

“Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985)

Miliandre Garcia de Souza

A prática da censura em terras brasileiras tem raízes portuguesas e constituiu-se num fenômeno histórico de longa duração com trajetória sinuosa. Nos períodos democráticos, a função social de combate à licenciosidade e o papel pedagógico na formação do indivíduo justificaram a existência de censura enquanto que, nos regimes autoritários, os governos brasileiros não só se apropriaram de uma estrutura preexistente que se orientava pela moral vigente como também incorporaram a censura política que se amparava na manutenção da ordem.

Ao papel de mantenedora dos valores éticos e dos princípios morais, motivos alegados na criação do serviço censório na década de 1940, agregou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação do organismo censório na década de 1960. Desde a primeira interdição nacional no teatro, em 1965, até a extinção da censura de diversões públicas pela constituição brasileira, em 1988, a estrutura censória auxiliou o governo federal pretendendo preservar os valores morais e manter a ordem vigente.

A instituição censória, no plano moral, interditou espetáculos públicos que tratavam de temas “polêmicos” como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo, relações extraconjugais, prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas; e, na esfera política, que tivessem como principal objetivo discutir questões políticas, como a revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, entre outros, ou fizessem referências secundárias ao universo político, aos planos do governo nas áreas da saúde, da habitação, da economia etc., à corrupção policial, à política externa, às relações diplomáticas, à sociedade capitalista, às autoridades políticas, entre outros.

No campo das diversões públicas, portanto, a análise da censura propicia inúmeras abordagens, desde formas universais de longa duração, como a permanência dos valores morais na sociedade brasileira, até eventos particulares de curta duração, como a orientação política dos governantes no regime militar. Na esfera da censura, desde a sua implantação no século XIX até a sua extinção em 1988, o caso do teatro constituiu-se num exemplo notável, não só para se analisar a dinâmica do processo de centralização da censura e o aumento significativo de obras proibidas como também para examinar um plano de expansão do controle nacional sobre as manifestações públicas que, por si só, converteu-se em medida administrativa de natureza política.

No século XIX, a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) inaugurou a institucionalização da censura teatral no Brasil¹ que, por sua vez, apresentou trajetória distinta da censura à imprensa. Criado com o objetivo de incentivar o desenvolvimento do teatro no país, o CDB assumiu também o compromisso de zelar pela moral e bons costumes, pela manutenção do *status quo* e pela proteção da língua clássica.² A criação do CDB foi um marco na história da censura no Brasil, pois criou precedentes para a estruturação futura da censura de diversões públicas e serviu de fundamento para o exercício da censura moral, além de inaugurar a censura teatral.³

Com a proclamação da República em 1889 e a promulgação da constituição em 1891, uma reestruturação das competências transferiu a responsabilidade pela censura para organismos policiais. A mudança na estrutura não só inaugurou a “tradução policialesca da censura teatral”⁴ como também

vinculou a existência da censura ao universo político. Ficava cada vez mais difícil separar a implicação moral do argumento político.

A situação da censura sofreu novas modificações no governo de Getúlio Vargas, sobretudo no ano de 1934 com a promulgação da Constituição brasileira cuja garantia de liberdade de expressão não se estendia às diversões públicas, nem tolerava a difusão de mensagens de guerra, ou violência, e subversão da ordem política ou social⁵ e com a publicação do regulamento de polícia que transferiu os órgãos censórios para a responsabilidade da polícia.⁶

Aos poucos, o raio de ação da censura teatral expandia-se para as demais formas de manifestações públicas e atividades artísticas. A concretização do processo de expansão da censura ocorreu com a promulgação da Constituição do Estado Novo que não só submeteu o direito de liberdade de expressão do cidadão a imperativos draconianos, sob o argumento da defesa do Estado nacional e da manutenção da ordem,⁷ como também propiciou a criação de um órgão de natureza política,⁸ cujo propósito era o de assumir o controle sobre a comunicação e eliminar a contrapropaganda dos adversários, além de simbolizar o autoritarismo estadonovista e centralizar os poderes políticos.⁹

Ao resgatar a censura da imprensa, abandonada oficialmente no período imperial, e ao centralizar a censura de diversões públicas, exercida anteriormente por instâncias regionais, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) não só avaliava o conteúdo político das manifestações públicas como também avaliava a pertinência do tema e corrigia a grafia das palavras. Como assinalou Silvana Goulart, a interferência no texto era uma das sutilezas da censura porque não era identificada com facilidade pelo público. Ademais, a prática da censura, além de instrumento político, tinha fundamento ético: “este aspecto, previsto pela Constituição de 1937 visava preservar a moral e os bons costumes de acordo com a ótica cristã”, afirmou ela.¹⁰ Mais uma vez, a censura de caráter político-ideológico articulava-se à de valores ético-morais.

