

## **Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960**

Daniel Martins Valentini<sup>1</sup>

### **Resumo:**

Este texto pretende discutir como foi a atuação censória sobre o renomado Teatro Oficina, que, nos anos 1960, deu decisivos passos para o desenvolvimento de uma forma de atuação brasileira autêntica, ganhando destaque dentro e fora do país. Neste mesmo período, sofreu com a censura estadual ainda no regime democrático, combateu a modernização conservadora implantada após o golpe militar e teve seu trabalho estrangulado pelos censores federais e pela repressão que se abateu em fins dos anos 1960 e inícios da década seguinte.

### **Palavras-chave:**

Censura; Teatro Oficina; ditadura militar.

### **A reading about censorship to the Teatro Oficina in the 1960s**

### **Abstract:**

This text discusses how occurred the censorship action on the renowned Teatro Oficina, which in the 1960s took decisive steps to develop a form of authentic Brazilian performance, highlighted inside and outside the country. In the same period, it suffered from the state censorship even in a democratic regime, fought the conservative modernization implemented after the military coup and had its work strangled by federal censors and by the repression that came down in the late 1960s and early 1970s.

### **Keywords:**

Censorship; Teatro Oficina; Military dictatorship.

### ***O Oficina e a censura no período democrático***

**H**á pouco tempo, as pesquisas sobre a censura no Brasil se concentravam na atuação que esta praticou contra a imprensa em todos os regimes políticos adotados no país e contra algumas práticas religiosas. Atualmente, despontam estudos que focam seus interesses nas proibições impostas às artes no Brasil.

As sanções praticadas pelo estado brasileiro contra os artistas, principalmente nos períodos de ditadura, precisam ser cuidadosamente

---

<sup>1</sup> Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista do CNPq.

investigadas. O panorama geral deste tema durante a ditadura militar foi composto por Alexandre Stephanou (2001). Neste momento, é dada atenção aos casos particulares. Refletir sobre a censura contra grupos específicos é uma forma de trabalhar no sentido de complementar o que já foi exposto, desvendando particularidades que darão ou não legitimidade ao quadro geral antes proposto.

Na pesquisa realizada, selecionamos a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960, pois este período contempla desde a profissionalização do grupo até o estouro da crise que culminará na saída de integrantes importantes, como Ety Fraser, que o abandonou após *O rei da vela*; Fernando Peixoto e Ítala Nandi, que saíram em 1970; e Renato Borghi, que se despediu um pouco mais tarde do Oficina, em 1972.

Entendemos a censura como “a ação de proibir, no todo ou em parte, uma publicação ou encenação. Essa supressão deliberada altera o fluxo normal da informação, destituindo de significado um determinado acontecimento (ao retirar elementos, a censura anula o conjunto)” (STEPHANOU, 2001, p. 11). Esta proibição foi uma constante na história do Brasil e se iniciou como uma herança, das mais tristes, de Portugal. Foi usada em todo o período monárquico e se transformou com a República, especialmente durante o Estado Novo.

No período democrático que se estendeu de 1945 até 1964, a censura implantada por Vargas se manteve e continuou avançando. O Decreto n. 20.493, de 1946, definia as alegações utilizadas pela censura para cortar, total ou parcialmente, uma peça. As intromissões ocorreriam quando o texto:

- Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- a) Divulgar ou induzir aos maus costumes;
- b) For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- c) Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- d) For ofensivo às coletividades ou às religiões;
- e) Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- f) Induzir ao desrespeito das forças armadas. (MICHALSKI, 1979, p. 26)

O primeiro confronto entre o Oficina e a censura ocorreu ainda na fase amadora do grupo, em 1960, quando este encenava sua segunda obra de Sartre, que, coincidentemente, estava no Brasil e lhe cedeu uma vez mais os direitos da peça. Proibiu-se a encenação em espaço público de *A engrenagem*, dirigida por Augusto Boal. Segundo Fernando Peixoto:

O Juizado de Menores e a DDP (Departamento de Diversões Públicas) proibiram uma apresentação de *A engrenagem* que

seria realizada dia 30 de outubro de 1960 no Museu do Ipiranga. O Oficina respondeu com energia (...). O grupo desfilou pelas ruas amordaçado, juntou-se a uma manifestação de grevistas da fábrica Aymoré e acabou realizando o espetáculo (mesmo convidados, os grevistas foram impedidos de entrar) no CA Ipiranga. (PEIXOTO, 1982, p. 49)

Após a proibição da apresentação pública, o Oficina sentiu que a censura seria dura também em tempos mais tranquilos. Guarnieri e Boal, que conquistaram destaque com o Teatro de Arena, concordam que, mesmo antes do período militar, apresentar o espetáculo para censores era extremamente desconfortável.

Para que possamos ter uma visão mais profunda sobre a censura que se abateu sobre o Oficina neste período, selecionamos o processo de liberação da peça *A vida impressa em dólar*<sup>2</sup>, de Clifford Odets, encenada pelo grupo em 1961. Os processos contêm solicitações de censura, de revisão, contatos entre o grupo e os censores, comunicação interna da censura, a decisão quanto à idade mínima para ingressar no espetáculo e, por fim, a peça com os cortes e rabiscos realizados pelos censores responsáveis.

O processo de censura da peça de Odets contém dois momentos: um referente à representação de 1961 e um segundo, que diz respeito à representação de 1966. Neste momento, abordaremos somente os documentos da primeira encenação, e, posteriormente, destacaremos alguns comentários realizados pelos censores quanto à forma de teatro realizado pelo Oficina.

No primeiro momento, Paulo de Tarso (então um dos líderes do Oficina) fez as solicitações de censura e de vistoria do local, realizada na época pela polícia. O espetáculo estrearia no dia 16 de agosto e, além da vistoria, Paulo de Tarso tinha preocupação com uma possível mutilação do texto. No dia da estreia, José de Arruda Campos Neto, censor responsável pelo caso, encaminhou seu parecer ao diretor da divisão de diversões públicas. Nele, o título estaria impugnado por não corresponder ao original. Mas a justificativa para os cortes impressiona pelo teor policialesco e salvador do discurso. Segundo o censor:

Os cortes foram procedidos para a limpeza da peça teatral, de sorte que foram excluídos os termos de baixo calão constantemente encontrados, a exaltação à guerra, a dissolução da família e a incitação do público contra um país a quem é imputada a responsabilidade pelo estado de coisas pouco recomendável com relação à dissolução da família.

---

<sup>2</sup> Os processos estaduais foram formulados pela Divisão de Diversões Públicas (DDP), Serviço de Teatro e Diversões em Geral, órgão vinculado à Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, Setor de Órgãos Auxiliares Policiais. Estão arquivados no Arquivo Miroel Silveira (ECA). Este processo é o DDP 5.063.

A peça só podia estrear, segundo os censores, por respeito às muitas autoridades presentes na cerimônia de inauguração do teatro. Entre elas estava a esposa do prefeito, responsável por cortar a fita e inaugurar simbolicamente o espaço.

