

Platéias vazias e atores calados:

um relato sobre a ação da censura no teatro brasileiro durante
os anos do ciclo militar até sua extinção (1964 / 1988)

José Carlos dos Santos Andrade
Faculdade Paulista de Artes

“Aniquilar o homem é tanto privá-lo de
comida, quanto privá-lo da palavra.”

Walter Benjamin

I. Breve histórico da censura em Portugal e posteriormente no Brasil

Podemos segmentar o conceito censura em quatro blocos distintos: Censura Moral - Censura Religiosa – Censura Militar e Censura Política.

Porém, mesmo dividida, qualquer censura nada mais é do que uma forma de impedir a expressão de ideias contrárias às normas vigentes dos sistemas estabelecidos.

A censura no Brasil começa ainda no período colonial, em 1540, quando em terras portuguesas foi instituído o Tribunal do Santo Ofício.

Em 1545, o Concílio da Contra-Reforma, ou Concílio de Trento, como ficou mais conhecido, permitiu em Portugal a publicação do *Index Romano*, ou seja: uma relação minuciosa de todas as modalidades de literatura mal vistas pela Igreja.

Nem mesmo *Os Lusíadas* escapou das malhas da censura.

Vinte e dois anos depois, em 1567, D. Sebastião criou o sistema tripartido, desmembrando a censura em três segmentos: O *Santo Ofício* para assuntos da Igreja, o *Desembargo do Paço*, para questões referentes ao poder civil e o *Ordinário*, atendendo a ambos os setores em questões menores.

A metodologia prosseguiu sem alterações por dois séculos, sendo novamente modificada pelo Marquês de Pombal em 1768, com a criação da *Real Mesa Censória*, estabelecendo quinze categorias de censura, voltadas exclusivamente para obras literárias.

Em 1787, nova alteração promovida por D. Maria I, transformando a *Real Mesa Censória* em *Real Mesa de Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros*. O nome era ligeiramente diferente, mas as funções permaneciam as mesmas.

Outra modificação é praticada pelo filho de D. Maria, D. João VI, recuperando o sistema tripartido por entendê-lo como mais operante. Esse será o procedimento adotado no Brasil oficialmente com a vinda da Família Real em 1808.

Sob o reinado de D. João VI, o processo censório foi mais uma vez adaptado às novas necessidades e surgiram a *Tipografia Régia*, responsável por todo material escrito, o *Desembargo do Paço na Colônia*, tratando do poder civil e a *Polícia do Rio de Janeiro*, que acabara de ser criada, para zelar pelas demais questões.

É importante sublinhar que essas três instituições estavam sob a jurisdição real e dependiam de sua aprovação para qualquer medida que fosse tomada.

Tão logo Napoleão foi derrotado e as guerras européias tiveram fim em 1814, os portugueses, aquecidos por ideais iluministas, exigiram a volta de D. João e, conseqüentemente, a restauração do Império Lusitano.

D. João VI atendeu aos rogos portugueses e em 1821 retornou à terra natal, deixando em seu lugar no Brasil o príncipe regente D. Pedro.

As propostas liberais passaram então a circular mais livremente e uma inundação de jornais, periódicos e panfletos tomou conta da colônia, tecendo críticas a tudo e a todos.

Pressionado pelos intelectuais da época, D. Pedro aboliu a censura prévia, mas manteve todas as penalidades determinadas para quem cometesse qualquer excesso no uso da liberdade de expressão.

Forçado pela crise política surgida na corte portuguesa depois da morte de D. João VI, D. Pedro I abdica do trono brasileiro em favor de seu filho e parte para Portugal.

Enquanto a população aguardava a maioria do jovem futuro imperador, o período regencial foi o responsável pela criação do *Conservatório Dramático Brasileiro* que, dentre outras funções, passa também a exercer o papel de censor moderador, principalmente no que diz respeito às questões políticas e críticas ao governo.

Choques ideológicos entre a *Intendência Geral da Polícia* (mais conservadora e sedenta por censura) e a direção do *Conservatório Dramático Brasileiro* dão início a uma nova fase da história da censura em terras brasileiras.

A censura, principalmente a de caráter político, continuava sob a responsabilidade do Conservatório, mas em seu conselho era agora admitida a presença de autoridades ou pessoas de prestígio na sociedade local, desfrutando do direito de opinar, interferir ou modificar as decisões do conselho do Conservatório.

É possível dizer que nesse momento tem início a censura voltada para espetáculos teatrais e outros meios públicos de entretenimento.

Alguns textos de teatro são liberados, outros censurados na íntegra e outros em partes, que deveriam ser obrigatoriamente excluídas, caso o espetáculo desejasse chegar aos palcos. Agora o foco dirige-se não apenas às questões políticas, mas também alcança os âmbitos religioso e moral, restringindo atos de violência, conflitos entre classes sociais e tudo que atentasse contra os bons costumes.

Sendo a religião católica muito influente no Segundo Império, a retórica dos censores é extremamente clara quanto ao temor à hierarquia eclesiástica e, acima de tudo, ao quarto poder representado por ela, como se estivéssemos por meio dessa hierarquia simbolizando o questionamento do sistema social.

A guerra do Paraguai, de 1865 a 1879, provocou uma onda de textos ufanistas enaltecendo o valor dos combatentes brasileiros. Havia também outras obras que criticavam duramente a política exterior brasileira exercida no período. É natural que esses textos não tenham passado incólumes pelo rigor da censura imperial, excluindo tudo que manchasse a imagem do país.