Com o Estado Novo em fase de agonia, o DIP foi extinto, mas a censura permaneceu ativa sob a incumbência do Departamento Nacional de Informações (DNI).¹¹ Das cinco divisões do DIP, o DNI uniu a Divisão de Censura com a de Divulgação e conservou as Divisões de Radiodifusão, de Turismo e de Cinema e Teatro. A Divisão de Cinema e Teatro e, conseqüentemente, a censura teatral sofreram poucas modificações com a reestruturação dos órgãos, exceto pela exclusão da censura à literatura política.¹²

Em meados dos anos 1940, com a pressão dos movimentos sociais, o esvaziamento do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas, o sucessor presidencial, José Linhares, restaurou a liberdade de manifestação do pensamento por meio da radiodifusão¹³ e efetuou mudanças no campo da censura, entre as quais a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)¹⁴ que respondia pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas e demarcava a separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão, ainda que tais esferas apresentassem similaridades e se intercomunicassem com frequência, chegando às vezes a se confundir.

Após o intervalo entre os anos de 1939 a 1945, a criação do SCDP, no período entre ditaduras, embora tenha separado a censura de diversões públicas da censura à imprensa, resgatou a tradição “policial” da instituição censória e não apresentou rupturas drásticas com a estrutura anterior nem tampouco mudanças profundas no sistema censório. Ao contrário, representou uma continuidade da sistemática da Divisão de Cinema e Teatro, vinculada ao DIP e, em seguida, ao DNI, ambos criados no governo Vargas.¹⁵ Noutras palavras, o que é singular nesse processo é que o SCDP foi criado no período de redemocratização da sociedade brasileira, em 1945, na gestão de José Linhares, e o DIP na época do Estado Novo, em 1939.¹⁶

De qualquer forma, a mudança de regimes políticos, a extinção de órgãos autoritários e a criação de um serviço especializado alteraram a prática da censura de costumes no período entre as ditaduras varguista e militar. A principal diferença concentrou-se no argumento da censura que, se antes também agregava componente político na análise das peças, no período entre ditaduras, priorizou questões morais, além de restringir o número de proibições.

No período entre 1945 e 1964, a censura de diversões públicas concentrou-se, de forma assistemática, nos oito itens do decreto nº. 20.493 para justificar a proibição de peças teatrais, películas cinematográficas, letras musicais e programas de rádio e televisão que contivessem qualquer ofensa ao decoro público, ou cenas violentas capazes de incitar a prática de crimes, induzissem aos maus costumes; incitasse contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas, prejudicassem a cordialidade das relações entre os povos, ofendessem as coletividades ou as religiões, ferissem a dignidade brasileira e os interesses nacionais e, por fim, depreciassem as forças armadas.¹⁷

Dessa forma, a censura de diversões públicas não foi criada na ditadura militar para atender às demandas da época, mas redefinida por lideranças do governo conforme determinações políticas. Assim, a *re-significação* da censura e a centralização do serviço responderam às necessidades conjunturais dos governos militares de assumir o controle nacional da produção artística que transgredisse preceito ético-moral ou que veiculasse mensagem político-ideológica.

No processo de centralização da estrutura censória e ascensão da censura política, os processos de censura e os documentos administrativos evidenciaram pelo menos três fases da censura teatral na ditadura militar: a primeira, de reformulação administrativa da estrutura censória entre os anos de 1964 e 1972; a segunda, de centralização de censura teatral a partir de 1967, e a terceira de descentralização em 1975 e 1978.

A partir da inauguração de Brasília e à revelia da oposição, o governo federal empreendeu a centralização do órgão e, desde então, promoveu a sistematização da censura.

Do golpe em diante, a centralização da censura passou por um processo de consolidação. Entre 1964 e 1965, as autoridades políticas tomaram várias medidas para sistematizar o trabalho da censura em âmbito nacional.¹⁸ Na Presidência da República, Castelo Branco tentou articular as demandas estaduais ao projeto de centralização; neste sentido, atribuiu a um órgão federal a censura de filmes com projeção nacional¹⁹ e aprovou o regulamento do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP)²⁰ que definia o organograma da censura. Uma instância do DFSP acompanhava o trabalho do SCDP que, por sua vez, orientava as delegacias regionais.

Em meados da década de 1960, a divulgação de uma lei transferia as censuras cinematográfica e teatral para a esfera federal.²¹ Segundo o diretor-geral do DFSP, a nova lei acabava com a dualidade das censuras e apoiava-se no fato de que “diversos grupos teatrais apresentam peças de caráter subversivo, como nos casos de *Liberdade, Liberdade e Opinião*”.²²

No processo de centralização da censura, o chefe de gabinete do Ministério da Justiça anunciou, em janeiro de 1967, a unificação dos critérios da censura, assim como a criação de um conselho superior, que não tinha nome definido nem foi implantado na época.²³

Dias depois, o Congresso Nacional promulgou a Constituição de 1967 que, na esfera da censura de diversões públicas, expandia a competência da União para censurar, além de películas cinematográficas e peças teatrais, também programas de rádio e televisão, publicações periódicas e letras musicais. Sem restrições constitucionais, o governo federal assumia o controle nacional das diversões públicas.²⁴

Para adequar a prática da censura à nova configuração, os órgãos da censura tomaram várias providências. A censura teatral é um caso exemplar para se observar não só a dinâmica do processo de centralização da censura como também o aumento significativo de obras proibidas e a aplicação contínua da censura política.