Foram 26 cortes no total, além da proibição do título escolhido, o que revoltou o grupo. Diante do elevado número de interdições, Paulo de Tarso elaborou um recurso, apresentado no dia 17 de agosto, um dia após receber o documento de realização da censura. Paulo de Tarso iniciou o documento combatendo a alegação de que o título não poderia ser o escolhido por não corresponder a uma tradução literal do original *Awake and sing (Acorde e cante)*. A argumentação foi a de que os tradutores utilizavam corriqueiramente adaptações visando a aproximar a peça da realidade do público para o qual traduzem. O requerente citou dois exemplos para demonstrar como essa prática já era aprovada pela censura, desmontando a acusação do órgão. *Look back in anger (Olhar para trás com raiva)* teve o título de *Geração em revolta* aprovado, assim como *Detective story (História de detetive)* teve o título de *Plantão 21* liberado. Paulo alegou que “a vida impressa em dólar” é uma frase corriqueira no texto, cujo significado seria demonstrar o fenômeno de repetição nas sociedades industrializadas, em que o dinheiro teria passado a controlar os comportamentos morais, “afastando o homem da sua vocação espiritualista, do amor, da amizade, do sentimento de harmonia familiar”. Seguindo em seu argumento, Paulo afirmou que o título não tinha nenhuma pretensão de ofender o povo ou a nação estadunidense, adicionando comentários de Décio de Almeida Prado quanto à “enorme” preocupação norte-americana pela “homenagem” que seria a utilização de sua moeda em um título teatral e ao fato de se proibir um título por aqui para alegrar um país considerado liberal, onde a censura teatral não existia. Por fim, Paulo alegou que as propagandas com o título já estavam veiculadas pelo menos seis meses antes da estreia. Desta forma, uma repressão ao título só faria com que ele se tornasse ainda mais conhecido e divulgado. Portanto, ficava claro que a censura estava mais preocupada em não permitir provocações aos Estados Unidos, utilizando aquele esquema que se arrastava havia um bom tempo, de não “prejudicar” as relações com outros povos e nações, principalmente quando este povo e nação lideravam a luta contra o bloco socialista e a União Soviética.

Figura 1: Filipeta de divulgação da peça



Fonte: Arquivo pessoal de ETTY FRAZER, gentilmente cedido.

Segundo o censor, os cortes aconteceram por três principais motivos: foram censuradas frases consideradas politicamente indesejadas, ou que comentassem situações amorosas pouco inusitadas e uma série de frases ditas de baixo calão.

Paulo de Tarso alegou que os cortes políticos “mutilaram por completo o sentido da peça, uma vez que retrata um período histórico de grande agitação política, felizmente já superado”. Alertando o censor, Paulo deixou claro que a ideia da peça e da apresentação não seria oferecer uma determinada concepção, mas, sim, estabelecer um retrato fiel das ideias em luta nos anos 1930. O responsável exemplificou a situação com os regimes totalitários e ditatoriais, como o fascismo italiano, o nazismo alemão, a tomada de poder por Franco, na Espanha, e o nosso próprio governo de Getúlio Vargas. Desta forma, restringir a contextualização política tiraria da peça a essência de sua discussão, o que – para Paulo – seria uma fraude contra a história. O personagem que citava Marx, na verdade, não lia muitos livros e era bastante confuso ao expor suas ideias, culminando “num personagem quase negativo”. Quanto ao posicionamento político pessoal do autor, foi destacado que “Odets nunca foi comunista”.

Ressaltou-se, ainda, que a única postura de um personagem foi totalmente endossada pelo autor: a de Ralph, no terceiro ato, quando o jovem abandona seus “sonhos pueris” para assumir a responsabilidade pela família. Ralph seria uma representação dos jovens que apoiaram o *New Deal* como solução para a crise econômica enfrentada e, mais tarde, alistaram-se para o combate às forças nazi-fascistas na Europa. Portanto,

este jovem seria “um cidadão democrata no melhor sentido da palavra”, maduro e consciente.

Quanto à situação amorosa, o censor não se conformou em ver no texto uma cena em que uma mulher abandonava o marido, fugindo com seu amante. Para amenizar essa situação desastrosa, Paulo voltava a falar que a esposa fujona também seria uma personagem negativa, que buscava bens materiais acima de tudo. Mesmo após a fuga, Hennie continuou infeliz, sendo apresentada como uma pessoa covarde, oportunista, que não tinha a menor capacidade de refletir sobre seu futuro e o de sua sociedade, entregando-se a prazeres fáceis e desregrados.

As falas ditas de baixo calão foram cortadas ao longo de toda a peça. Como poderia o autor não inserir palavrões ao se referir à gente simples do Bronx?, interrogava Paulo. A construção dos personagens, segundo ele, é respeitada por todos os escritores e, ao escrever sobre gente simples, que não era “instruída”, seria inevitável trabalhar com uma linguagem popular e espontânea. Como a peça tinha sido liberada somente para maiores de 18 anos, o requerente não acreditava que a plateia fosse influenciada ou ficasse chocada com os palavrões ditos em cena: “Se eles falam palavrões, por serem mal-educados, não consideramos como isso possa influir na plateia, já que a peça será considerada pela censura proibida para menores de 18 anos”. Peças como *Boca de ouro* e *A semente* continham expressões idênticas, lembrava Paulo, e teriam sido aprovadas pela mesma censura, sem se falar no teatro de revista, em que palavrões eram frequentes.

Por fim, Paulo pedia a liberação dos cortes, após os argumentos do grupo, por ser uma justiça ao teatro brasileiro.

No mesmo dia 17 de agosto, o recurso apresentado pelo Oficina chegou às mãos do censor-chefe, José Salles. Ele, então, encaminhou para o chefe do Serviço de Teatro e Diversões em Geral, Aloysio de Oliveira Ribeiro (que, na verdade, era o diretor-substituto), uma comunicação, solicitando-lhe a nomeação de uma comissão para avaliar a peça e os cortes. O número de integrantes da comissão e o prazo para que ela se pronunciasse ficaria a critério do chefe.

Em resposta, no dia seguinte, Aloysio nomeou uma comissão com três censores. Os nomes dos censores designados foram escritos no documento com caneta azul e estão pouco legíveis. Acreditamos que sejam Rocha Corrêa, Márcia (sobrenome ilegível) e Dalva Vaneiro. O prazo estabelecido para a resposta da comissão foi de 24 horas.

Ainda no dia 18, a comissão analisou o processo e deu seu parecer para o diretor. O documento se inicia com a afirmação de que os cortes realizados pelo censor responsável deveriam ser mantidos em sua totalidade, passando a enumerar os motivos para a manutenção das proibições.

Os cortes políticos deveriam ser mantidos para eliminar “o teor subversivo”. Para legitimá-los, os censores citaram tudo o que tinham em mãos contra a subversão. Aparece o Regulamento Policial do Estado de São Paulo, art. 188 do Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928. Este artigo proíbe representações de peças que “por sugestões ou ensinamentos possam induzir alguém à prática de crimes, ou contenham apologia, direta ou indireta, a eles; que contenham ofensas à moral e aos bons costumes”. Os censores citaram ainda os decretos federais n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, e 37.008, de 8 de março de 1955. O primeiro traz as transformações na censura do período, visando a “unificar a orientação da censura, de acordo com o chefe de polícia”. O segundo regulamentava as proibições de peças em caso de desrespeito grave às imposições da censura. As peças poderiam ser suspensas por um ano ou ter seus certificados cassados. O número de lugares reservados para as autoridades também estava regulamentado: um lugar deveria ser reservado para o Serviço de Censura e Diversões Públicas, outro para o Juizado de Menores, outro para a fiscalização municipal, outro para a Delegacia de Costumes e Diversões e três para outros policiais.

