

Para além de 1964: censura e cumplicidade conservadora no Brasil frente às artes do espetáculo

GESSÉ ALMEIDA ARAÚJO

■ 112

Gessé Almeida Araújo é professor, ator e pesquisador. Doutor e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA); licenciado em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA. Foi bolsista de doutorado sanduíche (CAPES-PDSE) na Universidade de Nanterre (Paris X). Atua junto ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências do campus Paulo Freire da Universidade Federal do Sul da Bahia (IHAC-CPF-UFSB).

Afiliação: Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) - Brasil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4993248016849186>

■ RESUMO

Trata-se de um panorama histórico-crítico da censura às artes do espetáculo interpretada como prática política institucionalizada pelo Estado brasileiro notadamente durante os anos de ditadura militar (1964 – 1985). O recorte estabelecido elenca os eventos pré e pós-golpe de 64 até a abertura política, a promulgação da Constituição de 1988 com o suposto fim da censura, chegando ao cerceamento a espetáculos e exposições no território nacional pós-2016. A argumentação aventa os possíveis atavismos autoritários do passado e do presente político e social no Brasil, concebendo a censura às artes como sendo uma prática fomentada, entre outros, por setores conservadores da sociedade civil. Por fim, chega-se a uma possível leitura da censura como fenômeno histórico explicitando os elementos autoritários que rondam as artes no Brasil até os dias atuais.

■ PALAVRAS-CHAVE

Artes do espetáculo; Autoritarismo; Censura; Liberdade de expressão; Teatro brasileiro.

113 ■

■ ABSTRACT

It is a historical-critical panorama of the censorship of the performing arts interpreted as political practice institutionalized by the Brazilian State, notably during the years of military dictatorship (1964-1985). The established cut summarizes the pre and post-coup events from 64 until the political opening, the promulgation of the 1988 Constitution with the supposed end of censorship, reaching the repression of shows and exhibitions in the national territory after 2016. The argument points to the possible authoritarian's atavisms of the past and the political and social present in Brazil, conceiving censorship to the arts as being a practice provoked, among others, by conservative sectors of civil society. Finally, arrives a possible reading of the censorship as a historical phenomenon explaining the authoritarian elements that surround the arts in Brazil until this day.

■ KEYWORDS

Performing arts; Authoritarianism; Censorship; Freedom of expression; Brazilian theater.

Introdução

O presente artigo é fruto de pesquisas que venho desenvolvendo no campo da história e da historiografia das artes do espetáculo no Brasil durante os anos de ditadura militar (1964-1985). Associado a este trabalho está a crença no conhecimento do passado como fonte de reflexão acerca do presente. Desse modo, parto aqui de uma análise contextual da censura teatral durante parte do século XX no país, a partir do fim da Era Vargas chegando ao Brasil pós-2016. Sustento-me em ensaístas como Costa (2008; 2006; 2010), Michalski (1979; 1985), Figaro (2011), Carneiro (1997; 2002) e Khéde (1981), evidenciando, na última parte do texto, exemplos pontuais do fôlego tomado nos últimos anos por movimentos de cunho moralizante e suas ingerências sobre as artes. Estes atuais agrupamentos são interpretados aqui como sendo uma nova corrente de ânimo de um desejo latente de censura que se difere substancialmente daquele manifestado há 50 anos, mas têm suas raízes no mesmo empenho autoritário outrora manifestado por parte da sociedade civil.

Inicialmente é preciso contextualizar a censura teatral no Brasil dos primeiros anos da ditadura militar brasileira e a sua atuação baseada na disciplina em favor de uma determinada visão de mundo cujos valores e demandas dialogavam com o ideário do novo regime. Tendo operado como uma peça dentro da “geometria do poder” da época (HALL, 2002), gerou alguns fenômenos de cunho moral que ganham atenção especial neste artigo, sobretudo por se comunicar com determinados acontecimentos da atual conjuntura nacional no âmbito político e cultural. O moralismo de algumas organizações da sociedade civil da década de 1960 via em determinadas criações artísticas, especialmente nas artes do espetáculo, afrontas aos bons costumes¹. A reação organizada àquilo que se considerava desviante diante do censo moral estabelecido se dava por meio de delações de atividades de coletivos artísticos junto aos órgãos responsáveis pela censura: cartas eram endereçadas à polícia com relatos de manifestações consideradas abaixo de determinado nível moral, telegramas, abaixo-assinados cujo conteúdo reivindicava a presença do Estado autoritário onde a produção artística supostamente descuidava dos bons hábitos. Nesse sentido, a ação da Igreja Católica teve uma importante intervenção na produção artística no Brasil também no século XX, seja por meio de ações concretas como o envio de correspondências às entidades censoras, como forma de denúncia do que lhe parecia adverso à religião, seja pela ação moralizante das pregações que influenciavam não apenas os censores, mas a opinião pública de um modo geral. Destarte, ampliava-se a censura que atingia sistematicamente, além das grandes produções comerciais, produções amadoras, muitas delas realizadas por comunidades de imigrantes, como atenta Figaro (2011). As referidas manifestações de referendo à ação censória aconteceram em praticamente todo o período de produção teatral no Brasil, desde os primeiros anos de consolidação desta prática

