alusivos à condição do país, debatendo, criticando, demonstrando, centrados no plano da denúncia. Seguindo tendências do movimento de contracultura, que ganha espaço e força, pois tem como elemento e princípio a discussão, contestação da situação vigente, e a busca por mudanças pelo viés estético. A militância chegava cada vez mais perto de atos extremistas e os grupos artísticos percebiam um caminho mais ativo para seus atos (MOSTAÇO; SEIDLER, 2004).

De acordo com NAPOLITANO (2001), a censura pós-AI-5 dificultou a montagem das peças teatrais de cunho crítico, assim como o estilo agressivo, provocador do novo estilo teatral afastou a classe média, maior consumidora desse tipo de arte. “Obviamente, não podemos esquecer a violenta censura e repressão que se abateu sobre o meio teatral a partir do AI-5 (...) que certamente dificultava a montagem de qualquer peça mais crítica”.

A quase totalidade da atividade censória das diversões públicas era feita previamente, o que lhe conferia grande capacidade de coerção. No caso do teatro, algumas peças foram inviabilizadas no ensaio geral, às vésperas da estréia. *Brasileiro: profissão esperança* escapou por pouco e, dias após sua primeira encenação, o diretor do Departamento de Polícia Federal lamentava: “não se compreende sua liberação anterior, pois a mesma visa à negação, pelo

achincalhe, de valores que temos de preservar”. *Calabar* não teve a mesma sorte: a peça foi proibida, apesar de o texto ter sido liberado e a montagem, finalizada, resultando em grande prejuízo financeiro para os seus produtores (FICO, 2003, p. 192).

O teatro político

Desde a Grécia clássica, vários estudiosos têm se dedicado às ligações existentes entre teatro e poder. No século XIX, principalmente na Europa, mas também no Brasil, toda a reflexão acerca do teatro romântico pressupõe a negação de um modelo neoclássico imposto pela nobreza. A burguesia faz-se então representar nos principais palcos das grandes cidades. Em seguida, a desilusão com a urbanização e a descrença nas promessas de uma vida melhor proporcionada pela industrialização fazem o teatro realista-naturalista entrar no século XX cada vez mais próximo das questões sócio-políticas. Os ideais marxistas repercutiriam, também, de forma decisiva na teoria teatral do século XX. Primeiro Erwin Piscator, com o seu Teatro político (1929), em seguida toda a obra de Bertolt Brecht consolidariam uma concepção de teatro engajado nas lutas de classes sociais (REIS, 2006, p. 1).

Segundo BENTLEY (1969, p.151), “o artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou de inação estão simplesmente por fora”.

O teatro político não propõe apenas um simples ato esquemático de indignação e protesto, mas uma reflexão. O teatro não transforma diretamente a sociedade, mas pode ajudar a transformar os homens, que são os que transformam as relações de produção. (PEIXOTO, 1986, p. 40).

O teatro de resistência

O teatro de resistência definiu-se no século XX com o surgimento de uma nova ideologia juntamente com um dos maiores patrimônios do teatro brasileiro: *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), enfrentando a ditadura de Getúlio Vargas. Em 1938, Paschoal Carlos Magno funda o Teatro do Estudante do Brasil. Começam surgir companhias experimentais de teatro, marcando a introdução do modelo estrangeiro de teatro consagrando então o princípio de encenação moderna no Brasil (PEIXOTO, 1986, p.84).

No ano de 1948 surge o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, uma companhia que produzia teatro da burguesia para a burguesia, importando técnica e repertório, com tendências para o culturalismo estético.

O dramaturgo brasileiro esteve quase ausente do TBC. Mas os dois textos que abrem novos rumos para a dramaturgia nacional, antes de *Black-Tie*, encenados fora do “Arena” são: *A Moratória*, de Jorge de Andrade, em 1955, dirigida por Ratto para o “Teatro Maria Della Costa”, e em 1957, por um grupo não profissional de Recife e *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. O “Arena” será, como resposta, a sede da nova dramaturgia, que nasce com preocupações sócio-políticas claras, fornecendo, inclusive, por seu decidido e apaixonado mergulho no confronto com nossa realidade, material para uma renovação do espetáculo, em nível de interpretação e encenação (PEIXOTO, 1989, p. 67).

No “Arena” foi decisiva a presença de Augusto Boal, jovem que foi estudar Química Industrial nos Estados Unidos e regressou com um profundo conhecimento pro do “Actor’s Studio” e dos métodos de Stanislavski (PEIXOTO, 1989, p. 69).