A situação amorosa, segundo os censores, também se enquadra nos artigos acima referidos. A fuga da esposa é considerada ofensiva à moral e aos bons costumes. A acusação de que a peça pregava a favor da dissolução da família também foi feita. Quanto às frases de baixo calão, “trazem constrangimento ao espectador, constituindo ofensa ao decoro público, além de constituir também infração ao Código Penal”, apontava o censor. A única mudança realizada pela comissão na censura da peça foi a liberação do título *A vida impressa em dólar*. Para a comissão, o título não traria nenhum inconveniente, sendo autorizada sua utilização.

Após a enumeração dos motivos dos cortes, a comissão teceu comentários quanto à orientação política do trabalho realizado pelo Oficina. Para eles, no recurso de Paulo de Tarso, o diretor do Oficina “confessa que os cortes políticos mutilam a peça, numa confirmação sincera do propósito subversivo que se pretende imprimir na representação”. O último parágrafo demonstra claramente que não somente o texto e a encenação eram avaliados no momento da censura, mas toda a proposta e caminho percorrido pelo grupo. Nele, os censores afirmam que não existem dúvidas quanto ao tipo de trabalho que o Oficina pretendia desenvolver, num sentido de “não aceitação da ordem, apontando a Revolução Cubana como exemplo a ser seguido e pregando abertamente contra a propriedade privada”. Haveria, portanto, uma predisposição a não facilitar o trabalho do Oficina, ainda neste período democrático? Tudo indica que sim.

No dia 19, o diretor Aloysio recebeu o parecer da comissão e despachou para o Oficina as conclusões alcançadas pelos censores. Porém,

o pedido de revisão da censura feita pelo grupo merecia uma resposta enérgica. No documento, Aloysio começa lembrando que sua divisão ainda era o órgão responsável pelas manifestações culturais e diversões públicas em geral. Segundo ele, sua divisão trabalhava para a “manutenção e a salvaguarda dos princípios democráticos, sociais e morais que constituem a estrutura do regime vigente no Brasil”. Percebendo a reclamação de que a divisão estaria desenvolvendo uma atividade persecutória, o diretor afirmou que as decisões não tinham nenhum “caráter de animosidade contra esta ou aquela manifestação artística ou recreativa”.

O diretor passou, então, a elogiar seu corpo de censores, que sempre respeitaria as manifestações apresentadas. Para ele, o país passava por um momento de tumulto e, por isso, deveriam seus subordinados agir visando a “refrear, dentro dos limites da razão e do bom senso, todas as manifestações que se chocassem frontalmente contra os hábitos de nossa formação moral, cristã e democrática”, voltando a lembrar que sua Divisão nunca ultrapassou os limites das funções fixadas pela lei, seguindo sempre uma linha “serena e austera” na busca de manter “um sentido harmonioso de elevação moral no âmbito das relações humanas”.

A análise política também tem destaque em seu documento. Para o diretor, as restrições parciais feitas à peça não mutilaram seu sentido de dramaticidade, apenas “refrearam a licenciosidade de linguagem e o incitamento que nela se contém, indistintamente, favorável à formação de um clima de ideologias exóticas inteiramente incompatíveis com a nossa formação e as nossas tendências nitidamente pacíficas e democráticas”.

Ainda no dia 19, Aloysio indeferiu o Laudo de Vistoria do Teatro Oficina, encaminhando ao grupo a impossibilidade de manter as atividades, já que a vistoria, realizada com base “exclusivamente em princípios de ordem técnica”, concluiu que não havia os requisitos mínimos de segurança exigidos aos centros que apresentavam diversões ao público.

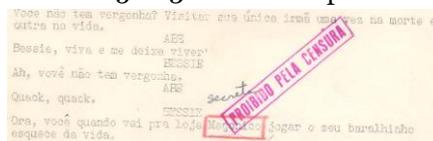
O Laudo da Vistoria, que provocou o indeferimento, foi recebido por Aloysio um dia antes e havia sido feito por dois fiscais da Divisão, chamados Luiz del Nero Neto e Jorge Linhares Blandy. O laudo apresentado por estes dois sujeitos atestou que o teatro não tinha condições de receber público por uma série de motivos que desrespeitavam o Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, que não permitia que as poltronas fossem feitas em bancadas, como as que estavam no local. O mesmo decreto definia que a plateia deveria ter um declive conveniente, que as acomodações deveriam ter a forma de poltronas, de no mínimo 45 centímetros, além de uma distância de 30 centímetros entre uma fileira e outra. Segundo os peritos, a construção colidia com o que era previsto em lei. O artigo ainda exigia que todos os lugares tivessem fácil comunicação com as portas de saída, que deveriam permitir o pronto escoamento em caso de calamidade. Pela

estruturação das bancadas, isso também estava sendo desrespeitado. Por fim, foi citado o art. 405 do Código de Obras de 1934, que exigia que os teatros e as casas de espetáculos deveriam ser construídos com materiais totalmente incombustíveis, tolerando-se o uso de madeira ou outro material combustível somente no revestimento dos pisos, nas portas, nas janelas, nos corrimões, em caibros e ripas de cobertura e nas peças de maquinismos e cenários que não pudessem ser de materiais incombustíveis. Constatou-se, porém, que as bancadas eram de madeira, e que próximas a elas estavam o quadro de força, assim como os pisos – de madeira crua –, o forro era de Eucatex e a própria escada de emergência também era feita de madeira. Haveríamos de concordar com a não liberação do teatro pela censura, se não tivéssemos a consciência de que a maioria dos teatros brasileiros funcionava nas mesmas condições, ou em condições piores que as do Oficina, que possuía até mesmo o *Habite-se* da Prefeitura de São Paulo.

O Oficina começou, então, a briga pela liberação do prédio, ao mesmo tempo em que continuava a insistir que o número de cortes tirava o sentido da peça. Após certa insistência, Paulo de Tarso conseguiu agendar uma reunião com a Divisão. Feita uma nova leitura, ficou firmado que alguns cortes seriam liberados com o texto substituído. Paulo sabia que o número de somente cinco cortes substituídos era muito pequeno perto dos 26 realizados no início, mas o desenrolamento dos confrontos só traria prejuízos ao Oficina, que não podia encenar a peça desde sua estreia, no dia 16 de agosto. Acreditamos que esta reunião tenha ocorrido no dia 21, pois no dia 22 o grupo já tinha o certificado de censura e o prédio foi liberado. Nessa noite, as apresentações voltaram a acontecer sem mais problemas.

Os cortes seguem o mesmo padrão. Exemplificamos com um caso interessante. Neste, a palavra “maçônica” está circulada com caneta vermelha, diferentemente da cor lilás do carimbo estampado em todos os cortes: “PROIBIDO PELA CENSURA”.