¹ Não considero, contudo, que o moralismo representado por determinados estratos sociais seja o único fator preponderante na manifestação do conservadorismo brasileiro efetivado pela censura. Esse é um fenômeno histórico e político que acompanha o Brasil desde a sua fundação, tendo reverberado nas formas tradicionais de censura como braço de um Estado autoritário em uma estrutura burocrática. A esse respeito já escrevi em: ARAÚJO, Gessé Almeida. Teatro e autoritarismo: as bases coloniais da censura e o Conservatório Dramático Brasileiro. Revista Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 363-377, dez. 2018.

artística em nosso território. Como sugere Costa (2008), a ação da censura no Brasil “não é apenas uma prerrogativa do Estado”. Nesse processo, converge-se em uma “aliança”, ações do governo, de grupos reacionários da Igreja Católica, além de “setores conservadores da sociedade e da elite para coibir o pensamento crítico e a livre expressão” (p.37). É correto afirmar que as forças conservadoras a que alude Costa (2008), por vezes ronda o cotidiano da produção em artes no Brasil em muitos momentos da história do presente, podendo-se considerar que as práticas artísticas, em solo brasileiro, necessitaram e necessitam sempre, em maior ou menor medida, de negociar a sua aceitação diante da sociedade. O corolário desta questão é o seguinte: a ação autoritária do Estado, por meio da ação da censura, saía fortalecida diante do seu intento em disciplinar as diversões públicas, chamado ao qual parte da sociedade civil manifestou acordo e colaboração. Evidências da história recente do Brasil atestam esse fato, entretanto, para compreendê-los melhor, é preciso aventar um panorama do nosso passado fundamental para a compreensão do presente.

Pós-Era Vargas

Durante os anos que se seguiram à Era Vargas (1930 – 1945), a censura continuou atuando como estrutura racionalmente organizada no Brasil. No entanto, a sua ação encontrou outras formas de manifestar-se sem perder o caráter abertamente arbitrário praticado até o ano de 1945. O governo do então presidente Eurico Gaspar Dutra (1946 – 1951) caracterizou-se por certo nível de abertura política, alcançando uma democracia de baixo calibre dentro da qual a censura, quando viesse, era acessada. Do ponto de vista dos avanços em termos de pensamento renovador nas artes e nas diversões públicas, de um modo geral, os anos pré-1964 têm contribuições efetivas no desenvolvimento do pensamento brasileiro. No âmbito do eixo Rio de Janeiro–São Paulo, foi nesse período que começou a ser percebida a importância da fundação da Universidade de São Paulo (em 1934) e a reverberação das reflexões dos pesquisadores egressos desta instituição. Têm igual importância as contribuições de Assis Chateaubriand no campo cultural com a criação de museus na capital paulista (como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea), bem como sua atuação na teledifusão. No âmbito do teatro, especificamente, experiências como a do GTE – Grupo de Teatro Experimental (1942 – 1948), de Alfredo Mesquita e do GUT – Grupo Universitário de Teatro (1943 – 1947), de Décio de Almeida Prado, contribuíram de modo profícuo para uma renovação na cena teatral que se queria mais modernizada. A desembocadura de diversas experiências teatrais amadoras chegou à fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (1948 – 1964), companhia profissional da qual fizeram parte alguns dos “medalhões” do que se convencionou chamar “Teatro Brasileiro na segunda metade do século XX”, tendo Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Paulo Autran como representantes. A democracia, instaurada com o fim do estadonovismo colaborou, de certo modo, com um espírito cultural renovador, que, decerto, chegou a muitas cidades brasileiras.