Em seguida um novo tema passa a ocupar a imaginação de nossos escritores que, na sua grande maioria, empunhavam a bandeira do abolicionismo, também visto inicialmente com olhos nada favoráveis pela censura do Segundo Império.

Em 1888, com a Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel, fica oficialmente extinta a escravidão no Brasil e no ano seguinte, 1889, proclamada a República, dá-se início a mais um período na censura nacional.

Qualquer reação monarquista à nova modalidade de governo era duramente reprimida em todos os setores e um arsenal de ameaças passou a ser lançado sobre quem tentasse desafiar o novo regime.

Não podemos deixar de registrar que os republicanos, preocupados em permanecer no poder e garantir a ordem, não tiveram tempo para se preocupar com o fomento à arte e à cultura de forma geral.

Tudo que vemos nesse período parte da iniciativa privada de alguns grupos, repetindo, de certa forma, padrões europeus adotados como modelo para a arte brasileira. Nesse momento as óperas estrangeiras e o teatro de revista atingem seu apogeu, conquistando as platéias e afastando-as das questões sociais e políticas, sempre abafadas pelos titulares do poder.

Esse panorama vai mudar com a Semana de Arte Moderna em 1922, trazendo para o Brasil os ares já um tanto ultrapassados das vanguardas européias do início do Século XX. O ineditismo das propostas escapava a qualquer critério censório e, com medo de parecer retrógrado, ou deselegante para com os modernistas da elite, o censor cala-se diante do desconhecido.

Nada temos de grandes mudanças até a revolução de 1930, que tem seu desfecho com a criação do Estado Novo em 1937, idealizado por Getúlio Vargas, imprimindo uma nova marca ao princípio de censura no Brasil.

Preocupado com as forças da oposição, o próprio governo cria o seu instrumento de divulgação: um sistema de propagação dos seus ideais, enaltecendo a figura do presidente, como o generoso “pai” de todos os brasileiros, acima de tudo preocupado com o bem estar de seus filhos. Entre os deveres paternos estava o de evitar que ideias contrárias atingissem cabeças desocupadas e vazias. Para preenchê-las surgiu o Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, no mesmo ano em que se institui um monótono programa de rádio em rede nacional, intitulado *A Voz do Brasil*, unicamente para difundir o programa oficial do governo.

A queda de Getúlio trouxe algumas mudanças que não foram muito além dos programas já estabelecidos e assim irão permanecer até 1964, quando os militares assumem o poder, iniciando outra fase na censura brasileira.

Os quatro primeiros anos da ditadura militar são ainda de caráter “experimental’ em questões referentes à censura, mas a força da resistência dos oponentes ao novo regime ditatorial foi rigorosamente esmagada em 13 de dezembro de 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional N^o 5 (AI – 5), no qual a censura mostra-se mais feroz do que tudo já visto até então.

II. A censura durante o meu exercício profissional

Nesse exato instante, ainda aluno ingressante da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e calouro da Escola de Arte Dramática, passo a sentir na pele, e também no ponto mais fundo de minha alma, os efeitos da censura e os malefícios causados por ela que, infelizmente, de alguma forma, continuam a se manifestar até os dias de hoje.

A partir de agora, passo a relatar minha experiência pessoal com a censura, citando como exemplo peças das quais participei como ator e das atitudes tomadas pelos censores nessas circunstâncias.

A Escola de Comunicações e Artes, aberta justamente em 1968, era ainda um tubo de ensaio no qual se experimentava o ensino de teatro, cinema, música, publicidade e artes visuais em nível superior. A Escola de Arte Dramática, fundada pelo Dr. Alfredo Mesquita em 1948, já era um centro de formação de atores profissionais, apesar de ser reconhecida apenas como um curso de nível técnico, como é até os dias de hoje. Para mim, o conteúdo fornecido por uma instituição era complementado pelo de outra e assim eu me aproximava do meu objetivo: ter uma formação ampla na área teatral.

É bem verdade que, ainda antes de ingressar nas duas escolas mencionadas acima, estimulado pelos professores da área de ciências humanas do Ensino Médio, participei de um grupo de teatro amador, intitulado Grupo de Teatro Amanhã. *Ontem, hoje pelo amanhã* foi nosso espetáculo de estréia, uma compilação de textos e poemas de autores diversos, manifestando-se contra a rudeza dos militares e da forma violenta e opressiva com que governavam a nação.

Apresentávamo-nos no auditório de uma Biblioteca da rede municipal na cidade de São Paulo, capital do estado brasileiro mais progressista. O público que lotava a platéia era composto na sua maioria por alunos igualmente insa-

tisfeitos com o sistema político e que sentiam, por meio das cenas mostradas no palco, a força do grito preso na garganta, esperando uma oportunidade para ser ouvido. Não durou muito tempo para que os professores, alguns por medo, outros por afinidade ideológica, alinhados com o novo governo militar, lançassem os olhos sobre o nosso trabalho, alertando a censura que, até então, não se ocupava de espetáculos amadores, tendo seu tempo inteiramente tomado pelos profissionais que abarrotavam os palcos com veementes protestos.

Obrigados a encaminhar o texto para a Censura Federal em Brasília antes de uma nova apresentação, deveríamos aguardar o parecer dos censores, para o espetáculo voltar a ser encenado. Em menos de 10 dias o veredicto foi expedido e a peça *Ontem, hoje pelo amanhã*, por seu caráter contrário às imposições do governo, havia sido censurada na íntegra e sua montagem proibida em todo território nacional.