Figura 2: DDP 5.063 – A vida impressa em dólar



Fonte: Arquivo Miroel Silveira.

No corte de loja maçônica, como pode ser visto acima, foi definido pelos censores que a palavra seria substituída por “secreta”.

Em outros estudos acerca da censura foi apontado que, apesar de a censura ter uma legislação federal, usada por todos os estados, seu caráter subjetivo era muito forte. As proibições variavam enormemente de censor para censor. Este corte parece ser um exemplo de como as definições

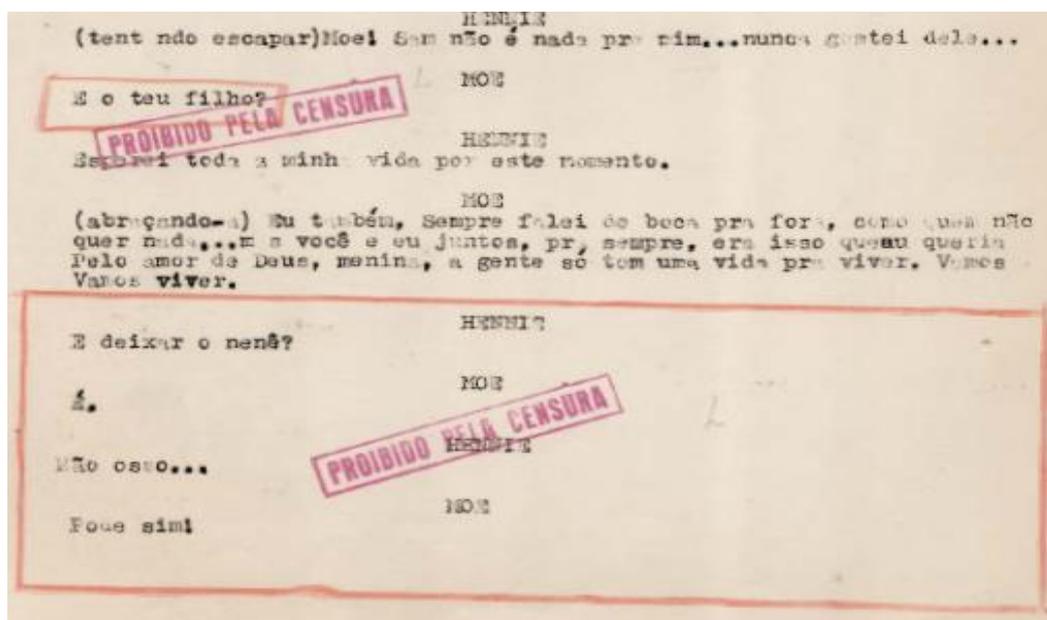
pessoais influíam de forma decisiva. Por qual motivo um censor proibiria a menção de uma loja maçônica onde acontecem jogos de cartas? Por que a preservação da maçonaria? Provavelmente, o censor tinha um contato com este grupo e não desejou vê-lo caricaturado na peça do Oficina. Por outro lado, ao analisar alguns processos de censura das peças que passaram pelo DDP-SP desde os anos 1920 até os anos 1960, Cristina Costa observou que a palavra mais vetada entre as peças catalogadas foi “amante”, seguida de perto por “puta” e “merda”. A palavra “Brasil” também teve um número grande de vetos, numa tentativa explícita de impedir a reflexão acerca da realidade nacional. Com isso a autora concluiu:

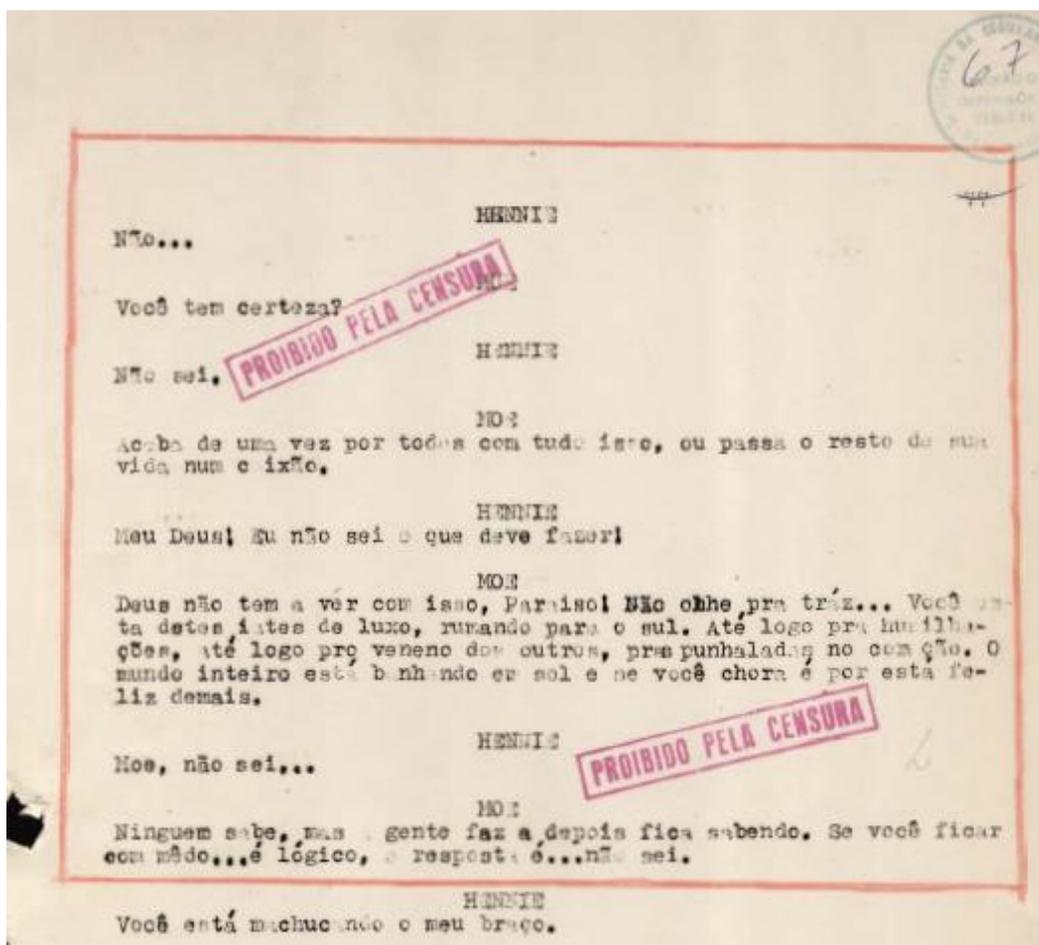
Em primeiro lugar, a constatação da importância de uma listagem de palavras proibidas que, de maneira formal ou informal, guia os censores, independentemente do contexto geral do texto, do gênero da peça, de sua intencionalidade, da autoria e do público-alvo. (COSTA, 2006, p. 246)

O último corte do texto tem nada menos que 18 linhas. Foram 12 falas sequenciais proibidas. Estas impediram não só a definição dos dois personagens em questão, mas também dissolveram o final de exaltação do jovem Ralph. Originalmente, Moe terminaria com grande vantagem, pois conseguiu de volta a amada sem ter de abrir mão de qualquer outra coisa. Mesmo assim, ele para em frente de Ralph e afirma que o jovem é a pessoa valiosa da família.