O mencionado espírito cultural associado às interpretações mais amadurecidas de uma cultura de esquerda exigiu do teatro o seu entendimento enquanto arte e “manifestação de expressão dos anseios sociais” (COSTA, 2006, p.141). O

teatro, que se fazia nos anos que se seguiram, com o passar do tempo, afastou-se da “mera diversão pública” (COSTA, 2006, p.143). A efervescência cultural que o mundo e o Brasil viviam criou um caminho quase inevitável que as artes trilhariam. É possível afirmar que parte desse entusiasmo no campo das artes no pós-guerra foi, entre outros motivos, alavancada pela Guerra Fria que obrigou as vanguardas a se posicionarem. Muitos artistas europeus se refugiaram e se mantiveram no Brasil inserindo inovações culturais, notadamente nas artes da cena². As manifestações artísticas, entre elas o teatro, tornaram-se bandeiras de ideias deliberadamente ideológicas interessadas em aprofundar seu conhecimento sobre a realidade do país. Nesse bojo, ganharam notoriedade as atividades do Teatro de Arena de São Paulo (1953–1972), além de autores como Jorge Andrade (1922-1984), Dias Gomes (1922–1999), Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006), Oduvaldo Viana Filho (1936 – 1974), Ariano Suassuna (1927 - 2014), Augusto Boal (1931 – 2009), dentre outros.

A queda de Getúlio Vargas, em 1945, levou à extinção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Todavia, em 1946, foi promulgado o decreto nº 20.493 que criava o “Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública”, no qual constavam “oito alegações sob as quais a censura poderia vetar total ou parcialmente uma peça” (MICHALSKI, 1979, p.25). O decreto teve validade durante todo o período entre ditaduras, tendo vigorado até o ano de 1968. Do ponto de vista quantitativo, o crítico Yan Michalski (1979) considera “insignificante” o número de proibições às produções teatrais nas temporadas entre os anos de 1946 a 1964. Diante do aprofundamento ideológico polarizado da sociedade brasileira, o teatro acabou por acampar uma frente de resistência perante uma realidade social injusta, que passou a interessar cada vez mais aos artistas deste campo. Desse modo, a arte da cena efetuou uma importante guinada que a fez captar de modo mais agudo a realidade brasileira e promover um esforço para fazer dela parte de seu material criativo.

Michalski (1989) realiza uma profícua análise do contexto supracitado, ressaltando como a conjuntura histórica propiciou esse fenômeno. Dentre eles, estão: a euforia nacionalista desencadeada sob o Governo JK; a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais; as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas do povo, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média; a preocupação com o correto uso das riquezas nacionais em benefício do país; uma consciência generalizada da identidade nacional aliada a um repentino orgulho de ser brasileiro. Todas estas questões que vinham à tona na cena brasileira tornaram vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar (p.13).

Assim, foram introduzidos nos palcos brasileiros temas da realidade nacional, interpretados pelo viés da luta de classes e da superação de desigualdades. O teatro engajado converteu-se ao modelo neo-iluminista – ou ao “romantismo revolucionário”, como prefere Ridenti (2014) -, assumindo a missão de dar foco ao coti-

² A geração mais notória de renovadores estrangeiros da cena teatral do Brasil, certamente, é a dos italianos da qual fizeram parte nomes como Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, entre outros. Essa geração, a qual a pesquisadora Alessandra Vannucci (2014) chama de “Missão italiana”, se contrapôs ao teatro das grandes estrelas muito comum no Brasil até a década de 40, em detrimento de um teatro cuja centralidade se detivesse ao discurso da encenação, logo, um teatro com a primazia da direção teatral. A companhia estável do Teatro Brasileiro de Comédia foi o palco preferencial desta experiência renovadora.

diano dos mais necessitados, buscando refletir em cena não apenas a realidade dos camponeses, operários, pessoas de vida prosaica, mas também o seu modo de falar e agir diante do mundo³. As dramaturgias que ganharam projeção nesse período fizeram emergir, também, uma reformulação do espetáculo com a apreensão – no caso do Teatro de Arena – de elementos do teatro épico brechtiano. A crescente politização da prática teatral mais próxima dos ideais aqui relatados exigiu do teatro engajado, naquele período, uma (quase) inevitável luta por transformação social.

Além da experiência do Teatro de Arena de São Paulo, espalharam-se pelo país ações como as dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE)⁴, e suas atividades voltadas para um público que não era o habitual das plateias das casas de espetáculos. No nordeste, uma crescente corrente de produção em teatro popular, notadamente os trabalhos de Hermilo Borba Filho, em Pernambuco; na Bahia, a criação do Teatro Vila Velha, em 1964, capitaneado por João Augusto, com atores que anos antes haviam se desligado, por questões ideológicas, da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia. É importante notar que o teatro engajado foi, de fato, um importante aliado no sentido de possibilitar aos mais necessitados uma arena para exposição de suas questões. É fato, também, que o teatro da época, mesmo o pretensamente engajado, falava a uma plateia de pessoas predominantemente de classe média, estudantes, militantes, intelectuais, professores universitários, portanto, para conhecedores dos grandes problemas que o país enfrentava e que o teatro denunciava. Faltou ao seu engajamento, como um desafio futuro, conseguir atingir, de fato, aqueles com os quais pretendia, também, falar: aos marginalizados e à classe trabalhadora de modo mais amplo.