Após o término de seu curso, Boal começou a dirigir, no Teatro de Arena de São Paulo, aclimatando o método de Stanislavski às condições brasileiras e propiciando o surgimento de uma interpretação mais naturalista. Sua primeira direção, *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, foi um sucesso em 1956. A seguir, vem, *Marido Magro, Mulher Chata*, uma comédia de costumes bem despreziosa e de sua autoria e, ainda em 1957, a direção de *Juno e o Pavão*, de Sean O’Casey, já no sentido de orientar o grupo para preocupações mais sociais e políticas. Em 1960 estréia sua peça *Revolução na América do Sul*, com direção de José Renato. Em forma de revista e de musical, o espetáculo foi baseado nos princípios brechtianos da composição dramática em que o protagonista, um homem do povo, o José da Silva, era a vítima de todas as explorações da classe dominante. O dramaturgo também foi parceiro de sucesso de Gianfrancesco Guarnieri. E um de seus grandes feitos juntos foi a montagem de *Eles Não usam Black-tie* (ANDRADE, 2005, p. 5).

Em 1965 Boal também em parceria com Guarnieri desenvolveu o texto *Arena conta Zumbi*, em que aplicou o famoso método brechtiano do distanciamento. Boal, Guarnieri, e Edu Lobo optaram pelo modelo dramático de um “seminário histórico”, que possibilitou a inclusão do narrador contemporâneo que interliga e comenta os episódios representados, estabelecendo outro patamar, até então inovador, de comunicação com a platéia. Dois anos depois, renovando o mesmo texto, surge *Arena Conta Tiradentes*, um aperfeiçoamento dessa mesma proposta e sistema que revela o protomártir da Independência como herói. Esses dois sucessos na época promovem o Teatro de Arena à condição de liderança junto ao teatro de resistência. Mais tarde Boal escreve *o Murro em Ponta de Faca*, em que demonstra toda a sua revolta contra os esquemas de manipulação e poder. Após os heróis, Boal dirige, em 1961, *Pintado de Alegre*,

de Flávio Migliaccio, e *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis, e assim completa sua expressiva fase nacionalista (ANDRADE, 2005, p. 7).

No ano seguinte, decidem-se mudar o eixo da linha de encenação do Arena para iniciarem então uma nova fase, agora de nacionalização dos clássicos. Marcam esse novo capítulo as montagens bem realizadas nas encenações de *A Mandrágora*, de Maquiavel, 1962; *O noviço*, de Martins Pena; *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, e *o Tartufo*, de Molière. Entre os anos de 1969/1970, Augusto Boal escreveu e dirigiu o espetáculo *Arena Conta Bolívar*. As montagens foram apresentadas somente no exterior, em longa excursão por vários países da América Latina e Europa. Retornando ao Brasil, criou uma jovem equipe o Teatro Jornal – 1ª Edição, com a publicação das experiências de leitura de textos acompanhadas de comentários, com técnicas do agit-prop e do *Living Newspaper*; equipe esta, que se desenvolve e mais tarde vem chamar-se Teatro Núcleo Independente (ANDRADE, 2005, p. 7).

O teatro brasileiro sob pressão

As artes no Brasil tiveram dois períodos de forte censura, destacando-se o governo getulista denominado Estado Novo (1937-1945) e o iniciado a partir do golpe militar de 1964.

Com a Constituição de 1937, foi instituída no Brasil a censura prévia para o cinema, imprensa, teatro, música e rádio, atendendo a uma antiga reivindicação dos músicos nacionalistas, conforme projetos e sugestões apresentados ao governo, logo após outubro de 1930. O argumento apresentado para a instituição da censura era o de manter a moral, os bons costumes e a ordem, defendendo a juventude da veiculação de possíveis maus exemplos, contidos explícita ou implicitamente nas músicas populares, nas peças de teatro, nas novelas radiofônicas ou nos filmes.

A regulamentação da Constituição de 1937 a respeito da imprensa e da propaganda deu-se através do Decreto-lei nº. 1949, de 30 de dezembro de 1939, alguns anos após a criação do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda. Este passou a exercer a função de órgão fiscalizador do cumprimento da lei, estabelecendo algumas normas sobre controle, cobrança de taxas, concessão de prêmios, direitos autorais, cadastro de funcionários, entre outras. Criou-se, por outro lado, um sistema de censura e de fiscalização para controlar todas as atividades artísticas: cinema, teatro, rádio, execuções de discos, apresentações de grupos musicais ou teatrais, cordões, ranchos e estandartes carnavalescos. Eram proibidas as improvisações em qualquer tipo de espetáculo público (CONTIER, 1988, p. 273).