O diálogo censurado entre Hennie e Moe é o seguinte:

Figura 3: DDP 5.063 – *A vida impressa em dólar*





Fonte: Arquivo Miroel Silveira.

Como vimos, este processo possui 26 cortes, entre os alterados e os permanentemente proibidos. Contando que são 66 páginas de diálogos, verificamos um corte a cada duas páginas e meia, sem esquecer que estamos considerando um único corte de 18 linhas consecutivas. Do total de páginas, 21 delas contêm intervenções, o que significa praticamente 32% delas.

Encontramos neste processo os quatro tipos de cortes identificados por Cristina Costa: religioso, político, moral e social. Os cortes morais somaram 16, portanto, a maioria. Sendo a censura moral no Brasil sempre muito forte, essa censura policial não poderia deixar de se identificar como a “salvaguarda dos princípios democráticos, sociais e morais que constituem a estrutura do regime vigente”, como afirmava o diretor substituto Aloysio de Oliveira Ribeiro.

Estes cortes eliminaram boa parte dos palavrões do texto, mas não todos. Podemos perceber que a palavra “merda” foi censurada em todas as ocasiões em que apareceu, enquanto a palavra “vagabunda” não foi cortada em nenhuma das duas vezes em que foi usada. Isso nos leva a concordar

com a hipótese de Cristina Costa com relação à existência de uma lista de palavras que norteavam a prática dos censores. Para a censura, algumas palavras deveriam simplesmente ser banidas de nossa língua. Alguns assuntos aparecem como grandes tabus. Ao contrário dos palavrões, que não foram totalmente proibidos, quase todas as falas que continham alguma referência a sexo foram cortadas.

Os cortes políticos somaram oito, mas 11 palavras foram cortadas por esses motivos. A subserviência aos Estados Unidos é clara. Nenhuma referência a Marx e à Rússia foi permitida, evidenciando a paranoia anticomunista, assim como foram cortadas todas as citações às palavras dólar, capitalista e imperialista.

É interessante perceber como a censura tomava partido dos personagens, encarando o texto de forma maniqueísta e simplista. Um exemplo neste texto está na forma com que Moe, considerado imoral, e Jacob, o velho comunista, foram censurados quando fizeram críticas ou ironizaram a estrutura familiar, enquanto Abe, o empresário, pôde criticar essa estrutura sem mais problemas na página 28: “Constituir família hoje em dia só sendo trouxa”

A conclusão a que chegamos com a análise desse processo é que as estruturas da censura usadas pela ditadura militar já estavam montadas. Os ideais moralizadores e a perseguição aos grupos esquerdistas são especialmente notáveis. Concordamos também que o Teatro Oficina, que já havia sido censurado na sua fase amadora, estava rotulado pela censura como um grupo perigoso, que exigia um alerta especial dos censores durante sua prática de vistoria do texto e da montagem: “Não havia homogeneidade no trato dos artistas e dos textos teatrais. Alguns autores e diretores, por sua ousadia, por serem jovens e por terem uma ideologia de esquerda, eram alvo da ação censória.” (COSTA, 2006, p. 218)

### ***O Oficina e a censura nos primórdios da ditadura***

Segundo Alexandre Stephanou, os primeiros anos do regime ditatorial, mais precisamente de 1964 até 1968, são importantes para o estabelecimento de uma censura mais pesada:

Esse período é essencial para a compreensão da censura do regime militar, pois é nele que ocorre a sua estruturação, sua centralização no Distrito Federal, o fortalecimento e a ampliação do Serviço de Censura do Departamento de Polícia, a montagem do quadro de censores federais, o estabelecimento de uma nova legislação censória e a formulação do discurso legitimador da ação censória (STEPHANOU, 2001, p. 13).

Em depoimento concedido a Cristina Costa, Gianfrancesco Guarnieri comentou a diferença entre a censura existente antes e depois do início do período militar:

Houve um tempo em que, no teatro, a censura era principalmente um ritual de poder. Embora sempre presentes nesses tempos, digamos, mais democráticos, era mais ritualizada e menos persecutória. Apesar de ter sido sempre uma aberração. Não era uma censura furiosa. Ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 1964, quando o teatro deixou de ser “apenas” diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político. (*Apud* COSTA, 2006, p. 17)

O crítico teatral Yan Michalski mostra como o teatro foi elevado à posição de inimigo público após encabeçar a oposição ao regime:

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constitui-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo. (MICHALSKI, 1985, p. 7)

Em outro texto, Michalski também destaca a oposição de parte do teatro, que “foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade” (MICHALSKI, 1979, p. 9). Essa ação censória diferenciada para o teatro também foi demonstrada por Gláucio Soares, que acredita que “a censura foi um pouco mais dura com as peças de teatro e com os livros ‘suspeitos’” (SOARES, 1989, p. 34).

Quando alguns dos dirigentes do Oficina voltaram de suas reclusões provocadas pelo golpe, contataram a censura, solicitando que a peça *Pequenos burgueses* (DDP 5.422) pudesse ser novamente encenada. Zé Celso Martinez Corrêa, agora líder do grupo, compareceu à Divisão, procurando o diretor Buller. Como ele não estava presente, foi atendido por um funcionário de sobrenome Casagrande. No documento do funcionário ao diretor, no dia 21 de maio de 1964, ele relata que o representante do Oficina esteve presente, explicando que a peça tinha sido retirada de cartaz por iniciativa do próprio teatro. Desejando retomar as apresentações, Zé Celso havia se comunicado com o censor Geraldino Russomano e com o Dops, tendo ambos sido convidados para uma apresentação, fechada, no dia seguinte.

No outro dia, Zé Celso voltou à Divisão com um pedido formal para que a censura comparecesse ao que o grupo chamou de “apresentação especial”, que aconteceria naquele dia, devido “aos últimos acontecimentos

da vida política do país”, reiterando que o convite também tinha sido feito ao Dops.

Geraldino Russomano escreveu para seu diretor no dia 25, confirmando que compareceu ao teatro no dia e hora estipulados (meia-noite do dia 22), ficando no local até aproximadamente uma hora da manhã, já que o Dops não atendeu à solicitação do Oficina. Russomano não exigiu que a representação lhe fosse novamente mostrada, pois ele já havia participado de uma apresentação assim antes, e liberou o texto e o espetáculo sem mais problemas. Porém, não ousou se antecipar ao Dops: “Supondo-se, ainda quanto aos termos do solicitante, que o desejo é reprisar a referida peça, e já sendo do conhecimento e interesse do Dops manifestar-se a respeito, seria de bom alvitre que voltasse querendo o interessado ou aguardássemos qualquer comunicado do Dops a respeito.”