Após a promulgação da Constituição, a primeira medida na esfera da censura referia-se à centralização da censura de peças teatrais através da publicação da portaria nº. 11, no início de 1967²⁵ que, em linhas gerais, endossava o decreto nº. 20.493, vigente desde 1946.

Entre os esforços de adequação da censura à nova realidade política, podemos citar a reforma administrativa de Castelo Branco que transformou o DFSP em Departamento de Polícia Federal (DPF),²⁶ a publicação da portaria nº. 242 que uniformizou os critérios da censura em esfera nacional,²⁷ ratificou a centralização da censura teatral e incorporou a censura de programas de televisão.²⁸

A reação contra a censura atingiu o ápice no fim daquele ano, quando os veículos de comunicação da época divulgaram que o chefe da censura não era bem um exemplo de retidão moral e sim um foragido da Justiça rio-grandense que vivia sob a identidade falsa de Antonio Romero Lago.

Diante do quadro complexo em que se encontrava a instituição censória no final dos anos 1960, o ministro da Justiça, Gama e Silva, que, até então, havia deixado a censura federal sob responsabilidade da polícia, anunciou um plano de reforma para o ano de 1968.²⁹ Em linhas gerais, o projeto ministerial visava modernizar o aparato legal e estreitar o diálogo com os artistas, além de adequar a dinâmica da censura às transformações da época. Para isso, Gama e Silva não só colocou-se contra o comportamento do general Juvêncio Façanha que entrou em embate direto com os setores artísticos, chamando os profissionais de teatro de “debilóides”, as atrizes Odete Lara e Tônia Carrero de “vagabundas”, o cinema de arte da “sem-vergonhice”³⁰ e proferindo a frase “ou vocês mudam ou vocês acabam”,³¹ como também encomendou um estudo sobre a censura a um grupo de trabalho composto por representantes do teatro.³²

No entanto, as providências administrativas e o desencadeamento das negociações não se converteram em benefício para os artistas, nem tampouco em mudanças na censura, pois o presidente da República, Costa e Silva, rejeitou o anteprojeto de lei apresentado pelo ministro da Justiça, Gama e Silva, porque considerava que a versão apresentada não inibia manifestações subversivas no meio artístico, além de acreditar que a descentralização da censura no setor teatral poderia influir de forma negativa na relação do governo com a sociedade brasileira.³³

Para evitar discordância com o governo, Gama e Silva preferiu conservar-se no Ministério da Justiça a estabelecer um diálogo com os artistas, o que o fez transitar, em menos de um mês, da afirmativa “podem ter certeza de que a censura não os incomodará mais”³⁴ e “isso não é uma promessa” à possibilidade de “mudar de ponto de vista” e à defesa da “liberdade total, em tese”.³⁵

Assim, as discussões levantadas no início de 1968 sofreram mudanças radicais no final do ano, quando o Ministério da Justiça não só interrompeu o processo de negociações com os setores da oposição como também se alinhou ao plano de centralização da censura teatral. Em fins de 1968, como observou Tânia Pacheco, “conflitos entre os diferentes setores e facções do governo mostravam, mesmo nas decisões e redecisões da questão censória, que um ‘golpe dentro do golpe’ era iminente”.³⁶

No curso do ano, por exemplo, um censor não identificado indicou corte de quatro páginas inteiras do espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*³⁷ e, em oito análises da peça (um parecer do *script* teatral e sete relatórios do ensaio geral), os representantes da censura (entre técnicos e fiscais) identificaram supostas transgressões no espetáculo teatral, tais como o descrédito nas instituições nacionais, a desmoralização das Forças Armadas, atentado contra o “regime democrático”, prejuízo nas relações diplomáticas e comerciais entre Brasil e Bolívia e, sobretudo, apologia ao regime cubano, exortação das ações guerrilheiras e a transformação do comandante guerrilheiro em mártir. Mediante o conteúdo do espetáculo, os agentes da censura solicitaram interdição imediata, pois “ainda que estejamos em uma democracia, não há dúvida que nessa peça se ultrapassou o limite do compatível”, afirmou a censora paulista Maria Bontanzi Costa.³⁸

Em meados de 1968, o serviço censório destinou atenção especial às peças teatrais que faziam alusão ao comunismo, seja para criticá-lo como visava Inez Barros de Almeida, no espetáculo *Os Cinquenta Anos que Abalaram o Mundo*, seja para exaltá-lo, como pretendia Joaquim Branco na peça *Não Há Vagas*,³⁹ ambas proibidas em 1968. Para o censor Wilson de Queiroz Garcia, que indicou a interdição da primeira,

embora o trabalho de Maria Inês Barros mostre ter sido a revolução russa forjada no sangue dos inocentes, e faça exaltação das arbitrariedades, da traição e da prepotência, ela mostra o triunfo dessa técnica, já no seu 50º aniversário. E concordar com sua difusão e divulgação, seria fazermos nós a apologia do comunismo num país onde ele é ilegal desde 1945. Assim, embora reconhecendo não ter a autora feito mais do que um trabalho de pesquisa digno de elogios, pelos fatos históricos que transmite, sou da opinião de que a liberação do espetáculo não é aconselhável.⁴⁰