No período da ditadura militar, a partir de 1964, o teatro sofreu grandes perseguições. Em especial dois grupos, *O Oficina*, em torno de seu diretor José Celso Martinez Corrêa, e *O*

Arena, em torno de Augusto Boal, que se dedicaram a criar uma dramaturgia brasileira e uma nova formação do ator. Engajados, e invocando o teórico e dramaturgo alemão Bertolt Brecht como nome tutelar, marcariam a história do teatro no país. Ambos os grupos seriam dizimados pelo AI-5, Ato Institucional que deflagrou o terror de Estado e exterminou aquilo que fora o mais importante ensaio de socialização da cultura jamais havido no país (SANTOS, 2005, p. 1).

O teatro menos engajado refugiou-se em pequenas companhias. Com orçamentos reduzidos e sem muito apelo ao público, ocupavam espaços alternativos, não mais experimentais e, por vezes, tentavam suscitar uma dramaturgia nova. Dentre elas, o Grupo Tapa, que encenou repertório clássico internacional e ocupou o posto de mais premiada companhia do país, e Antunes Filho, que congregou uma trupe experimental, com oficina de formação de atores destacando-se pelas encenações de Nelson Rodrigues (SANTOS, 2005, p. 2).

Em maio de 1965, menos de dois meses depois do golpe militar, por ocasião da estréia da peça teatral *Antígona*, de Sófocles, a imprensa discutia se a tragédia simbolizava a luta contra as ditaduras e o direito de dizer “não”. Em Leopoldina, Minas Gerais, uma montagem local de *A Invasão*, de Dias Gomes, é impedida de estreiar por um veto de personalidades notáveis da cidade, que consideravam a peça “pornográfica”. E o Rio passa pela vergonha de ser provavelmente a única cidade do mundo a efetuar cortes numa peça de Shakespeare, no ano do quarto centenário do poeta. O responsável é o Serviço de Censura, do Governo Carlos Lacerda, que eliminou algumas falas da comédia *A Megera Domada*, quando da temporada carioca da sua produção curitibana (SANTOS, 2005, p. 4).

Em dezembro de 1965, nascia a primeira semente daquilo que viria a ser uma das mais fortes trincheiras teatrais contra o regime militar: o show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia). Por um tempo, o show foi apresentado em nome do teatro de Arena de São Paulo e, por ocasião da estréia, Boal declarou que o novo núcleo carioca do Arena, reunindo, entre outros, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Vianinha, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Vera Gertel e Isabel Ribeiro, desenvolveria no Rio de Janeiro um trabalho permanente, independente da matriz paulista, mas entrosado com ela; um projeto que nunca chegaria a ganhar corpo, diante da criação autônoma do Grupo Opinião (SANTOS, 2005, p. 4).

Ao longo do ano, vários textos são proibidos, e outros como *Os inimigos* e *Morte e Vida Severina* sofrem interdições posteriormente levantadas; outros ainda só conseguem estreiar mutilados, como *Liberdade, Liberdade*, que na sua temporada em São Paulo recebeu 25 cortes.

A classe teatral mobiliza-se contra o arbítrio: em agosto, uma carta aberta com 1.500 assinaturas é entregue a Castelo Branco, protestando contra os abusos da censura; e, em outubro, um telegrama enviado à Comissão de Direitos Humanos da ONU denuncia os atentados contra a liberdade de expressão no Brasil (SANTOS, 2005, p. 5).

Nesse mesmo período, a atriz Isolda Cresta foi detida por ler um manifesto contra a intervenção na República Dominicana. Ocorreu a proibição na íntegra de um texto teatral, *O Vigário*, de Rolf Hochhuth; e o espetáculo *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, por decisão pessoal do governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, não iniciou a sua temporada (PATRIOTA, 2006, p. 126).