As coisas estavam bem diferentes para a censura e para os censores. Se, antes, Russomano não admitia nem mesmo que a classificação etária fosse mudada, agora ele esperava qualquer decisão do Dops quanto a cortes ou até mesmo quanto à proibição da peça. Stephanou analisa uma notícia do *Jornal do Brasil* ainda desse primeiro momento do regime, dia 22 de janeiro de 1966, em que um militar esbraveja contra o inimigo e sua produção cultural: “Todo livro cujo título se refira a socialismo, marxismo ou comunismo ou tenha na capa nome de autor russo ou assemelhado, deve ser recolhido à fogueira purificadora do Dops.” (Apud STEPHANOU, 2001, p. 214)

Somente no dia 25 de junho, um mês após o contato de Russomano com seu diretor, o Dops despachou uma declaração assinada por Andréas Aranha Schmitd, delegado e diretor do Departamento, alegando que nada foi encontrado para impedir a apresentação, o que permitiu ao Oficina retomar a carreira da peça.

O ódio ao comunismo e aos autores russos seria suficiente para retirar a peça de cartaz. O que então permitiu que o grupo encenasse a peça somente com a troca da *Internacional* pela *Marseillaise*? Segundo Fernando Peixoto: “Dia 3 de abril à noite a ‘direção artística’ do Oficina foi fazer um veraneio forçado no litoral paulista. Voltou. Pagando (preço por cabeça) às forças policiais. Dinheiro vivo. Esta é a verdade.” (PEIXOTO, 1982, p. 59) Ítala Nandi confirma a informação: “Após dois meses de batalha na Justiça, afinal conseguimos liberar *Pequenos burgueses*, não sem antes pagar uma bela quantia à Censura. Isto era rotina naquele período de exceção.” (NANDI, 1998, p. 98) Etty Fraser foi outra que destacou as colaborações ilegais: “O Zé teve que dar uma vez um casaco, o Renato também. Tinha muito disso, também.” (Entrevista com o autor, São Paulo, 7 jul. 2010)

Em 1965, o Oficina levou a peça para o Rio de Janeiro, sendo empresariado por Tônia Carrero. Em uma das apresentações, o grupo teve um espectador inusitado e inesperado. Novamente recorreremos à narrativa de Ítala Nandi:

Estávamos no camarim nos preparando para o espetáculo quando Zé Celso vem nos dizer: “Imaginem quem chegou na bilheteria para comprar ingresso, sozinho, na mais pura simplicidade, sem escolta, sem ninguém? O Castelo Branco, o nosso presidente, e vai assistir ao espetáculo. Está lá no saguão esperando para entrar e sentar-se.” Foi um corre-corre. (...) no final, Tônia, linda como nunca, foi cumprimentar o presidente. Ele estava encantado com o espetáculo e manifestou o desejo de abraçar o elenco. Todos nós no palco, ainda com nossas roupas de personagens, o recebemos e ele foi apertando a mão de todos (NANDI, 1998, pp. 115-6).

Etty Fraser também comentou acerca da presença do presidente:

No final da peça, fomos avisados de que o presidente viria nos cumprimentar e ouvi alguns dizendo que não apertariam a mão dele, que se negariam. Que nada, quando ele chegou, todo mundo o cumprimentou. (Entrevista com o autor, São Paulo, 7 jul. 2010)

O último documento do processo de *Pequenos burgueses* faz referência à utilização desse fato pelo Oficina. De volta a São Paulo, a peça foi remontada em 1965. O grupo fez uma propaganda no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 13 de outubro de 1965. O anúncio começa com os espaços onde a peça conseguiu sucesso, como Montevideú, Brasília, Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo. Abaixo destes espaços, uma linha com caracteres menores diz: “Aplaudida pelo presidente da República.” Geraldino Russomano teve acesso à propaganda e reportou-se imediatamente ao seu diretor: “Sob qual responsabilidade vem a direção do Teatro Oficina, em anúncio sem censura prévia (Regulamento Policial do Estado), exortando ao povo indicação de cobertura publicitária do Sr. presidente da República?” O mesmo censor, que liberou a peça sem nenhum corte, impediu que a propaganda do Oficina fosse posta em circulação.

O próximo processo que selecionamos é o da peça *Andorra* (DDP 5.631), de Max Frisch. Este processo não demonstra nenhum impedimento ao texto, com a exceção da idade mínima permitida, de 18 anos. Mas uma coisa que nos chamou a atenção foi que a solicitação de censura foi feita por Zé Celso no dia 24 de maio de 1964, tendo como data prevista para a estreia o dia 1 de julho 1964, ou seja, o Oficina, já acostumado com a demora para a liberação de suas peças, estipulou um período maior de tempo para a estreia. Esse período foi superado em muito. O certificado de censura foi expedido somente no dia 9 de outubro de 1964, quase cinco meses após a solicitação do requerente.

O censor responsável era Hamleto Capriglione Filho. No dia 6 de outubro de 1964, o Oficina faria a apresentação da peça para ele. Porém, o diretor da Divisão encaminhou uma ordem de serviço para outro censor, Carlos Caldas Graieb, já que o responsável não poderia comparecer à amostra “por motivos de nojo”. Com isso, todo o processo, que estava em sua fase final, foi reavaliado e reconduzido pelo novo censor designado.

*Os inimigos* (DDP 5.748), de Gorki, é o próximo caso e, apesar de sabermos que a liberação dessa peça foi extremamente difícil, o processo não registra este momento de tensão, que acabou levando inicialmente a uma proibição. Sabemos somente, pelo processo, que a proibição foi justificada pelo Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928. A solicitação de censura da peça foi feita por Zé Celso no dia 6 de outubro de 1965. Como a peça não foi liberada, o Oficina encaminhou um pedido de revisão da censura no dia 18 de outubro. O grupo apelava diretamente ao diretor da Divisão:

A Cia. De Teatro Oficina Ltda., confiando no espírito tradicionalmente aberto que rege as decisões da DDP, bem como na clarividência e capacidade de diálogo do seu ilustre diretor, vem requerer a V. Excia. a revisão da censura de *Os inimigos*, de Máximo Gorki, peça que teve seu julgamento conturbado pela atmosfera de inquietação que viveu o país por ocasião de sua mais recente crise política.

O pedido parece ter surtido efeito, pois o diretor nomeou uma comissão com três censores para fazer a revisão. Além do censor responsável, José Américo César Cabral, participaram da revisão os censores João Ernesto Coelho Neto e Nestorio Lipe. Após nova vistoria ao texto e ao ensaio-geral, eles decidiram “permitir a representação da referida obra”. Porém, esta análise foi entregue ao diretor somente no dia 17 de janeiro de 1966, sendo o certificado de censura expedido no dia 19. A revisão proibiu a entrada de menores de 18 anos e fez um corte, além de muitas marcações no texto.

No ano de 1966, o prédio do Oficina foi consumido por chamas. A ocorrência foi registrada até mesmo no Dops. Segundo o Prontuário 143.686, o incêndio teria sido provocado por operários fumantes que estavam cercados por vidros, não deixando espaço para que as cinzas e bitucas fossem lançadas para fora do teatro. Os membros do Oficina confirmaram, bastante tempo depois, o que havia ocorrido. Recorremos novamente à narrativa de Etty:

Foi uma empregada que foi derreter cera para encerar e, imagina, pegou fogo em tudo. Queriam dizer que tinham posto, mas não era, não. Nós sabíamos o que era e nós pedimos para os bombeiros não fazerem nada contra ela. Disseram que foi um curto-circuito. (Entrevista com o autor, São Paulo, 7 jul. 2010)

Com o incêndio, o Oficina remontou algumas peças, entre elas, *A vida impressa em dólar*. Voltaremos ao processo DDP 5.063 para análise de alguns documentos dessa remontagem, que foram anexados ao primeiro processo da peça.