Faz-se necessário explicar que o trâmite censorial dividia-se em duas partes distintas. A primeira consistia na liberação do texto escrito, diretamente encaminhado para Brasília e até hoje desconhecemos quem eram as pessoas responsáveis pelas avaliações. Liberado o texto, com ou sem cortes, era obrigatória uma apresentação para os censores locais. As pessoas responsáveis pela análise da montagem compareciam ao teatro, assistiam à encenação acompanhando o texto e, se não houvesse maiores problemas, indicavam a faixa de idade à qual a peça poderia se dirigir.

Nesse momento, talvez o mais agudo da censura no Brasil, textos escritos de todos os gêneros, tais como literatura em geral, teatro, letras de música, matérias de jornais e revistas não escapavam da inspeção da censura. Segundo o ponto de vista dos militares, o poder das idéias, difundidas por esses meios, poderia incitar a população a rebelar-se contra as forças armadas.

Não nos deixamos abater e procuramos um dos poucos jornais que insistia em desafiar as novas normas, publicando matérias nas quais eram relatados todos os excessos cometidos pelos novos ocupantes do poder. Conseguimos um espaço em uma das páginas e assim a população de São Paulo tomou conhecimento de que a censura alargara seu campo de ação e agora atingia também grupos amadores, buscando silenciá-los por completo.

O Teatro de Arena, na época sob a direção de Augusto Boal, manifestou seu apoio e solidariedade, cedendo o espaço da consagrada sala de espetáculos para que apresentássemos, ainda que à revelia da censura, a nossa montagem em uma clara demonstração de desobediência civil. A data foi marcada e a encenação seria gratuitamente oferecida ao público em geral e à classe teatral, cerrando fileiras com os profissionais que enfrentavam os rigores da censura.

Infelizmente a peça não chegou a ser mostrada, pois no dia da apresentação a polícia ocupou as imediações do teatro de forma ostensiva, dispersando o público e intimidando quem tentava se aproximar do Teatro de Arena.

Ainda estavam muito vivas em nossa memória as imagens do ataque do CCC (Comando de Caça aos Comunistas – núcleo de jovens universitários simpatizantes da direita) ao espetáculo *Roda Viva* de Chico Buarque de Holanda, dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa. Este ato de barbárie culminou com a depredação de uma das salas do Teatro Ruth Escobar e um violento e covarde espancamento dos atores do elenco, não poupando sequer as atrizes da montagem. Éramos todos muito jovens e demos ouvidos à voz dos mais velhos e experientes, desistindo de desafiar os policiais e suspendendo a apresentação do espetáculo.

A Escola de Arte Dramática tinha a reputação de ser “o celeiro do nosso teatro”, segundo palavras do crítico Sábato Magaldi e para lá me encaminhei movido pelo entusiasmo e fé que brilhavam no peito de milhares de jovens ansiosos por externar seu pensamento e opor resistência às forças das milícias. Foi também no ano de 1968 que a EAD incorporou-se à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, situação na qual permanece até o momento atual.

Os professores indicados para a direção dos espetáculos montados pelos alunos eram profissionais de teatro, admiradores da obra do Dr. Alfredo Mesquita e que viam nos experimentos cênicos da Escola de Arte Dramática uma possibilidade de criar livremente, fugindo aos padrões comerciais e, naturalmente, driblando a vigilância da censura.

Nossa primeira montagem, dirigida por Alberto Guzik, foi o clássico *Antígone* de Sófocles, em tradução de Guilherme de Almeida. Mesmo com figurinos atemporais, remetendo o público a uma África distante, a censura percebeu na personagem do tirano Créon, em nossa concepção, uma encarnação da

própria ditadura, enquanto a indefesa Antígone representava a juventude oprimida e obrigada a se calar.

Graças ao incondicional apoio do Prof. Dr. Clóvis Garcia, na época diretor da EAD, após sua fusão com a USP, o espetáculo pôde ter os seus três dias de apresentações. Precisamos dizer que o Professor Clóvis várias vezes enfrentou a força e a arbitrariedade dos policiais. Valendo-se de sua condição de militar reformado, ex-combatente da Força Expedicionária Brasileira, em campanha na Itália durante a II Guerra, o Professor Clóvis impedia os censores de adentrar o campus e assim a nossa *Antígone* foi vista e ouvida por centenas de espectadores. Professor Clóvis usava como argumentação contra os censores que a montagem era um exercício curricular de alunos de artes cênicas, sem cobrança de ingressos, tornando-o isento do crivo censor.

Outros três espetáculos, encenados por alunos de classes diferentes, não tiveram a mesma sorte e foram assistidos pelos censores, que recomendaram alguns cortes necessários para a continuidade da temporada. *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de Millôr Fernandes, dirigido por José Renato; *As Bacantes* de Eurípedes e *O preço da revolta no mercado negro*, baseado no filme *Z*, dirigido por Costa Gavras (os dois últimos dirigidos por Celso Nunes), apesar de se restringirem ao público universitário, tiveram suas apresentações examinadas pelos censores, que recomendaram inúmeros cortes que, num ato de bravura e coragem, foram ignorados pelos elencos.

De forma geral, os olhares dos censores estavam sempre voltados para os chamados “palavrões”, ou termos de baixo calão, considerados inadequados para os ouvidos do público espectador. Mesmo quando o contexto da peça envolvesse personagens que faziam uso desse linguajar naturalmente em seu cotidiano, como é o caso das peças de Plínio Marcos, esses “palavrões” deveriam ser suprimidos, ou no mínimo substituídos por outras palavras que não causassem o mesmo impacto.