O que estava em jogo era a negação do teatro como atividade passiva ideologicamente ou como manifestação de um acordo comportado perante uma realidade difícil. De modo bastante amplo, essa foi a conjuntura do teatro com a qual o golpe militar de 1964 deparou-se ao tomar o poder. Concomitantemente a todo o desenvolvimento teatral do ponto de vista ético e estético, a Guerra Fria ganhava espaço, levando sucessivos governos militares brasileiros a uma ferrenha batalha anticomunista, ideologia a que o teatro era associado pelos ditadores como fiel devoto e representante direto no país. Nesta conjuntura, o teatro “foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados” durante a ditadura pós-1964, sendo, por isto, “tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade” (MICHALSKI, 1979, p.8-9). Para Michalski, o cálculo dos militares foi exagerado em relação ao poder do teatro de promover uma “perversão dos costumes da população” (p.11). O fato é quem nem sempre os artistas desejaram fazê-lo, outros deliberadamente desejavam um senso crítico da audiência, no entanto, numa medida muito menos pretensiosa do que aquela que os militares puderam captar.

³ É importante notar que o teatro engajado, de matiz à esquerda e de cunho nacional popular, tinha como público-alvo as classes médias e as comunidades estudantis universitárias, usando o seu espaço de produção na disputa da narrativa da opinião política à época. Esse foi um dos motivos deste modo de produção artística e de ação militante ter sido perseguido pela censura.

⁴ Embora representasse um evidente braço do Partido Comunista no meio artístico, os CPC's da UNE nasceram de uma iniciativa estudantil que penetrou as fileiras da militância partidária a partir de um grupo muito estrito. Leandro Konder, como representante mais ortodoxo do PCB, em depoimento à Ridenti (2014, p.56-57), revela que à época resguardou algumas desconfianças frente a determinados posicionamentos “sectários” do grupo germinal do CPC, especialmente o pragmatismo exposto na divisão proposta por Carlos Estevão Martins entre o que seria arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo esta última a forma preferencial de atuação do grupo dos Centros.

A relação inicial estabelecida entre o governo do primeiro presidente militar pós-golpe, Castello Branco, e os artistas de teatro se deu de modo respeitoso (MICHALSKI, 1989). Como medida de sanidade desta relação foi nomeada como diretora do Serviço Nacional de Teatro (SNT) a crítica teatral Bárbara Heliadora, ainda em 1964. O seu nome seria um interessante elo entre a classe teatral e o governo, visto que a referida autora era um nome reconhecido e respeitado pelos artistas de teatro, o que poderia lhe garantir um papel importante na mediação de alguns conflitos. Infelizmente, os fatos que se seguiram, notadamente as constantes perseguições sofridas pelo teatro engajado, demonstram que a conexão não se estabeleceu como se esperava, tendo a crítica se desligado do cargo no ano de 1967.

A ditadura militar, o teatro e a liberdade de expressão

Diante do contexto ora explicitado, a classe teatral necessitou articular-se amplamente no sentido de, senão superar, ao menos amenizar as ações da censura ocorridas ainda nos primeiros anos pós-golpe. Um dos grandes marcos da luta em favor do livre pensamento nos palcos brasileiros aconteceu em 1965, quando cerca de 1500 intelectuais e artistas, mobilizados pela classe teatral, assinaram uma carta-manifesto que foi enviada ao então presidente Castello Branco, protestando contra os abusos promovidos pela censura. O desdobramento deste evento se deu com o envio de um telegrama à Comissão de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), denunciando ao mundo que o Brasil era um país no qual havia censura, limitando, impositivamente, a liberdade de expressão (MICHALSKI, 1989, p.24). Do ponto de vista da legislação vigente acerca da censura, parte das medidas governamentais pós-golpe militar não se constituíram tendo como principal foco, pelo menos inicialmente, a interdição a obras artísticas. Em 1964 foi criado por um dos principais ideólogos das doutrinas de segurança nacional, o general Golbery do Couto e Silva, o Serviço Nacional de Informação, aparato responsável pela vigilância interna, especialmente de ações individuais ou coletivas, consideradas suspeitas. O órgão atuava na coleta de dados e registro de informações acerca de pessoas ou grupos com comportamento desconforme.