O pedido de revisão da censura foi feito pouco tempo depois da perda do teatro, no dia 13 de junho de 1966. Os dirigentes haviam pensado rapidamente e em pouco tempo desenvolveram um plano para não dissolver a equipe. O censor responsável foi novamente Geraldino Russomano, que participou da censura de muitas das últimas peças do Oficina. No dia 20 de junho, ele, que agora era chefe dos censores, enviou um longo documento para o diretor da Divisão, ponderando quanto à atuação do Oficina e de outros grupos nos últimos tempos.

O censor começou o texto alegando que os cortes políticos, morais e contrários aos bons costumes foram precisos, o que já indicava a manutenção de um número elevado de cortes. Passou, então, a citar trechos do livreto entregue ao público durante a primeira versão, especialmente quando o Oficina demonstrava a importância da Revolução Cubana, o que configuraria “ideias comunizantes”. A vida de Odets também foi resumida por meio de citações acerca de sua forma de escrever, sendo considerado um comunista/marxista simplista. Mais simplista, diríamos infantil, foi o comentário do censor após as citações: “Assim foi com Odets e suas ideias. E o Brasil precisando de cultura.”

Depois do rico e preciso levantamento da produção de Odets, o censor abriu o jogo e entrou no tema que fez que o documento fosse produzido:

A direção do Teatro Oficina, desde quando foi criada, tem tido preferência peculiar por temas, dizendo-se fugir do teatro demagógico e adotando o teatro de realismo social, trazendo sempre concepções duvidosas para os nossos fins políticos e morais.

Para que querem o teatro político e aonde desejam chegar?

Ele justifica o documento alegando que a importância desta “despretensiosa observação” seria a “defesa do regime democrático”, pois a censura sentia que, “diante das inúmeras manifestações de determinados grupos teatrais (...), o teatro quer deixar de ser teatro, tornando-se mais veículo de ideologias políticas”.

Com uma visão bastante subjetiva de revolução, o censor passou a refletir sobre a América Latina. Era direito dos intelectuais, defendia ele, iluminar a “revolução econômica, social, política e cultural que se processa no continente latino-americano”. Três fases dessa revolução estariam se sobrepondo no continente:

Uma representada pela influência conservadora, a favor da manutenção das estruturas atuais; a outra quer reformar as atuais estruturas, mediante a introdução de novas leis e

instituições, que promovam o desenvolvimento em termos de justiça ou democracia; e a terceira, a francamente subversiva. Quer a destruição das instituições fundadas na propriedade, na liberdade e na democracia política, para estabelecer um regime de completa estatização e ditadura.

O censor voltava então a questionar o “teatro político”: “Até onde tem a importância o crescimento ou não do teatro político adverso, como vimos observando ultimamente em face do regime vigente no país?” Continua seu questionamento: “Aliás, expor somente mercadoria teatral é subversão ou ela é considerada apenas ensaio de subversão?” O censor sabia que o regime ditatorial estava apertando cada vez mais o cerco contra os opositores. A cultura era considerada estratégica para o estado e, nessa situação, o regime, “ao incluir mais e mais áreas de atividade humana sob a tutela do estado, multiplicou necessariamente o número de suspeitos” (SOARES, 1989, p. 42). Estas questões evidenciam que os teatros seriam mais vigiados e sofreriam com uma ação mais enérgica do estado. Segundo Michalski:

O receio da atuação livre do teatro, que em vários episódios atingiu dimensões francamente anedóticas, surgiu, segundo tudo indica, de um diagnóstico amplamente equivocado sobre a medida em que o teatro seria capaz – na hipótese de que de fato o pretendesse – de perverter os costumes da população ou incitar de modo efetivo a uma rebelião contra as instituições vigentes. (MICHALSKI, 1979, p. 11)

Fernando Peixoto concorda: “O teatro não chegou a ameaçar nada” (PEIXOTO, 1980, p. 295).

Em outra comunicação, que foi lida por Ítala Nandi, após esta comparecer à Divisão buscando informações do processo, o censor escreveu para o diretor alegando que os membros do Oficina estavam já avisados quanto à manutenção de cortes no texto. Ele afirmava que foram mantidos “os cortes políticos, de certa tendência esquerdista”. No fim, Russomano deixava claro que a sessão não realizava nenhum tipo de discriminação “artística ou ideológica”. Documento curto e bastante contraditório.

Com a reconstrução do teatro, o Oficina voltou para sua casa. Assim como o prédio, o grupo estava bastante diferente. A decisão da encenação de *O rei da vela* (DDP 6.078) é prova das mudanças sentidas pelo grupo. Esta foi uma das últimas peças do Oficina censuradas pelo DDP-SP, já que no teatro o processo de centralização da censura vinha ocorrendo desde meados de 1965, mas se fortaleceria em 1967 e especialmente em 1968, com o endurecimento do regime.

Não temos o pedido de censura desta peça. O primeiro documento preservado data de 20 de setembro de 1967. Geraldino Russomano, mais uma vez um dos censores no caso, escreveu para seu diretor informando que

a comissão<sup>3</sup> composta pelos censores Coelho Netto, Mario Francisco Russomano e Antônio Fernandes Sylos – além do próprio Geraldino – analisou a peça, determinando que “a mesma pode ser encenada com restrições de certos gestos físicos e de alguns símbolos.” A proibição dos gestos era uma forma de amenizar o peso sexual mostrado em cena, pois foram cortados “gestos dos atores em segurar e levantar o pênis por cima da calça, a imitação de um sorvete caracterizando um pênis”. O símbolo ao qual a comissão se refere era o “canhão (de luz) que aparece repentinamente no meio das pernas de um boneco estrategicamente colocado no proscênio”. Portanto, os objetos fálicos foram retirados da encenação. Sobre o pênis do boneco, que a partir de então se tornou um eunuco, conta-nos Etty:

Houve coisas muito engraçadas com a censura. Uma vez eu vinha descendo a Rua Jaceguai e vi uma dessas peruas de chapa fria parada na porta do Oficina. Eu olhei para dentro (do automóvel) e vi o canhão do boneco. O que significa isso? A resposta foi: “temos ordens de Brasília de apreender o membro do boneco”. Aí ficou sem membro. Só na Itália o Zé Celso levou outro membro. (Entrevista com o autor, São Paulo, 7 jul. 2010)

**Fernando Peixoto conta como foi o resgate do tal pênis:**

No dia seguinte, José Celso, Renato e eu fomos à polícia federal, prestamos um pequeno depoimento e, depois de assinarmos que o “pênis” não mais seria usado em cena, voltamos pelas ruas de São Paulo trazendo de volta aquele grande e perigoso cilindro de madeira... (PEIXOTO, 1982, p. 75)

Este é o primeiro processo, dos analisados, em que encontramos uma solicitação da censura federal. Em documento do dia 5 de dezembro de 1967, Zé Celso solicitou que se registrasse a peça em cartaz, tendo anexado cópia dela e de um “memorandum” expedido pela Censura Federal, de n. 1.413.