Há um episódio memorável vivido pelo censor de um espetáculo que ilustra bem a insólita situação.

A peça passava-se em um prostíbulo de baixa categoria e, em determinado momento, a personagem de um rufião, irritado com o baixo rendimento de suas “funcionárias”, saía batendo a porta e dizendo:

– Que merda! Que merda! Que merda!

Ao final do ensaio para a censura, o censor perguntou ao diretor se havia necessidade de repetir três vezes a mesma expressão, tão chula e tão desagradável. O diretor argumentou que a repetição traduzia a irritação e a violência da personagem e era absolutamente necessária.

O censor não se deu por achado e disse não ver necessidade para a repetição, sugerindo que uma vez só já era o suficiente.

O diretor contra argumentou novamente e o censor implacável disse:

– Ou fala uma vez só, ou substitui por outra coisa!

– Como assim? – perguntou o diretor.

O censor hesitou alguns segundos e por fim proclamou:

– Pois que ele (a personagem) ao sair, diga bem alto e bem forte: “Que maçada!” Que maçada! Que maçada!”

Diante da intransigência do censor e da necessidade de liberação do espetáculo, a saída foi ficar com uma merda só.

Meu primeiro trabalho profissional, encerrado o curso na Escola de Arte Dramática, foi *Fala baixo, senão eu grito* de Leilah Assumpção, dirigido por Sylvio Zilber e estrelado por Myriam Muniz, uma das mais aclamadas atrizes da época.

O texto já havia sido encenado por Marília Pêra há alguns anos e, aparentemente, por se tratar de uma comédia de costumes, conseguira passar invicto pela análise dos censores. A autora tinha sido suficientemente inteligente para diluir as críticas políticas e sociais em meio a situações bem humoradas. A ação dramática era vivida por uma funcionária pública solteirona, cujo quarto virginal é inesperadamente invadido por um assaltante: metáfora da desobediência, da revolta, da insubordinação.

A concepção de Sylvio Zilber era bem diferente da anterior e o texto, apesar de liberado, precisou passar pela censura do espetáculo. O ritual praticado por todas as companhias profissionais era exatamente o mesmo. Os censores marcavam o dia com uma semana de antecedência e exigiam uma apresenta-

ção exclusiva para eles, com todos os elementos cenográficos, assim como figurinos, iluminação e trilha sonora. Nada poderia ser omitido, sob o risco de interdição.

No dia determinado pelos censores, a produção do espetáculo deveria providenciar um carro, indo até o local indicado pelos censores para conduzi-los ao teatro. Após a representação esse mesmo carro deveria ser disponibilizado para levar de volta a dupla, ou o trio de censores. Não era permitida a presença de nenhuma outra pessoa na platéia e a encenação não deveria ter nenhum tipo de interrupção, exceção feita para um intervalo entre atos.

A produção deveria cuidar igualmente da recepção dos censores, providenciando café, chá, refrigerantes, biscoitos, sanduíches, frutas e outros alimentos que substituíssem um jantar. A alegação dos funcionários da censura era de que o espetáculo era apresentado fora do expediente regular e, sendo assim, perdiam o horário da refeição. Não havia outra alternativa que não fosse saciar o apetite dos censores.

O espetáculo apresentado especialmente para os censores era horrível, porque contava com a involuntária má vontade de todos os componentes da equipe de criação da peça. Para os atores, a situação era ainda mais constrangedora, pois representar para uma platéia vazia, sob o olhar restritivo dos censores, resultava em uma experiência dolorosa e inesquecível.

Havia censores de todos os tipos. Os alegres e sorridentes, parecendo estar desfrutando de algum tipo de privilégio, principalmente quando havia em cena algum ator consagrado com passagens pela televisão. Não raro, após a apresentação da peça, os censores pediam autógrafos às personalidades e posavam ao seu lado para fotografias. Havia também os carrancudos, de semblante fechado, que entravam mudos e saíam calados. Se fosse uma comédia, não esboçavam um sorriso sequer, sob a pena de parecer algum tipo de cumplicidade.

Mas, como toda regra tem exceção, havia também alguns censores mais inteligentes e que, em situações especiais, chegavam até a abrir um diálogo com o autor, ou diretor do espetáculo, trocando ideias, fazendo sugestões, ou propondo alterações que minimizassem a apreciação dos olhares mais severos.

João Ernesto de Coelho Neto (n. 1926) era uma dessas raras exceções. As companhias torciam para que fosse ele o indicado para censurar seus espetá-

culos, pois o homem tinha um longo e memorável passado teatral. Havia participado como ator no Grupo de Teatro de Osmar Rodrigues Cruz, que será citado mais adiante como diretor artístico do Teatro Popular do SESI.

O dedicado censor tinha como formação a Engenharia, mas sua paixão era o Teatro. Do SESI saltou para o respeitabilíssimo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), onde chegou a ser assistente de direção do italiano Adolfo Celi.

Coelho Neto (como ficou conhecido no meio teatral) era um homem de cultura ampla. Depois de sua passagem pelo TBC, a Engenharia falou mais alto e foi mandado pela empresa na qual trabalhava para o Canadá, onde fez uma pós-graduação em Marketing, quando, aqui no Brasil, pouca gente sabia do que tratava essa matéria. De volta ao Brasil, em 1951, foi convidado por Pietro Maria Bardi para ser um dos monitores da I Bienal de São Paulo.