Até então pouco diretiva, a ação censória dos primeiros anos pós-golpe militar mudou em 1966 com a promulgação do decreto de número 61.123, que corroborou a necessidade da censura prévia efetuada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (COSTA, 2006). De modo mais amplo, o que se desejava era o controle ideológico dos cidadãos considerados suspeitos, medida que afetou de modo importante a produção teatral, visto que muitos artistas de teatro desse período compunham a lista de *personae non gratae* – bem entendido, pessoas consideradas subversivas – na visada dos militares. Como exemplo de medida legal cuja prerrogativa era o controle dos atos da população, está a Lei de Segurança Nacional em suas duas versões: a de 1967 e a de 1969, sendo que esta última estabeleceu sua atuação dentro do mais profundo arbítrio. Ambas as legislações representam revisões aprofundadas da lei de mesmo nome, aplicadas durante o governo de Getúlio Vargas, do qual o caráter permanecia o idêntico: diante desta lei, todas as atividades do país ligadas à ordem política e social deveriam se subordinar.

O início do ano de 1968 foi marcado por um evento relevante no quadro da mobilização da classe teatral contra a repressão provocada pela censura: uma greve geral de três dias deixou os teatros do Rio de Janeiro e São Paulo fechados. A este evento seguiram-se manifestações públicas da classe cujo lema era “Contra a censura, pela cultura”. Acampados diante dos Teatros Municipais de ambas as cidades, os artistas comunicavam suas ideias à sociedade e ao governo militar contra o fenômeno da censura que, durante o mencionado período, boicotou inúmeras obras de novos autores e também de autores já consagrados. Ao final dos três dias de protestos, foi entregue um documento com as reivindicações da classe ao então ministro da justiça Luís Antônio da Gama e Silva. O resultado da iniciativa dos artistas grevistas foi a criação de uma comissão junto ao ministério para discutir e criar um marco regulatório para a censura no Brasil que estivesse dentro dos padrões ideológicos evidenciados pelo governo militar mas que, também, levasse em consideração o espírito livre e criador dos artistas.

O projeto foi transformado na lei número 5.536 de 21 de novembro do mesmo ano. Apesar de manter a rejeição a obras “politicamente indesejáveis”, a legislação renovada trazia pontos considerados progressistas, segundo Michalski (1979): “não deixava margem legal [...] a proibições por motivos de ordem moral para maiores de idade”; “impunha prazos rigorosos para a divulgação dos pareceres da censura”; e criava o Conselho Superior de Censura, uma “instância nova para recursos contra decisões dos escalões inferiores” (p.28-29). Embora pouco afeita a liberdades políticas dos criadores, a medida parecia, dentro do possível, agradável aos produtores culturais e aos militares. Como cita Michalski (1979), a lei 5.536 era, sem dúvidas, “menos draconiana do que a de 1946” (p.29). A legislação chegou a ser promulgada e homologada, no entanto, um elemento novo viria colocá-la por terra juntamente com todos os ânimos da classe teatral e toda a população em geral: o Ato Institucional número 5, de 13 de dezembro de 1968. Em linhas gerais o AI-5 punha-se como superior à própria constituição de 1967 caracterizando a diretriz da “linha dura” do regime militar no Brasil. Os desdobramentos do Ato Institucional 5 para a classe teatral são conhecidos: alguns artistas foram impedidos de exercer de modo livre a sua criação, cabendo a alguns deles o exílio em terras estrangeiras e a outros o exílio local, manifestado pelo impedimento do exercício de sua profissão.

Embora a arregimentação de alguns grupos se mantivesse empenhada em prosseguir com as ações contra o cerceamento da prática artística, a classe teatral se viu obrigada a, em alguns momentos, arrefecer seus nervos – não o seu descontentamento – e também desenvolver outras formas de resistência em suas ações contra o regime militar e os moldes da censura imposta. A partir de uma sistemática política de criminalização do teatro, segundo Michalski (1979), tímidos protestos isolados continuaram surgindo esporadicamente contra algumas arbitrariedades, perdendo-se no silêncio ao qual a mordaza imposta à imprensa os condenava.

Muitos foram os fatores preponderantes na perda de articulação que a classe teatral apresentou durante os primeiros anos do regime militar. Ela se viu durante um longo período sofrendo cerceamentos diante dos quais o medo do aparato repressor do Estado desembocou no evidente temor por parte dos artistas de perderem a mínima condição de sobrevivência profissional. Além dos inúmeros

artistas-articuladores exilados, a exemplo de Augusto Boal e José Celso Martinez Correa, algumas referências de resistência tiveram, por circunstâncias diversas, suas presenças precocemente perdidas. É o caso da atriz Cacilda Becker e Oduvaldo Viana Filho. A primeira esteve à frente da presidência da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, período durante o qual se tornou um verdadeiro baluarte contra a repressão em defesa dos artistas. O segundo foi um dos mais engajados dramaturgos brasileiros, cuja contribuição na investigação das classes populares no Brasil é notória, tanto em sua militância quanto em sua obra dramaturgica. Ao lado desses fatores, Michalski (1979) considera que houve por parte do regime militar uma ação importante no sentido de cooptar artistas através de “diversas formas de subvenção e da concessão da lei de regulamentação e da profissão” (p.40) o que, segundo o autor, viabilizou economicamente algumas produções teatrais que passavam ao largo do interesse pelo engajamento político. Diante do medo provocado pelos acontecimentos históricos que tomaram corpo no período estudado, especialmente no que diz respeito aos rachas ideológicos, a autocensura também se apresentou como um fator de arrefecimento da classe teatral.