Em fins de 1968, o grupo teatral da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo requisitou o exame censório da peça *A Caça* que, na apreciação da censura, visava atingir público suscetível à prática terrorista, isto é, estudantes universitários que pregavam a subversão total das estruturais sociais através do uso da violência e, segundo um censor, “o terrorismo é a subversão total, não aceita sequer pelos pensadores de posição antiburguesa”.⁴¹

A politização da censura de diversões públicas em fins dos anos 1960 deve-se, em parte, à ascensão de facções autoritárias ao poder, entre a decretação do AI-5 e o início do governo Geisel,⁴² e que se estendeu até março de 1979, quando Armando Falcão deixou o Ministério da Justiça e sofreu uma retomada entre 1980 e 1984, quando Ibrahim Abi-Ackel assumiu a pasta ministerial.

O auge do processo de revisão da censura se deu com apresentação do projeto da lei nº. 5.536 que, em linhas gerais, buscava impedir que o meio teatral se transformasse num instrumento a serviço da desordem jurídica e da instabilidade política.⁴³ A nova lei de regulamentação da censura de obras teatrais e películas cinematográficas apresentava princípios contraditórios porque restringia a censura classificatória por faixa etária às produções culturais que não atentassem contra a segurança nacional e o regime democrático, não ofendessem as coletividades e religiões, não incentivassem preconceitos de raça e classes nem prejudicassem a cordialidade entre os povos.⁴⁴ Como resumiu Augusto Boal, citado por Gianfrancesco Guarnieri: “estarão livres todas as peças que não forem proibidas”.⁴⁵

A partir da instrumentalização da lei nº. 5.536 e do respaldo jurídico do AI-5, em fins de 1968, o serviço censório inverteu as estatísticas de proibição das peças teatrais. No campo do teatro, a proibição por questão política sobrepôs-se à alegação moral. Em 1968 e 1969, respectivamente, 14 e 27 peças teatrais sofreram interdição censória porque apresentavam conteúdo político e 7 e 13 porque evidenciavam aspecto moral.

Nessa conjuntura política, o técnico de censura Tamar Fragoso de Oliveira considerou que a peça teatral *A Volta dos Que Não Foram* utilizava a “artimanha da camuflagem, malícias e artifícios, com o intuito de subverter o espectador, aonde [sic] apresenta um falso retrato do país e insinua que é preciso mudar as coisas no mesmo. Inclusive numa passagem da peça, prega a ‘teoria do valor do trabalho’ de Karl Max [sic] e cita deliberadamente várias vezes o nome de Max [sic] na mesma”.⁴⁶

Na mesma época, o órgão central efetuou a proibição da peça *Retrospecção*, porque apresentava críticas à sociedade, ofendia a religião católica, questionava convicções morais, estimulava a luta de classes e “qualquer pregação doutrinária de modificação ou substituição do regime vigente significa subversão da ordem e como tal, não pode ser tolerado, pois fere preceito de lei referente à segurança nacional”, afirmou o censor João de Deus Cardoso.⁴⁷

Sob o argumento de defender a sociedade brasileira da “onda subversiva” e o público teatral das influências comunistas, o serviço censório interditou a peça *Liberdade, Liberdade* ou *Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, a partir de abril de 1969. Baseado na publicação da editora Civilização Brasileira e no prefácio de Ferreira Gullar, o técnico de censura José Sampaio Braga considerou a peça teatral um “espetáculo de subversão”, pois utilizava técnicas de doutrinação e linguagem simbólica com o intuito principal de conscientizar a plateia, desmantelando os valores tradicionais e o poder constituído. No parecer da peça, o técnico de censura afirmou:

o que acabamos de ver é pura e simplesmente subversão, meio pelo qual os seguidores da doutrina marxista-leninista dedicaram muito de seus esforços na análise e na formulação de planejamentos para sua expansão. Os instrumentos de ação podem variar, os objetivos são mantidos.⁴⁸

Em meados do ano, Lúcio Jaime Costa sugeriu a interdição de *Auto dos Que Não São Quinta-feira* porque tratava de filosofia revolucionária, cujos personagens centrais abordavam problemas da coletividade, atacavam as estruturas sociais e, sobretudo, lutavam por rupturas radicais. Sendo assim, a peça teatral não visava discutir a situação atual brasileira, mas constituía-se tão-somente num libelo de filosofia revolucionária e objetivava colocar o povo contra as Forças Armadas, afirmou em seu parecer.⁴⁹

Com argumento semelhante, o censor Carlos Lúcio Menezes declarou que a peça *Auto dos Que Não São Quinta-feira* transmitia a ideia de que a sociedade encontrava-se subjugada e oprimida e sugeria uma reação através da violência.⁵⁰