O pequeno número de cortes morais realizados pelo DDP-SP nos deixou intrigados, pois a peça e a encenação continham uma sátira social violenta. A única justificativa que encontramos foi direcionada por Fernando Peixoto, segundo o qual o DDP não retalhou a peça por uma rixa com a Censura Federal, que exigia sérias restrições.

### ***A censura centralizada em Brasília***

Alexandre Stephanou nos mostrou como a centralização da censura não foi algo simples e livre de impasses: “em 1965, foi preciso deslocar funcionários de outras repartições e ministérios, devido ao pequeno número de servidores públicos dispostos a se mudar de seu estado de origem para Brasília, criando censores totalmente improvisados e desqualificados”

---

<sup>3</sup> Por uma alteração na legislação censória, as peças eram agora analisadas, desde seu início, por uma comissão de censores. Apesar desta determinação, um dos censores ficava responsável por fazer a comunicação interna e externa.

(STEPHANOU, 2001, p. 245). Portanto, a centralização teve resultados catastróficos. Com ela, tornaram-se censores esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores e apadrinhados. Além disso, os gastos das companhias eram muito maiores, já que todas as questões da censura seriam resolvidas somente na capital do país.

A partir de 1968, todas as peças passaram a ser censuradas pelo Departamento de Polícia Federal (DPF), por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas. A censura tornou-se ainda mais violenta. Quando o Oficina voltou de sua estada no Velho Continente, tendo inclusive um contato com as sublevações do Maio francês, a montagem de *O rei da vela* foi proibida. Geralmente, isto acontecia quando a peça era retalhada: “Se o número de cortes fosse muito elevado, destituindo de sentido o filme ou a peça, era recomendada a proibição total, pois a mutilação da obra ficaria muito evidente.” (STEPHANOU, 2001, p. 253)

No caso da censura federal à peça de Oswald, foram inúmeros os cortes. O Oficina conseguiria a liberação da peça depois de um bom tempo, e com muitas substituições. Mesmo assim, a liberação foi curta e a peça acabou novamente proibida<sup>4</sup>. O primeiro ato da peça contém 35 páginas, das quais 11 sofreram alterações, resultando em 31,4% de páginas com intervenções. Foram 22 cortes, sendo um religioso, três sociais, um moral e 17 políticos. Portanto, temos praticamente um corte a cada página e meia. O segundo ato também tem 35 páginas. Foi verificado que nove páginas sofreram alterações, ou 25,7% do total. Os cortes somam 11, sendo um religioso, um social, dois morais e sete políticos, o que significa um corte a cada três páginas. O terceiro ato tem 17 páginas, das quais dez tiveram trocas ou proibições, ou seja, 58,8% delas. Foram feitos 19 cortes, sendo dois religiosos, dois sociais, um moral e 14 políticos. Chegamos, então, a um número que representa pouco mais de um corte por página.

Os dados finais são os seguintes: das 87 páginas de texto, 40 sofreram intervenções. Os cortes somaram 52, significando mais que um corte a cada página e meia, precisamente um corte a cada 1,67 página.

### ***O abalo da estrutura do teatro engajado***

Os dois processos de *O rei da vela* mostram como a censura foi adequada aos interesses do regime. O DDP-SP se preocupava sobretudo com o papel que deveria ser desempenhado, tanto no processo do *Rei* quanto nos das outras peças, de salvaguarda moral, implicando mais com essas questões e com as referências a outros países; já a DPF e seu Serviço

---

<sup>4</sup> A proibição inicial deu-se em 1968 e a liberação somente ocorreria no início dos anos 1980.

de Censura de Diversões Públicas deixavam claro que não seriam toleradas reflexões sociais e, especialmente, políticas. No caso do *Rei*, do total de 52 cortes, 38 foram cortes políticos, 73% do todo.

Após o ano de 1968, com o estabelecimento do Ato Institucional n. 5, a censura trabalhou para “atrapalhar a percepção da realidade, construir uma visão distorcida, através da alteração do conteúdo. Obstrui, ao mesmo tempo, a liberdade de expressão (emissor) e o direito à informação (receptor)” (STEPHANOU, 2001, p. 12). Ao não permitir que os agentes sociais fizessem uma reflexão acerca da realidade nacional e das propostas diferentes de desenvolvimento, o regime consolidava suas ideias e ações, principalmente por meio de ampla propaganda, não só contra o teatro, mas contra todos os que insistiam em não se curvar a uma ditadura. Para Fernando Peixoto, essa seria a pior derrota:

Afinal, o que a censura fez de terrível foi fazer a cultura brasileira deixar de ser um confronto crítico com a realidade, deixar de investigar o cotidiano, procurando sufocar a questão nacional e impedindo com extrema violência que o palco continuasse o trabalho de encenar a vida dos homens a partir de uma perspectiva popular. (PEIXOTO, 1982, p. 107)

Os reflexos na produção do teatro brasileiro foram observados por muitos pesquisadores, como Yan Michalski:

O empobrecimento foi inegável e muitas das iniciativas que poderiam ter contribuído para o progresso do teatro brasileiro foram cruelmente sufocadas. E o fato de muitos criadores terem sido castigados, por “crimes” que não cometeram, com torturas, prisões, humilhações, exílio, medo, frustração, castração das suas aspirações de expressão e realização pessoal, é um escândalo para o qual não existem circunstâncias atenuantes. Entretanto, hoje é legítimo constatar que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas da sua história. (MICHALSKI, 1985, p. 8)

Sucessivas crises atingiram o teatro. Poucos investidores arriscariam apoiá-lo, pois uma peça toda preparada poderia ser proibida no dia de sua estreia, sob quaisquer justificativas, como afirma Gláucio Soares:

Como as regras não eram claras e o sistema era arbitrário, desigual e incoerente, nunca se sabia com exatidão o que era permitido ou não. A área cinza, duvidosa, era muito grande, gerando uma devastadora incerteza. Muitos optaram por recuar, limitando as suas atividades a áreas politicamente irrelevantes, seguras. Mas o caráter totalitário da ditadura engoliu mais e mais áreas de atividade humana para dentro da esfera de segurança, e o espaço seguro e incontroverso diminuiu sempre. (SOARES, 1989, p. 41)

A censura, assim como todo o sistema de repressão do estado, tornou-se realmente mais violenta, elegendo seus inimigos publicamente,

sem o menor pudor. Enquanto o teatro sofria uma campanha negativa por parte do regime, grupos paramilitares invadiam ensaios, espancavam atores, destruíam cenários e sequestravam artistas. Censores e torturadores esmagavam as forças dos grupos de teatro engajado.

### ***Referências bibliográficas***

- COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS – DDP. *Arquivo Miroel Silveira* (ECA). Serviço de Teatro e Diversões em Geral do órgão vinculado à Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, Setor de Órgãos Auxiliares Policiais.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Oficina*. *Revista Dionysos*, São Paulo, MEC, 1982.
- SOARES, Glaucio Ary Dillon. *Censura durante o regime autoritário*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 4, n. 10, 1989.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.