Nessa mesma época, Gianni Ratto, célebre cenógrafo e diretor formado no Piccolo Teatro di Milano, havia acabado de aportar no Brasil e fora convidado para dirigir algum tipo de atividade teatral no MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), sob a direção de Bardi. Coelho Neto uniu-se a Gianni e sugeriu que fosse criado um grupo especializado em leituras dramáticas de textos consagrados da dramaturgia mundial. Assim foi feito e muitas obras foram lidas nesse recinto.

Seus contatos com a classe teatral levaram-no à presidência da APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais), envolvendo-se diretamente com a recém-formada Comissão Estadual de Teatro, para representar os interesses dos grupos amadores do Estado de São Paulo que, na época, eram muitos.

Em 1954, a APCT criou o I Congresso Brasileiro de Teatro, como parte das comemorações do IV Centenário de fundação da cidade de São Paulo. A SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em um dos fóruns de debates promovidos pelo Congresso, apresentou uma proposta para que a censura fosse feita por intelectuais ou artistas. Coelho Neto rechaçou a ideia e disse que um artista jamais seria capaz de censurar outro. Segundo o seu ponto de vista, se a censura era inevitável, estando sob os auspícios da Secretaria de Segurança Pública, a solução mais adequada seria promover um curso, promovendo uma elevação do nível cultural dos censores.

O concurso foi criado e, atendendo aos apelos da classe teatral, Coelho Neto acabou submetendo-se a ele e classificando-se em primeiro lugar. Essas são algumas das razões pelas quais Coelho Neto tornou-se um exemplo de

censor humano, sensível, inteligente e capaz de encontrar atalhos que livrassem o texto da mutilação da censura, sem ferir sua integridade.

Mas, naturalmente, Coelho Neto era um só. Finalizando a galeria de tipos de censores, havia inclusive aqueles completamente despreparados, chegando mesmo a dar a impressão de estar assistindo a uma peça de teatro pela primeira vez em suas vidas. Mesmo assim a opinião deles era inquestionável e faziam valer o seu parecer.

Terminada a apresentação destinada aos censores, os mesmos eram levados para suas residências sem maiores explicações. Alguns diretores, a título de protesto, negavam-se a permanecer no teatro em companhia dos censores e retiravam-se antes mesmo da chegada desses.

Inúmeras vezes, houve casos de peças cortadas ou proibidas tão apenas porque os censores temiam algum tipo de reação vinda de seus superiores e, escala acima, dos militares, que se revelavam implacáveis e vingativos, diante de qualquer crítica a eles dirigida. Se algum militar de alta patente encontrasse em um texto qualquer coisa que o desagradasse, certamente seria o censor o responsabilizado. Daí somos levados a concluir que, em muitas circunstâncias, movidos unicamente pelo medo, a censura assumia proporções exageradas e descabidas.

Meu segundo trabalho profissional como ator foi na montagem de uma obra de Georges Feydeau – *Tome conta de Amélie* – “Occupe toi d’Amélie”. Tendo sido liberado sem cortes o texto original, os censores que compareceram ao teatro para executar a segunda parte da tarefa sugeriram a supressão de alguns gestos mais maliciosos dos atores, alegando serem fortes demais para a moral da família brasileira. A produção acatou a sugestão da dupla de censores e o espetáculo estreou com os gestos bem reduzidos, porém, ao longo da temporada, evidenciando-se o sucesso de público, o elenco foi retomando aquilo que havia sido inicialmente ensaiado, obtendo junto aos espectadores um efeito ainda maior.

Autores, atores, diretores e produtores que se manifestavam mais veementemente contra tais imposições eram duramente perseguidos, não escapando de uma prisão e, conforme o caso, até mesmo de uma sessão de tortura. Há em nosso panorama artístico inúmeras passagens vergonhosas, exemplificando essa página triste da história do teatro brasileiro.

Flávio Rangel, diretor de valor inquestionável, convidou-me para integrar o elenco de *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller, com Paulo Autran à frente do espetáculo. Dessa vez os censores não tiveram nada a dizer. Mas, para que não saíssem sem ter cumprido sua função, sugeriram que uma bandeira americana, hasteada ao final do espetáculo, depois da trágica morte do protagonista, fosse suprimida, sob a alegação de que isso poderia ofender as autoridades do país vizinho.

Espectáculos infantis também não passavam despercebidos pela censura e qualquer insinuação de ordem política também era rigorosamente cortada. *Os Saltimbancos*, uma releitura do conto *Os músicos de Bremen*, com texto e músicas de Chico Buarque de Holanda, necessitou de uma longa negociação para que fosse liberado sem cortes, já que os censores viam na peça, que prega a união dos animais contra o inimigo comum, uma metáfora de uma revolução que poderia já estar em andamento.

A censura era praticada no âmbito estadual e mais de uma vez aconteceu de peças liberadas em um estado serem proibidas em outro. Tudo dependia da compreensão e do nível de tolerância dos censores. Há um outro fato que entrou para o anedotário do teatro brasileiro, apontado por Sérgio Porto no livro *FEBEAPÁ – Festival da Besteira que Assola o País*: a peça *Antígone*, de Sófocles, já citada neste trabalho, iria estrear em Belém do Pará. Após a apresentação do ensaio para os censores, esses, indignados com o caráter político do texto, exigiram a presença do autor para que este se explicasse.

III. Herzog – um ponto de partida

Talvez o episódio mais contundente envolvendo a truculência militar e os labirintos obscuros da censura foi o caso Vladimir Herzog. Vladimir, de origem judaica, era jornalista, professor da USP, teatrólogo e, na época em que ocorreram os tristes fatos que em seguida serão relatados, Vlado, como era chamado pelos amigos, era Chefe do Departamento de Jornalismo da Rádio e Televisão Cultura, uma empresa estatal, mantida pelo governo do Estado de São Paulo.