Em setembro de 1969, os técnicos de censura que analisaram o texto de Vicente Laurindo de Araújo concordaram que a peça *Canto ao Homem* apresentava mensagem subversiva de cunho socialista. Para Wilson de Queiroz Garcia, o autor teatral transmitia filosofia socialista, atacava o imperialismo norte-americano e convocava a população brasileira para a “luta histórica”, o que o fez acreditar que a liberação da peça, naquele momento, não era só “desaconselhável” como poderia soar como uma “provocação”.⁵¹

No final do ano, Wilson de Queiroz Garcia opinou pela interdição da peça teatral *Rogério* porque considerou a exploração do tema político inoportuno: o personagem central constituía-se em principal liderança de uma revolução sangrenta que visava implantar uma ditadura sindicalista, sob moldes anarquistas, num país europeu.⁵²

No início da década de 1970, uma parcela da imprensa anunciava, com certo entusiasmo, mudanças na censura.⁵³ Essas expectativas, no entanto, esvaíram-se tão logo o novo chefe assumiu a direção do órgão e acatou as determinações superiores, sobretudo a de proteger os valores morais da sociedade brasileira de um plano de expansão do comunismo internacional, como endossava a comunidade de informações através de correspondências confidenciais e o ministro da Justiça, em legislação recém-publicada.⁵⁴

No imaginário conspiratório da comunidade de informações e dos órgãos de controle, a expansão do comunismo internacional e os planos de tomada do poder utilizavam-se de estratégias políticas de forma direta, como a criação de organizações guerrilheiras, críticas aos programas de governo e depreciação de instituições políticas, até a desmoralização de entidades religiosas, depreciação dos símbolos nacionais e interferência nas relações diplomáticas.⁵⁵ Assim, a orientação do decreto nº. 1.077 consolidou o processo de politização da censura de costumes. No contexto imediato à publicação do decreto, a análise da censura agregou sentido político a questões morais.

Em meados de 1971, a atriz e empresária teatral Tereza Rachel substituiu a tradução da versão francesa pelo texto original da peça *A Mãe*, do dramaturgo polonês Stanislaw Ignacy Witkiewicz, porque os técnicos de censura consideraram que a tradução nacional da versão francesa apresentava “mensagens revolucionárias” e buscava “tomada de consciência” do público teatral. Ao substituir os *scripts* teatrais, Tereza Rachel justificou que a peça não tinha propósito revolucionário, mas caráter pedagógico, pois apresentava os efeitos maléficos do consumo de drogas em perfeita sintonia com a campanha nacional.⁵⁶

No processo de censura da peça *Golias em Circuito Fechado*, protagonizada por Ronald Golias e avocada para reexame pelo chefe do SCDP, Geová Lemos Cavalcante, este considerou que o espetáculo humorístico integrava a campanha de expansão de “ideologias alienígenas”, através da dissolução dos costumes. Para o dirigente censório, era “notória a campanha, encetada por facções ideológicas, que visa a debilidade psíquica e moral das nações ainda não dominadas, com a finalidade de implantar regimes e ideologias alienígenas” e, portanto, ao SCDP, “como órgão integrado no sistema nacional de segurança, é defeso permitir a liberação de peças que primam pela pregação da dissolução dos costumes”.⁵⁷

Com as novas medidas, o serviço censório proibiu a peça *Belzebu Queda de Uma Consciência*, de Ruy F. de Almeida, pois à natureza política, à mensagem de revolta, à inclinação anarquista, à intenção de protesto e aos personagens anárquicos agregava-se a desagregação da família, a conotação pornográfica e a degeneração dos valores.⁵⁸

No parecer da peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, a técnica de censura Maria Luiza Barroso Cavalcanti, na análise da peça, destacou dois pontos fundamentais com implicações no campo da segurança nacional: o texto teatral, no campo político, apresentava apologia ao comunismo, enaltecia o regime soviético e exaltava a revolução do proletariado; na esfera moral, evidenciava tese antirreligião e anticristo. Em resumo, a censora federal considerou a força do argumento e o poder de convencimento de *O Homem e o Cavalo* como elementos atentatórios à segurança nacional.⁵⁹ Neste sentido, a censora Heloisa M. D. d'Oliveira caracterizou a peça teatral de “ode ao comunismo”.⁶⁰

A apreciação dos censores Antonio Gomes Ferreira e Lenir de Azevedo Souza sobre a peça teatral *Jornada de Um Imbecil até o Entendimento*, não só sintetizou a concepção censória acerca da luta de classes como evidenciou o imaginário censório sobre a produção teatral, bem como a qualidade artística, a subversão internacional e o engajamento artístico. Na avaliação de Antonio Gomes Ferreira, a peça de Plínio Marcos transgredia os limites da crítica política e os princípios da moral e dos bons costumes, pois se tratava de

uma peça de cunho subversivo e críticas às autoridades constituídas e espírito religioso do povo brasileiro, explorando o tema de lutas de classe e revolta social, não perdendo a oportunidade de atirar ao povo americano a principal responsabilidade da situação atual brasileira e taxar o governo atual de títeres internos, além de fazer frequente propaganda de entorpecentes e atos revolucionários, numa literatura dosada de pornografia intencional, finalizando com um ato de barbárie e sadismo, visto gargalharem em coro ao eliminarem um companheiro a pauladas.⁶¹