Os responsáveis pela revolução da linguagem cênica que tomaria corpo a partir de 1966 sentem-se inconformados e impotentes diante do sistema repressivo que controla cada vez mais radicalmente a vida do país, instalando-se um rígido sistema de censura. A válvula de escape para esse inconformismo, no campo teatral, consistiu em contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuassem como molas propulsoras. Começam a penetrar nos ouvidos da juventude teatral os primeiros ecos de uma grande revolução cultural que se desenhava, partindo da insatisfação com valores culturais e éticos legados pelas gerações anteriores, que são repudiados como caducos e necessitados de urgente substituição por comportamentos radicalmente diferentes. Mesmo com esses pensamentos e atitudes vindas de fora, por intelectuais e escritores, a censura continuava frenética. Alguns dos seus desatinos: invasão do *Teatro Jovem do Rio*, para impedir a realização de um debate sobre Bertolt Brecht, que seria autorizado alguns dias depois; cortes em *Terror e Miséria do III Reich*, também de Brecht; detenção, em Maceió, de um elenco carioca que apresentava *Joana em Flor*, de Reinaldo Jardim, seguida de queima de exemplares do livro em praça pública; eliminação do texto de *O Homem do Princípio ao Fim*, após vários meses em cartaz (SANTOS, 2005, p. 5).

Em 1968 o país vivenciaria intensos debates, em especial pela encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e pelo filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. No nível político, as críticas à perspectiva da resistência democrática acirraram-se e a defesa da idéia de radicalização do processo começou a ganhar cada vez mais adeptos. No âmbito teatral, no mês de janeiro tornou-se pública a seguinte advertência: o general Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens de teatro e cinema o ameaçador recado: “Ou vocês mudam, ou acabam”) dá em público a declaração determinante da atitude do regime em relação à atividade cênica: “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados, que entendem de tudo, menos de teatro”. Dessa vez a ameaça não se fizera de forma velada. Pelo contrário,

os artistas começaram a perceber que a atmosfera cultural estava se transformando; em Brasília o espetáculo *Um bonde chamado desejo* (Tennessee Williams), protagonizado pela atriz Maria Fernanda, foi proibido. Novamente, a classe teatral manifestou-se e, durante três dias, declarou-se em greve e protestou nas escadarias dos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo (PATRIOTA, 2006, p. 126-127).

PEIXOTO (1992, p. 94) ressalta que a temporada em São Paulo seria tumultuada.

Críticos espantados, público entre o fascínio e o ódio. Em algumas sessões havia gente que se levantava e agredia verbalmente os atores. Ameaças quase diárias, público sendo revistado na entrada, um precário sistema de segurança armado nos bastidores. Esta tensão engravidava o espetáculo. A censura aguentou em inesperado e surpreendente silêncio. Às vezes telefonavam dizendo que as denúncias, inclusive de militares, aumentavam. E que a pressão de Brasília crescia. Mas nos recomendavam certa moderação, para que tudo continuasse em paz.

A cada semana, durante meses, atitudes arbitrárias eram denunciadas. Peças, outrora encenadas, foram censuradas ou liberadas com cortes, tais como *Andorra* e *o Rei da vela*. Já *Oh! Minas Gerais*, de Jota D'Angelo e Jonas Bloch, inicialmente sofreu cortes e, em momento posterior, foi proibida por fazer referências ao ex-presidente Juscelino Kubitschek. Em junho de 1968, foi a vez do espetáculo *Primeira Feira paulista de opinião*, do Teatro de Arena, composto pelos textos *O Líder* (Lauro César Muniz), *O Senhor doutor* (Bráulio Pedroso), *Animália* (Gianfrancesco Guarnieri), *A Receita* (Jorge de Andrade), *Verde que te quero verde* (Plínio Marcos) e *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa* (Augusto Boal).

As inquietações eram legítimas e pertinentes àquele contexto. Porém essa opinião não foi compartilhada pelos censores que, poucas horas antes da estréia da *Primeira Feira*, censuraram 65 páginas de um texto que continha 80. Diante de tamanho desrespeito, os teatros entraram em greve geral. Os artistas rumaram para o Teatro Ruth Escobar e, no momento da estréia, Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela Desobediência Civil que estavam proclamando. *A Feira* seria representada sem alvará, desrespeitando a Censura:

A classe teatral aboliu a censura!!! Estrondosa ovação: vitória da arte contra a mediocridade! Vitória da liberdade de expressão. Democracia! Dia seguinte, chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos não recuar – Desobediência Civil! Desobedecer era dever: obedecíamos nosso desejo! Sussurramos aos espectadores que o espetáculo seria feito no Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e, como prova de desobediência, cantamos canções proibidas.