A constante vigilância por parte da ditadura e seus órgãos de Estado obrigou parte dos artistas a buscarem outras formas de se comunicar com o seu público, que não aquela de sua predileção ou filiação estética e ideológica. Michalski (1979) sugere que a autocensura tenha existido, embora a contragosto, atuando de modo inconsciente em todas as atividades ligadas ao teatro. É possível afirmar que a autocensura, como resposta a um Estado de fatores negativos à produção criativa, foi um processo que permeou o campo das artes desde o período em que se iniciaram, de modo organizado e continuado, as produções culturais, maiormente as artes do espetáculo no Brasil. Ao mesmo tempo em que os artistas batalhavam a sua sobrevivência, viam o teatro sofrer diversas arbitrariedades pelo seu viés politicamente desinteressante para a ideologia do regime militar.

O Estado Republicano: o maior provedor da censura

Os corolários de todo debate travado até aqui são os que agregam à ação da censura alguns dos valores que ela, como fenômeno estritamente político e ideológico, preconizava: sua visão frequentemente paternalista acerca da produção cultural e seu autoentendimento como tutora das diversões públicas. Esses fatores estão diretamente relacionados ao papel que os órgãos censores assumiram em praticamente todo o período de sua atuação no Brasil, segundo o qual cabia a eles julgar as obras que lhes eram conferidas, não apenas esteticamente (como a princípio se cogitou), mas também – e, sobretudo durante a ditadura militar, ideologicamente. Essas consequências associadas à moralidade de parte da sociedade que naturalizou as ações de tolhimento criativo possibilitaram o desenvolvimento de um projeto de censura como Aparelho Repressivo de Estado (KHÉDE, 1981), cuja força de ação coercitiva chegou aos arbítrios policiais praticados durante os anos de regime de exceção. O desejo de reabertura política ao final dos anos de 1970, aliado ao insustentável desgaste ideológico da ditadura, levou ao debate em torno do modelo de reabertura a ser adotado na transição para a democracia. Este evento envolveu, entre outros temas, a anistia de inúmeros intelectuais e artistas que en-

contraram no exílio a única saída para garantir suas integridades. Diante de todo movimento em torno da volta à normalidade democrática, em 1983 foi extinto o DOPS, ação premente diante do contexto histórico de revalorização do diálogo com diferentes forças políticas da sociedade. Nesse sentido, o papel que o Estado republicano teve no desenvolvimento de políticas voltadas à coerção foi preponderante para que a censura lograsse êxito. Segundo Carneiro (2002), foi justamente esse Estado, “censor por excelência”, [...] o responsável pela mutilação da cultura nacional interferindo, negativamente, na construção do conceito de cidadania. O aparato policial organizado durante décadas de modo a perseguir os “homens de ideias”, deve ser considerado como um dos promotores da barbárie, da violência, da segregação e da intolerância. O Estado tem aqui a sua responsabilidade enquanto gerenciador e legitimador da brutalidade, promotor do medo e da autocensura (CARNEIRO, 2002, p.167). Como dito anteriormente, em certos momentos de arrocho repressor foi necessário ao teatro e aos artistas, arrefecerem.

No entanto, esta reflexão leva a uma conclusão segundo a qual assim como há diversas formas de tolher, há diversas formas de resistir. Inúmeros intelectuais e artistas conseguiram, pelas brechas e nos subterrâneos da resistência, colaborar com o aprofundamento da reflexão acerca do tempo em que viveram, desejosos de uma transformação da sociedade. Arrefecer, dentro desse viés, pode ser interpretado como encontrar outras formas de resistir à ditadura.

121 ■

Para além de 1964

A censura, nos moldes aqui estudados, chegou ao seu derradeiro dia, no Brasil, com a promulgação do documento que colocaria o país perfilado junto às nações modernas do ponto de vista dos direitos à cidadania. Refiro-me à Constituição Federal de 1988 que, definitivamente, deu ao Brasil estofo do ponto de vista dos direitos e deveres dos cidadãos, de modo juridicamente seguro. A Carta Magna veio selar a liberdade de manifestação de pensamento, a livre expressão intelectual, artística e científica, dispensando a necessidade de licença prévia. A única restrição prevista na Constituição diz respeito a uma censura de caráter classificatória, indicativa do público-alvo preferencial para as atividades ligadas às diversões públicas, rádio e TV, modelo modificado pelo Supremo Tribunal Federal (STF) em 2016, que decidiu que as emissões televisivas no Brasil não são mais obrigadas a exibir atrações em horários determinados pela classificação indicativa de idade, partindo do entendimento de que a referida classificação trata-se de uma sugestão e não uma imposição.