Para os agentes censórios, as peças teatrais de natureza subversiva respondiam ao movimento de expansão de “ideologias alienígenas” em território nacional. Tais “ideologias alienígenas” não tinham endereço certo porque os representantes da censura, com raras exceções, diferenciavam as nuances do pensamento de esquerda, distinguiam os conceitos dos principais ideólogos ou, então, atentavam para as especificidades das práticas políticas. De qualquer forma, o exercício da censura política destacou, a partir do pensamento de esquerda, as vertentes do comunismo, socialismo e anarquismo. Na produção teórica, os escritos de Karl Marx, Plekanov, Adolfo Sánchez Vasquez e Josué de Castro. Na prática política, as atividades de Lênin, Trotsky, Salvador Allende, Che Guevara, Ho Chi Minh, Luiz Carlos Prestes, Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Carlos Lamarca.

Na análise de *Paz, Juventude e Liberdade*, os técnicos de censura Omar Fialho e Francisco G. de M. Brandão sugeriram a proibição da peça porque apresentava, para o primeiro, “intenções reformistas” e “contestação das estruturas” e, para o segundo, constituía-se em “peça subversiva” com “mensagens justapostas” de contestação dos valores, de crítica às instituições e de ascendência sobre a juventude. Para ambos, ameaçava a segurança nacional.⁶²

Na mesma época, o agente censório Antonio Gomes Ferreira apresentou a peça teatral *Morte, Ressurreição e Morte de Quincas Buck Jones*, de Ivan Setta, como “relatório subversivo”, no qual o autor não só prestava contas aos partidários do movimento subversivo, como apresentava métodos práticos de tomada de poder e derrubada do governo.⁶³

Entre 1972 e 1973, o órgão central interditou a peça *Poesia, Pedra e Fogo*, de Hegel Pontes, por considerá-la “verdadeira obra da subversão”, “verdadeira obra de arte subversiva”, em ataque frontal à estrutura vigente.⁶⁴ Além do mais, a evidência de subversão agravava-se com a divulgação no rádio e o patrocínio da universidade.⁶⁵ Segundo Joel Ferraz, “o trabalho todo tem por finalidade a crítica mordaz e injusta ao complexo sócio-econômico em que vivemos sem apresentar sequer uma virtude e pregando como regra o que é exceção, tudo isto sob a égide de uma universidade!!!”.⁶⁶

Para a técnica de censura Geralda de Macedo Coelho, em junho de 1973, a peça teatral *Deus Dará*, de Antonio Lins, transgredia os princípios da Lei de Segurança Nacional ao apresentar “teor subversivo”, divulgar “filosofia marxista” e almejar “mudança político-social”, por isso, indicou a proibição do texto.⁶⁷

Em meados da década de 1970, os agentes censórios consideraram que a peça teatral *Trotsky no Exílio*, de Peter Weiss ameaçava a segurança nacional, não só porque tratava da história do comunismo com a apresentação das lideranças da revolução russa e dos conceitos fundamentais, como também se constituía em um manual da subversão, com o incitamento de jovens insatisfeitos, à fabricação de bombas caseiras e ao planejamento de assaltos a bancos. Para os agentes da censura, o texto teatral era dividido em duas partes. O primeiro ato visava a educação teórica, enquanto o segundo, a ação efetiva. Para Antonio Gomes Ferreira, “seria ótimo que os setores mais responsáveis pela segurança nacional não perdessem de vista esses princípios ensinados na peça em análise, mesmo em se tratando de fatos considerados históricos, mas cuja doutrina e dinâmica continuam mais presentes e futuras para as gerações em

formação”.⁶⁸ Como afirmou Joel Ferraz, “liberar esse trabalho seria partir para a quase permissividade ideológica, o que não acreditamos ser meta e política governamental”.⁶⁹

Na concepção da censura, a mensagem subliminar, a linguagem cifrada, a produção universitária e o público alvo inseriram a peça *Vigésimo Continente* numa rede de subversão em esfera nacional e no movimento de expansão do comunismo internacional. Para o técnico de censura Francisco G. de M. Brandão, as mensagens subversivas transformaram a peça teatral em “instrumento psicossocial a serviço de ideologias incompatíveis com as instituições e regime brasileiros”.⁷⁰ O agente censório Constancio Montebello, por sua vez, comparou a peça a um enigma indecifrável, reclamou da escassez de informações da censura e requisitou elementos adicionais ao processo.⁷¹

Como se vê, os governos militares, a comunidade de informações e o organismo censório viam o meio teatral como veículo de propaganda subversiva, de difusão do comunismo e de degeneração dos costumes. Segundo Marcos Napolitano, “o limite de público do teatro, mesmo vocacionado para uma audiência maior, acabava por garantir um sentido de sociabilidade muito forte e estreita entre o público que frequentava as peças, quase sempre identificado com cultura política ‘nacional popular’”.⁷² Essa interação elenco-plateia captou a atenção da comunidade de informações e representantes da censura para as produções artísticas e manifestações públicas dos profissionais do teatro, pois se temia que esta arte de espetáculo servisse à expansão do comunismo através de público restrito, porém com amplo potencial de influenciar o público teatral e a opinião pública.