No dia 25 de outubro de 1975, atendendo a um pedido de esclarecimentos entregue na véspera, sobre a sua suposta ligação com o Partido Comunista Brasileiro, Vladimir Herzog compareceu às dependências do DOI-CODI

(Destacamento de Operações de Informações/ Centro de Operações de Defesa Interna). Depois disso, Vlado nunca mais foi visto com vida.

Hoje sabemos: Vlado era cardíaco e não resistiu às torturas às quais foi submetido. A solução encontrada pelas forças milicianas foi simular um enforcamento na própria cela, com o cinto de um uniforme de presidiário.



Vladimir Herzog



Foto divulgada justificando a versão de suicídio

A explicação não convenceu ninguém, até mesmo porque a foto, amplamente divulgada, mostrava um homem preso pelo pescoço a um cordão amarrado no batente da janela a, aproximadamente, um metro e meio de altura. As pernas de Wladimir estavam flexionadas e seus joelhos quase tocavam o chão. A reação da intelectualidade foi imediata e, de pronto, um espírito de revolta tomou conta da classe artística.

Dando como causa oficial de sua morte o suicídio e relacionando este fato à origem judaica de Vlado, este só poderia ser enterrado nos cantos do terreno do cemitério, como forma de mostrar a todos o quanto é inaceitável alguém tirar sua própria vida.

O Rabino Henri Sobel recebeu o corpo para os rituais fúnebres e constatou a presença de inúmeros hematomas que comprovavam as sevícias. Vladimir Herzog foi enterrado junto a seus familiares e o Rabino declarou publicamente que o jornalista havia sido assassinado pelos militares.

Na sexta-feira após o crime, reuniram-se o Rabino Henri Sobel, o Pastor James Wright e o Arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns, para a realização de um culto ecumênico, reunindo aproximadamente oito mil pessoas.

A esposa de Vlado, Clarice Herzog, lutou de todas as maneiras para que a verdade viesse à tona, o que aconteceu em 1978, quando ao final do processo a União foi responsabilizada pela morte do intelectual.

Gianfrancesco Guarnieri, renomado dramaturgo brasileiro, autor de *Eles não usam black tie*, sensibilizado com o aviltante fato, motivado muito mais pela indignação e revolta do que pelo sofrimento, escreveu a peça *Ponto de partida*, extravasando por meio de sua arte o inconformismo que grassava entre a classe artística.

Guarnieri era um homem tão sensível quanto inteligente e sabia que qualquer peça abordando o tema Vladimir Herzog seria proibida pela censura, que nesta época já estava sob o comando da polícia federal. Para ludibriar os censores, localizou a ação dramática em um povoado europeu, durante a Idade Média e fez questão de colocar, ainda na capa do exemplar enviado a Brasília, um subtítulo: *Uma fábula inspirada numa lenda medieval do Século XIII*.

A peça, devido à sua aparência metafórica, passou pela censura e estreou com enorme sucesso no TAIB (Teatro de Arte Israelita Brasileiro) em 23 de setembro de 1976, sob a direção de Fernando Peixoto, cenários e figurinos de Gianni Ratto, músicas de Sérgio Ricardo e com Othon Bastos e Martha Overbeck no elenco e à frente da produção.

O público compareceu maciçamente e o espetáculo repercutiu de forma fabulosa alcançando críticas excelentes. Mas havia sempre uma atmosfera de insegurança e terror pairando no ar. Antes de se sentarem nas poltronas, alguns espectadores olhavam em baixo do assento, com receio de que ali pudesse estar ocultada alguma bomba, ou qualquer outro tipo de artefato.

A morte de Vlado, certamente, representou um alerta para uma virada junto à opinião pública, principalmente na classe média. Vlado era um intelectual e como tal possuía uma ideologia própria, munido de convicções segu-

ras e argumentáveis. O seu posicionamento político em nenhum instante levou-o à luta armada, ou qualquer outro gesto que soasse como uma ameaça ao sistema. Não havia nada no comportamento de Vlado que, para os militares donos do poder, justificasse a sua eliminação: daí o sentimento de conformismo que tomou conta de todos.

Até hoje *Ponto de partida* continua sendo encenada e obtendo do público uma comovente recepção.

Guarnieri, em uma entrevista concedida em 2004, declarou que a peça só havia sido liberada porque, caso fosse censurada, a reação seria enorme em todo o território nacional. Diante dessa ameaça, os censores resolveram se passar por ingênuos e liberar o texto.

IV. Cai o pano – fim da censura

A censura estendia-se também pelo terreno religioso, contando com o apoio de algumas organizações de extrema-direita, tais como a TFP (Tradução, Família e Propriedade) que atuavam muitas vezes como censores dos censores. Essas instituições cobravam ações mais rigorosas do governo, interferindo no parecer dos censores e sempre bradando que o Brasil estava prestes a cair nas mãos dos comunistas. Uma censura ainda mais férrea e rigorosa seria um dos caminhos para evitar que isso viesse a acontecer.

Alguns autores, evidentemente, eram mais visados pela Censura. Este era o caso de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. Para a censura, Nelson era pornográfico e perverso, enquanto Plínio, além desses dois adjetivos, acumulava também o de subversivo. Textos de Nelson e Plínio encontravam maior resistência da parte da censura que, em alguns momentos, chegou a proibir textos sem nem sequer tê-los lido.