Assim, o autoritarismo não se estabelece em momentos historicamente marcados ou pontualmente; por vezes ele nos ronda como um desejo de devoção diante do qual nos curvamos. Frente à onda neoconservadora que sofre o país – cujos reflexos vêm sendo notados desde as primeiras reações de determinados grupos sociais, especialmente após o resultado das eleições presidenciais de 2014 e da reeleição da presidenta Dilma Rousseff –, discursos de cunho moralizante abriram brechas para que outras formas do velho e conhecido autoritarismo se estabelecessem.

Aludo aqui a alguns eventos ocorridos no Brasil nos últimos anos que con-

correm para uma instabilidade da relação entre a cidadania e os representantes do Estado como mantenedores de práticas autoritárias. As interdições às artes no Brasil pós-2016 tem buscado no viés moralizante uma linha de força que vislumbra nas manifestações da cultura um ponto de apoio para firmar bandeiras negadas pela Constituição de 1988. Desse modo, os exemplos aludidos estão para além do campo das Artes do espetáculo, mas nos servem igualmente para pensar acerca do objeto aqui explicitado.

Data de outubro de 2016 a ação policial que interrompeu a apresentação em praça pública do espetáculo “Blitz, o Império que nunca dorme”, da Trupe Olho da Rua, na cidade de Santos, litoral de São Paulo. O espetáculo criticava de modo satírico os usos do poder por parte da mídia e do Estado, cuja cena mais contundente exibe a bandeira do Brasil sendo hasteada em posição invertida, enquanto executa-se o hino nacional. A cena foi motivadora da interdição promovida pela polícia em ação que põe em cheque o fim da censura conquistado pela Constituição de 1988. Durante a ação policial, um dos atores foi preso. Meses antes, em maio de 2016, a Embaixada do Brasil em Paris cancelou, sem motivo determinado, sessão promovida pela Associação Alter’Brasilis, que exibiria o filme “Retrato de Identificação”, da cineasta Anita Leandro. O filme faz um balanço do regime militar brasileiro (1964-1985), analisado a partir da tortura como prática recorrente à época, tendo como mote fotografias de torturados e depoimentos de ex-militantes de grupos de esquerda que atuaram na resistência ao regime. O cancelamento da sessão deu-se via telefone, tendo a Embaixada justificado a decisão afirmando que o filme tratava de um “assunto espinhoso”, como evidencia o texto da produção do filme divulgado nas redes sociais. O cancelamento da exibição se deu durante o interinato do então vice-presidente, Michel Temer.

O poder institucional pós-2016 também promoveu uma retaliação ao filme brasileiro mais bem avaliado pela crítica e pelo público do ano de 2016, “*Aquarius*”, do diretor Kléber Mendonça Filho. O filme foi indicado à Palma de Ouro no Festival de *Cannes*, ocasião na qual seu elenco promoveu uma ação em denúncia ao golpe parlamentar em curso a partir de abril, efetivado no final do mês de agosto de 2016. A denúncia do elenco, encabeçado por Sônia Braga, ganhou destaque em diversas publicações, tendo sido um marco nos eventos contra o processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, sobretudo pelo alcance internacional que a ação do elenco atingiu. Como ação inicial, o Ministério da Justiça classificou o filme como sendo adequado ao público com idade igual ou superior a 18 anos de idade, visando a restrição comercial do mesmo. Como justificativa, o Ministério apontou uma suposta complexidade da situação sexual que determinadas personagens apresentam na obra. Entre argumentos, recursos e uma sustentação resistente da classe cultural, a medida foi revogada havendo sido fixada a classificação indicativa para maiores de 16 anos. Por seu turno, a ação final que coroaria a retaliação à resistência do elenco de “*Aquarius*” partiu do Ministério da Cultura, que se recusou a indicá-lo à Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de *Hollywood*, responsável pela entrega do Oscar, na categoria melhor filme estrangeiro.