Até meados da década de 1970, o SCDP procurou adequar a legislação vigente aos trâmites burocráticos, uniformizar os critérios da censura em esfera nacional, identificar as regiões com maior fluxo de trabalho,⁷³ investir na estrutura física dos órgãos de censura⁷⁴ e aumentar o quadro administrativo de técnicos de censura. As mudanças na censura ocorreram na esfera organizacional, não interferindo na análise dos censores que, em linhas gerais, preservaram as preocupações anteriores com a moral vigente e também incorporaram a observação cuidadosa de aspectos políticos.

De modo geral, a rigidez na aplicação das normas censórias era a principal característica do órgão centralizador que proibia não só peças teatrais com linguagem coloquial, cenas de nudez e documentação incompleta, como também com conteúdo político, crítica social e temas da atualidade. Na ditadura militar, a burocratização do serviço de censura, a centralização da análise censória e a aplicação intransigente da legislação propiciaram o controle político da produção artístico-cultural em âmbito nacional.

Em 1975, a descentralização dos trâmites da censura teatral nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro e, em 1978, nos estados com número igual ou maior que três técnicos de censura, indicava que o meio teatral deixava de representar ameaça à segurança nacional, atendia uma reivindicação dos artistas na luta contra a censura, solucionava o problema do aumento do volume de trabalho da censura e integrava o projeto de distensão política do governo Ernesto Geisel.

No final de 1975, o órgão central em Brasília transferiu o exame de peças teatrais para os dois estados com maior volume de trabalho e corpo técnico especializado,⁷⁵ mas não abdicou de exercer o controle nacional da produção teatral, nem das diversões públicas. Em 1978, a descentralização da censura teatral que, até então, se restringia aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, estendeu-se para os demais órgãos regionais que contavam com mais de três técnicos de censura. Nessa época, no sentido inverso ao da década de 1960, a instituição censória procurava descentralizar a censura de diversões públicas que não representassem ameaça à moral, aos bons costumes e à segurança nacional, ou se caracterizassem pelo pouco público e acesso restrito.

A reestruturação da censura teatral, no entanto, não significou o abandono da censura política, uma espécie de medida cautelar que visava conter a expansão do comunismo internacional e restringir a infiltração de ideias subversivas.

Em meados da década de 1970, a análise dos censores Solange Maria Teixeira Hernandes e Coriolano de Loyola Cabral Fagundes acerca da peça teatral *O Abat-jour Lilds*, de Plínio Marcos, elucidaram

questões importantes sobre o uso da violência e a prática da tortura e evidenciaram a perspectiva política de figuras representativas na estrutura censória.

Para a censora paulista, a peça *O Abat-jour Lilás* integrava o gênero “teatro de ideias”, cujos principais representantes não se contentavam em entreter o público teatral, mas buscavam analisar a conjuntura social e transmitir mensagens políticas.⁷⁶ Segundo o agente censório, a peça de Plínio Marcos,

do ponto de vista censório, entendemos que a periculosidade maior está na cena final de tortura, exagerada e gratuita, feita em moldes nitidamente policiaescos. Há nessa passagem a possibilidade de o espectador intelectualmente comprometido, desvirtuá-la e fazer sua extrapolação para a realidade política brasileira, que é bem diversa. Por esta razão, entendemos que a sequência em questão deve ter a marcação alterada, de maneira à violência física impingida às prostitutas pelo homossexual e pelo “leão-de-chácara” ser levada a cabo sem os instrumentos de tortura, o “pau-de-arara”, ou qualquer outro procedimento no qual o leigo ou o agitador eventualmente possa encontrar uma analogia com a conduta de polícia atribuída. No final deve dar-se, pois, uma mudança na marcação, com o objetivo de descaracterizar, esvaziar o eventual e velado conteúdo politicamente indesejável.⁷⁷

Noutras palavras, *Abat-jour Lilás* discutia temas caros à militância de esquerda, mas o principal problema referia-se ao personagem torturador que simbolizava os órgãos de repressão do regime militar. No entanto, Solange Maria Teixeira Hernandez, em extenso documento, sugeriu a interdição da peça porque considerou o vocabulário pornográfico e a linguagem imoral incompatíveis com o decoro público. Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, por sua vez, indicou mudanças na encenação por motivos semelhantes.