Foi mais ou menos isso que aconteceu em 1985, quando sob a direção de Jorge Takla, participei como ator na montagem de um texto de Plínio Marcos, intitulado *Madame Blavatsky*.

Como diz o nome, a peça falava sobre a trajetória de Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), uma das responsáveis pela criação da doutrina teosófica. A obra era um reflexo de um momento de vida de Plínio que, após tantos anos de investigação em torno do mundo da marginalidade, enveredara pelas

sendas do misticismo, traduzindo sua fé nas propostas da jovem russa do Século XIX.

Em princípio a peça foi proibida, sem que houvesse um único motivo para isso. Em verdade, o nome de Plínio comprometia a obra. Feita uma movimentação entre artistas e intelectuais, conseguiu-se a liberação do texto sem cortes, mas ainda obrigado a se submeter à censura da encenação, com a já tradicional presença dos censores na platéia esvaziada.

Madame Blavatsky, apresentada no Teatro Aliança Francesa, era uma produção esmerada. Além da direção de Jorge Takla, contava com os cenários de J. C. Serroni e figurinos de Kalma Murtinho, dois dos nomes mais significativos do panorama teatral brasileiro.

A montagem não fez o sucesso esperado e, de uma certa forma, surpreendeu uma parte do público que, atraído pelo nome de Plínio Marcos, vinha em busca das reportagens malditas, antes praticadas pelo dramaturgo santista e levadas ao palco da forma mais crua possível.

Em 1986, ingressei no Teatro Popular do SESI, fundado por Osmar Rodrigues Cruz em 1948 e, naquela época, ainda sob a sua direção. O Teatro Popular do SESI, era mantido pelo Serviço Social da Indústria e possuía, desde 1977, uma sala de espetáculos da melhor qualidade na Avenida Paulista, caracterizando-se por oferecer ao público em geral montagens de alto nível e com ingressos gratuitos.

O repertório do TPS era voltado para um filão de público menos esclarecido e que raramente tinha a oportunidade de freqüentar as salas comerciais da capital de São Paulo. Mas, nem por isso, Osmar Rodrigues Cruz descuidava-se da escolha dos autores, tendo incluído em seu percurso obras de Molière, Marivaux, Goldoni, Schiller, Tchekhov e outros clássicos.

Naquele ano os olhos de Osmar caíram sobre *Muito barulho por nada* (*Much ado about nothing*) do bardo inglês William Shakespeare. A tradução era de José Rubens Siqueira e, mesmo em se tratando de uma obra de valor literário internacionalmente reconhecido, não foi possível dar início aos ensaios sem antes submeter a peça ao filtro de Brasília. Não havia palavrões e nenhuma alusão à situação política do país que, por sinal, já andava em fase de abertura, durante o derradeiro ano de governo do último dos generais do regime militar: João Baptista Figueiredo.

Apesar dos protestos, fizemos a apresentação para os censores e vivíamos uma situação, no mínimo, absurda. Éramos 36 atores sobre o palco, representando para duas senhoras muito circunspectas no escuro da platéia. A peça foi liberada para todas as idades, mas cito-a como exemplo para mostrar que a censura esteve vigilante até o apagar das luzes do ciclo militar iniciado em 1964.

Por meio da Constituição de 1988, votada pela Assembléia Constituinte, no dia 3 de agosto, aboliu-se definitivamente a censura em nosso país. Longos e penosos para todos os que trabalhavam na área da criação foram os anos em que a liberdade intelectual havia sido praticamente suprimida no Brasil. A imprensa também foi um dos focos mais atingidos, obrigando muitas vezes os jornais a substituírem notícias desaprovadas pela censura por receitas culinárias, ou passagens de poemas épicos famosos. Enterrada junto com a censura foi também a obrigatoriedade de submeter textos teatrais a uma análise prévia e espetáculos exclusivos para os agentes da repressão.

Encerrada a lamentável ação censória no teatro brasileiro, manifestou-se uma curiosidade enorme em tomar conhecimento dos textos proibidos e que agora, anos depois, poderiam finalmente sair do baú.

Dizia-se que os autores estavam sendo castrados e que, muitas vezes, desmotivavam-se antes mesmo de escrever, pois sabiam, antecipadamente, que a ideia em mente não seria aprovada pela censura, e assim o texto deixava de ser escrito.

A verdade é que, aberto o tal baú, quase nada de valor foi encontrado. Os textos significativos e marcantes enfrentaram a tesoura, lutaram contra as arbitrariedades, somaram forças e acabaram chegando ao conhecimento do público.

V. Censura econômica

Estudos realizados recentemente por conceituados institutos de pesquisas indicam que, desde o final do século XX, estendendo-se até a metade do século XXI, o segmento que apresenta uma tendência significativa desenhando uma curva ascendente na economia de grande parte dos países do mundo é o da indústria cultural.

Brasil, extremo Oriente e Ásia são as regiões onde ocorrerão as maiores taxas de crescimento nesse setor. Curiosamente esses dados não conseguem despertar as cabeças pensantes da economia mundial, que ainda não compreenderam de maneira efetiva que a indústria cultural não gira em torno de um eixo cientificamente exato, mas tem sua órbita ao redor das ciências sociais.

Não distinguindo essa delicada variação, os notáveis economistas prosseguem a sonegar recursos para a cultura, resultando, indubitavelmente, em uma espécie de censura de caráter econômico. É lamentável não terem ainda percebido que, agindo dessa maneira, terminam por empurrar a juventude em direção à marginalidade. Somos defensores do princípio de que só por meio da educação e da arte conseguiremos redimir o homem.