Em setembro de 2017, a performance “*La bête*” do coreógrafo Wagner Schwartz foi alvo do ataque conservador que polemizou a presença de uma criança (acompanhada de sua mãe) diante da nudez do artista em cena. De modo seme-

lhante, a exposição *Queermuseum*, que reuniu obras de mais de 85 artistas nacionais e internacionais em torno da temática LGBT, foi cancelada pelo banco que a patrocinou depois que grupos conservadores acusaram a exposição de apologia à homossexualidade na infância, zoofilia e blasfêmia a símbolos religiosos. Ainda em 2017, a peça “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu”, teve sua apresentação proibida em Salvador-BA e outras cidades brasileira por decisão judicial, supostamente por atentado à “moral da humanidade”, ao abordar Jesus na pele de uma mulher transexual interpretada pela atriz e mulher trans Renata Carvalho. Uma juíza de São Paulo, de modo semelhante, vetou a apresentação do cantor Caetano Veloso para o acampamento do Movimento dos Trabalhadores Sem-teto no bairro do Planalto, na cidade de São Bernardo do Campo, alegando que a intervenção artística naquele espaço colocaria em risco a integridade da audiência e do próprio artista.

Conclusão

Ao abordar a censura como um fenômeno que ultrapassa a atuação do autoritarismo do Estado, associa esta manifestação ao domínio de uma cultura pública que se estabelece junto às sociedades. Esta diferenciação dialoga em alguns aspectos com as pesquisas da professora uspiana Cristina Costa (2016 e outros), que diferencia a “censura clássica” – promovida como política estatal, mais evidente em períodos abertamente ditatoriais -, da censura na atualidade, cujas características são sub-reptícias e, muitas vezes, de difícil diagnóstico. A censura é percebida como algo naturalizado nos cotidianos enquanto perspectiva sócio-cultural que se expressa de modo “indireto, plural e capilarizado” (COSTA, 2016, p.4) dentro das coletividades, em detrimento da censura centralizada no poder institucionalizado. Nesse sentido, “[...] a censura não tem mais uma logomarca ou um processo burocrático legitimador como no passado”, afirma Costa (2016, p.9). Além de suas diversas facetas evidenciadas nesse artigo, a referida autora a partir de sua análise da censura nos moldes contemporâneos, indica que as manifestações da censura hoje se dão por meio muito diversos: “ações judiciais, de pressão econômica, de assédio moral, de atitudes políticas de iniciativa do Estado [...] disfarçada de proteção, política de comunicação, defesa da ordem social” (p.9). À luz da realidade brasileira atual, não há coincidências quanto à leitura do nosso autoritarismo latente.

Finalmente, é importante considerar que há fatos históricos que fazem do Brasil um país com evidentes bases autoritárias em sua formação, em especial os mitos em torno da supremacia de classes cultural e financeiramente abastadas. Nos termos de Costa (2016, p.8), “a censura, onde quer que se manifeste, é sempre política, tem a ver com o exercício do poder, com privilégios, com dominação”. Como fenômeno “histórico” e “temporal” (p.8), em maior ou menor medida, a censura sempre rondou nossas ações cotidianas, muitas vezes de modo velado. A sua versão institucionalizada como política de Estado se dá como reflexo de uma prática que possui legado junto ao corpo social, ou seja, é uma realidade que o conjunto gregário já conhece e, muitas vezes, corrobora. O presente artigo representa um esforço de compreensão das possíveis leituras da censura como fenômeno histórico e repressivo, interligando o passado e o presente. Portanto, ela pretende ser uma contribuição para a fortuna crítica em torno da censura, especialmente frente às ar-

tes da cena. Em tempos de fragilidade no âmbito da democracia participativa, é preciso estar ainda mais atento aos elementos autoritários no nosso entorno, sob pena de reproduzirmos comportamentos adestrados em direção ao atraso político e social.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Gessé Almeida. **Teatro e autoritarismo**: as bases coloniais da censura e o Conservatório Dramático Brasileiro. Revista Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 363-377, dez. 2018.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias silenciadas**: a história da censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado/FAPESP, 2002.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, idéias malditas: o Deops e as minorias silenciadas**. São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado, SEC, 1997.

COSTA, Cristina (org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, Fapesb, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, Cristina. **Isto não é censura** – a construção de um conceito e de um objeto de estudo. Intercom – XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2016.

COSTA, Cristina. **Teatro e censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2010.

FIGARO, Roseli. **Teatro, comunicação e sociabilidade**: uma análise da censura ao teatro amador de São Paulo (1946 – 1970). São Paulo: Balão Editorial, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

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

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

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

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 15 n. 1 p. 112-125 jan. | jun. 2019

VANNUCCI, Alessandra. **A missão italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Recebido em 24/01/2019 - Aprovado em 14/05/2019

Como citar:

Araújo, G. (2019). Para além de 1964: censura e cumplicidade conservadora no Brasil frente às artes do espetáculo. *OuvirOUver*, 15(2), 112-125. <https://doi.org/10.14393/OUV24-v15n1a2019-8>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.