[...] Terceiro Dia: todos os teatros de São Paulo cercados, soldados e marinheiros. Nós e espectadores motorizados seguimos para Santo André, Teatro de Alumínio:

representamos o texto integral! No quarto dia, os teatros de Santo André estavam cercados. No Ruth, uma hora antes da hora, nosso advogado veio eufórico gritando que a peça tinha sido provisoriamente liberada pelo juiz! Esse juiz foi, meses mais tarde, preso: fazia parte de uma organização guerrilheira e ninguém sabia. A partir daí, fizemos o texto integral e acrescentamos o que bem nos pareceu – censura derrotada, humilhada. Foi quando começaram as agressões físicas, raptos, invasões. (PATRIOTA, 2006, p. 127-128)

Toda a censura de textos que até então era realizada de modo descentralizado nos Estados, passou a ser concentrada por completo em Brasília, obrigando os autores e produtores a deslocarem suas tentativas freqüentes de resolver tais assuntos com as autoridades censoras. (SANTOS, 2005, p. 6).

A tensão chega ao auge em julho, quando o Comando de Caça aos Comunistas invade, em São Paulo, o teatro em que estava em cartaz a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, espancando e maltratando vários membros do elenco e destruindo o cenário e o equipamento técnico. Em setembro, no Rio Grande do Sul, a mesma peça estava em cartaz, e voltaram a haver agressões, e a censura acabando por proibir o espetáculo. Teatros como o Gil Vicente (RS) e o Opinião (RJ), sofrem atentados a bomba, o ator Flávio Rangel é parado na rua e tem sua cabeça raspada, a atriz Cacilda Becker é demitida do seu emprego na TV Bandeirantes, por pressão dos órgãos de segurança (GASPARI, 2002, p. 299-300).

Reunidos na Associação Brasileira de Imprensa, artistas de teatro e cinema protestaram contra a invasão e depredação do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e o espancamento do elenco e de membros da equipe técnica do espetáculo *Roda Viva*. Os artistas presentes à reunião exigiram a detenção dos culpados e a condenação “do terrorismo de direita”. O espetáculo já havia terminado quando cerca de 20 pessoas começaram a depredar tudo, gritando que eram do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e que não admitiam obscenidades no teatro. O público retirou-se rapidamente, enquanto os agressores partiram em direção ao camarim dos atores, quebrando o que encontraram pela frente. Armados de revólveres, cassetetes, soco-ínglês e martelos, espancaram o elenco da peça, despiram as atrizes e obrigaram Marília Pêra e Rodrigo Santiago, também despidos, a irem para a rua (GASPARI, 2002, p. 299).

O clima de perseguições aos intelectuais e artistas continuava de forma violenta. O ápice foi a invasão policial ao restaurante do *Calabouço*, no Rio, quando mataram o estudante Édson Luís. Seus colegas levaram o corpo para a Assembléia Legislativa. Teatros suspenderam os espetáculos. A classe média se afastou do teatro, influenciada pela campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele, fazendo-o aparecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violências e subversão. O mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheterias (SANTOS, 2005, p. 7).

Todos esses acontecimentos se deram no histórico ano de 1968. Um ano marcado pela sucessão de fatos históricos envolvendo a severidade da censura sobre as atividades teatrais do país.

VENTURA (1988, p.16), ao comentar sobre a juventude dos anos 60, afirma que

uma simples arqueologia dos fatos pode dar a impressão de que esta é uma geração falida, pois ambicionou uma revolução total e não conseguiu mais do que uma revolução cultural. Arriscando a vida pela política, ela não sabia, porém, que estava sendo salva historicamente pela ética”. Afirma ainda que “o conteúdo moral é a melhor herança que a geração de 68 poderia deixar para um país cada vez mais governado pela falta de memória e pela ausência de ética.

Desde o início do teatro no Brasil, logo após o descobrimento, pode-se afirmar que as décadas 60 e 70 foram marcantes, especialmente em função da ditadura militar, pela insistência da juventude e dos artistas na busca de um ideal de liberdade, que somente foi alcançado na década de 80 com o retorno da democracia.

Conclusão

A censura fez parte de quase toda a história da imprensa e das artes no Brasil. A partir de 1964, porém, ganha mais força. Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente. Portanto, para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação.

Desde que a ditadura instalou-se no país, já na era Vargas, o governo procurou reprimir toda e qualquer manifestação que se opusesse ao regime. Por isso, a imprensa, principalmente os jornais, esteve sempre na mira dos censores. Também as atividades artísticas, culturais e recreativas foram reguladas, como o teatro, o cinema, a TV, o circo, os bailes e as apresentações de cantores em casa noturnas.