Durante o período mais agudo e mais nebuloso do ciclo militar, a censura exposta abertamente alcançava todos os ramos da indústria cultural. Livros, revistas, jornais, espetáculos teatrais, programas de rádio ou televisivos, letras de música eram os alvos constantes dos olhares dos censores sempre em estado de alerta. Porém, por incrível que pareça, era possível encontrar uma alternativa e, inteligentemente, com criatividade, talento e arte, driblava-se a censura.

O governo militar sentia uma enorme necessidade de mostrar-se simpático perante a opinião pública, enfrentando as freqüentes ondas de protesto. Uma das possibilidades utilizada para contornar essa situação era investir na indústria cultural, desde que favorável ao regime, naturalmente. Havia um considerável manancial de recursos disponibilizados para todos que estivessem dispostos a falar bem da ditadura e tentar ocultar dos olhos do público a sua verdadeira face.

Para quem fosse dotado de espírito criativo, sempre era possível inventar uma forma de burlar a força da censura e, contando com a boa vontade e simpatia da maior parte da mídia impressa, era viável trazer o público para o nosso lado e exercer a pressão necessária para obter algumas liberdades.

Porém, para a proibição de recursos, para o cancelamento de verbas, para o não cumprimento de acordos ainda não foram pensadas formas suficientemente hábeis de se contornar esse tipo de censura, que se revela ainda mais cruel e discriminatória.

Na realidade teatral brasileira de hoje, é impossível planejar uma produção de nível médio sem contar com algum tipo de patrocínio, ou apoio financeiro. A figura do produtor, que até o início dos anos 60 via no teatro uma forma de investimento e aplicava o seu capital visando a obter algum lucro, praticamente deixou de existir. Atores tornaram-se produtores e, para dar continuidade às suas carreiras, assumiram o risco de uma produção, sem nenhuma espécie de garantia.

Por outro lado, não podemos negar que há grandes empresas de todos os setores da indústria e do comércio interessadas em aplicar verbas promocionais em espetáculos teatrais, porém com algumas ressalvas intransponíveis. O primeiro fator impositivo é a presença de astros televisivos no elenco, pretendendo assim ligar o nome da empresa ao prestígio dos atores.

Textos considerados intelectualizados demais, ou de conteúdo socialmente desagradável para o público burguês, também não são aceitos pelas empresas que destinam alguns recursos ao teatro. Projetos de textos inéditos de autores brasileiros são encaminhados a esses “mecenas” que, dependendo das circunstâncias, nem sequer são examinados por esses senhores, agora exercendo um nefasto papel semelhante ao dos censores.

Já é do conhecimento de toda a classe teatral brasileira que patrocínios e apoios só podem ser obtidos para montagens essencialmente comerciais, funcionando como puro entretenimento para a burguesia. É o chamado “teatro digestivo”, que não provoca nenhum tipo de reflexão e nem tampouco conduz o espectador a um estado de análise comparativa entre o que vive e o que é refletido sobre o palco.

A censura econômica é implacável e, devido à sua ação permanente, quase não verificamos o aparecimento de novos talentos dramaturgicos, considerados arriscados demais para as empresas solidamente estabelecidas e com uma imagem de bom comportamento já fixada junto ao grande público.

Mas a censura econômica não se faz notar apenas na indústria do entretenimento. Ela está igualmente presente nas redações dos jornais. Inúmeras vezes uma notícia precisa ser “enxugada”, reduzida, amputada para que sobre espaço para as propagandas comerciais. O jornalista tenta furar esse bloqueio, mas o próprio jornal que lhe dá o emprego é conivente com esse sistema capitalista e não há interesse algum em alterar o panorama. Não podemos nos

esquecer de que notícias que também não interessam aos grandes anunciantes, por serem contrárias aos seus propósitos e objetivos, são regularmente eliminadas sem piedade.

Diante da evidência dos fatos, somos obrigados a admitir que as verbas, vindas de fontes públicas ou privadas, acabam por exercer uma posição de comando na maioria das redações. Se o autor da notícia manifestar seu desconforto por ter a sua matéria cortada, certamente será ele o próximo a ser posto de lado, para evitar qualquer tipo de obstáculo no trânsito comercial. *Sumiço e cortes de textos são freqüentes quando os envolvidos são poderosos.* É o que corre, à boca pequena, entre aqueles que desejam ver estampadas nas páginas dos jornais nada mais do que a verdade, que deve ser levada ao conhecimento do público leitor.

VI. Conclusão

A censura econômica é tão assustadora que nos dias de hoje há quem sinta saudades dos tempos da censura militar. Pelo menos, nessa época, tínhamos uma noção clara de quem era o inimigo e de que forma poderíamos combatê-lo.

Se as coisas continuarem seguindo por este caminho, não teremos nada a estranhar se chegar o dia em que o produto finalizado da indústria cultural deixar de existir, para a satisfação dos sábios economistas, que defendem a qualquer custo que a economia é uma ciência dotada da mais profunda exatidão.

Nós que fazemos arte e nos ocupamos de levar em frente o carro de Dioniso, sabemos que isso não é verdade e, heroicamente, como nos anos de chumbo do governo militar, continuaremos lutando para que prevaleça, acima de qualquer interesse e de qualquer ordem, a liberdade de expressão.

Bibliografia

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci – *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho – *Censura em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2006.

GARCIA, Silvana – *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MAGALDI, Sábato – *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3.^a ed. São Paulo: Global, 1988.

PRADO, Décio de Almeida – *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.