A censura pós AI-5 dificultou a montagem das peças teatrais de cunho crítico, assim como o estilo agressivo, provocador do novo estilo teatral afastou a classe média, maior consumidora desse tipo de arte. Para o governo militar, era necessário lutar pela manutenção da ordem e garantir o apoio incondicional da população aos rumos que estavam sendo traçados para o país. Assim, os que discordavam do Regime, mesmo através da arte, deveriam ser perseguidos e até eliminados.

Nesse contexto de combater os “inimigos” da nação, as atividades artísticas e intelectuais foram duramente perseguidas. Os detentores do poder temiam a utilização dos meios de comunicação como veículos de propagação de mensagens subversivas, assim como a influência que poderiam exercer sobre os costumes. Acreditava-se, conforme FICO (2003, p. 182-183), que “os comunistas estariam planejando fragilizar o arcabouço moral da sociedade brasileira, através da propagação de visões críticas sobre a família e o convívio, para, assim, facilitar a tomada do poder”. Por isso, inúmeras obras literárias, peças teatrais, filmes, revistas, programas de televisão tornaram-se vítimas da censura. Afora isso, nos vinte anos de ditadura militar, o que vimos foram atos arbitrários, como prisões, assassinatos, deportações, desaparecimentos e torturas, sob a bandeira de manter o país dentro da “moralidade” desejada e longe daqueles que chamavam de “comunistas”.

Portanto, quando fazemos uma análise mais detalhada da censura exercida sobre o teatro, não é de surpreender o receio da censura da época para a liberação de muitas peças. Naturalmente, em meio a uma ditadura em que a “moral” e os “bons costumes” eram buscados a todo custo, a discussão que muitas peças traziam poderia ser considerada uma grande ameaça para os militares. Para eles, as peças poderiam gerar questionamentos e críticas ao Regime, além de alguns trechos serem considerados atentatórios à moral e aos bons costumes que se apregoava.

O discurso militar contrapunha-se naturalmente às manifestações artísticas e culturais chamadas de esquerda. Os militares acreditavam ter como missão zelar pela Segurança Nacional, impedindo a ação dos “inimigos da nação”.

A censura foi utilizada pelo Regime Militar para calar e ao mesmo tempo fazer-se ouvir. Atuava em diversas frentes, perseguindo tanto políticos como jornalistas e artistas. Os militares não se declaravam como ditadores, em contrapartida, utilizavam o autoritarismo explícito no relacionamento com determinados grupos sociais.

Referências

- ANDRADE, V. P. Panorama da dramaturgia brasileira. *Revista de Cultura*. São Paulo, 2005.
- BENTLEY, E. *O teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- CARVALHO, J. E. de. *Roda Viva (1968): a historicidade da vida teatral*. Disponível em <<http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/JACQUES%20ELIAS%20DE%20CARVALHO.pdf>> Acesso em: 30/07/2008. Ano de publicação: 2005.
- CONTIER, A. D. *Brasil Novo: música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre docência em História. USP, 1988.

- COTRIM, G. *História e consciência do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1994.
- FICO, C. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Orgs.) *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GASPARI, E. *Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- HOLLANDA, E. B.; GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- JORGE, F. *Cale a boca, jornalista*. São Paulo: Vozes, 1992.
- MICHALANY, D. *História do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Michalany, 1981.
- MOSTAÇO, E.; SEIDLER JUNIOR, E. H. *A encenação no Brasil entre os anos 1967 e 1974 - o tropicalismo no teatro*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_pesquisa/edelcio_a_encenacao_no_brasil.htm> Acesso em: 03/08/2008. Ano de publicação: 2004.
- NAPOLITANO, M. apud REIS. *Arte engajada e seus públicos*. *Revista de Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 28. p. 103-124, 2001.
- PATRIOTA, R. *Arte e resistência em tempos de exceção*. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 42, p. 126, jan./jun. 2006.
- PEIXOTO, F. *Teatro em Movimento: 1959-1984*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. *Teatro em questão*. São Paulo, Hucitec, 1989.
- _____. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- REIS, B. do N. *A censura como instrumento de aglutinação da capacidade criativa e cultural dos brasileiros*. Disponível em: <<http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/BiancaReis.doc>> Acesso em: 20/08/2008. Ano de publicação: 2006
- REIS, L. A. *Piscator, Brecht, Boal e Artaud – considerações sobre o 'teatro político'*. Disponível em: <www.ccba.com.br/dados/anexos/luis_reis.doc> Acesso em: 05/12/2008. Ano de publicação: 2006.
- SANTOS, C. A. dos. *O teatro na época da ditadura*. Disponível em: <www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=716> Acesso em: 03/08/08. Ano de publicação: 2005
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.