Em 1976, Consuelo de Castro teve a terceira peça proibida pela censura. A primeira tinha sido em 1968, com a peça *À Prova de Fogo* ou *A Invasão dos Bárbaros* e a segunda, em 1973, com o texto *Viagem de Volta* ou *Caminho de Volta*. Em *Acidente de Trabalho*, a morte de um operário numa indústria siderúrgica e a idealização de uma cidade serviu de pano de fundo, segundo os técnicos de censura, para evidenciar as péssimas condições de trabalho dos operários e apresentar formas alternativas de organização social.⁷⁸ Para a censora carioca Selma Chaves, a ideologia de Pedro, arquiteto da fábrica, correspondia à “teoria política que prega o fim de todas as formas de governo, portanto um modelo político anarquista onde não existem chefes e a violência é a única maneira de vencer o capitalismo”.⁷⁹

Na análise de *Turandot*, a técnica de censura Maria José de Moura considerou que o objetivo do autor Bertolt Brecht [*sic*], de discutir o movimento comunista em uma província chinesa, serviu de pano de fundo para evidenciar o autoritarismo da monarquia, a força do povo e a importância do camponês. Desse modo, a montagem do espetáculo tinha por objetivo transmitir mensagem subversiva.⁸⁰

De autoria de César Vieira, a peça *O Rei Morreu, Viva o Rei*, escrita em 1969, foi censurada em 1976 porque, segundo os técnicos de censura, apresentava não só discriminação racial e conteúdo pornográfico em descompasso com os valores vigentes, como também conotação política contrária aos interesses nacionais. Para as censoras Beatriz Anna Maria Winter e Sônia Aparecida Lourenço Malago, a morte do jornalista Mateccio e a ridicularização do comandante Sotomaior, chefe do Serviço de Repressão aos Imorais e Subversivos (SERIS), representavam Vladimir Herzog e as Forças Armadas.⁸¹

No segundo semestre de 1977, a instância censória interditou a peça *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho, porque ressaltava o poder do povo e apresentava “política anarquista” com princípios teóricos da ação violenta e “política alienígena” alheia ao modelo político nacional, afirmou a censora carioca Selma Chaves.⁸² Além disso, o personagem Lúcio demonstrava “tendência esquerdista” e transformou-se em agitador político, enquanto o jornal de “linha política oposicionista” promovia “ação subversiva”, acentuou a agente censória Lígia Barreto Ferreira.⁸³ A peça evidenciava “conotação política” e “doutrinação subversiva”, afirmou o chefe do SCDP do Rio de Janeiro, Wilson de Queiroz Garcia.⁸⁴

Na análise de *Patética*, em fins de 1978, os agentes censórios identificaram analogia direta com o caso Herzog: a história da família de origem judaica, a perseguição nazista, a saída da Alemanha, a chegada ao Brasil, a militância política, a formação universitária, a produção jornalística, o trabalho na televisão,

os interrogatórios policiais, a submissão à tortura, a morte prematura e a investigação da esposa de Vladimir Herzog. Nessas circunstâncias, três censores sugeriram a proibição da peça porque se incomodaram com a “distorção” da realidade brasileira e com a comparação entre o governo brasileiro e o regime nazista⁸⁵ e somente um opinou pela classificação etária para maiores de 18 anos porque considerou que a divulgação na imprensa e o conhecimento do público neutralizavam o impacto da representação.⁸⁶

Ainda que na gestão do ministro Armando Falcão, no período de março de 1974 a março de 1979, tenha se concretizado a descentralização da censura teatral, antiga reivindicação do setor, a medida não alterou o exercício da censura prévia a filmes, peças teatrais, livros, revistas, letras musicais, programas de rádio e televisão. Nesse sentido, podemos afirmar que a distensão “lenta, gradativa e segura” não atingiu, de pronto, a censura de diversões públicas nem aboliu a prática da censura política. Na antevéspera de passar o cargo a Petrônio Portella, Armando Falcão afirmou: “censurar é cumprir um dever”, “censurar é servir à pátria”.⁸⁷

Em março de 1979, com a posse de João Batista de Figueiredo na Presidência da República e a indicação de Petrônio Portella para o Ministério da Justiça e Eduardo Portella para o Ministério da Educação, o governo federal procurava fixar novas diretrizes à censura, por considerá-la elemento de fundamental importância no projeto de consolidação democrática.

Na esfera da censura de diversões públicas, Petrônio Portella, no curto período que permaneceu como ministro da Justiça, de 15 de março de 1979 a 6 de janeiro de 1980, nomeou José Vieira Madeira para o cargo de diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), desativou o decreto-lei nº. 1.077, de 1970, extinguiu a censura de livros e revistas, regulamentou, a lei nº. 5.536, de 1968, do artigo 15 em diante, e instituiu o Conselho Superior de Censura (CSC).

Vale ressaltar que, na década de 1970 e, sobretudo, na de 1980, a televisão substituiu o teatro no tocante ao perigo à ordem instituída; a atuação da censura não mais se ancorava na expansão do comunismo internacional, mas na proteção das crianças e adolescentes. Com a percepção dos meios de comunicação como veículos de degradação moral, os menores de idade transformava-se em presas fáceis, segundo os “guardiões” da sociedade.

Exceto o caso específico do rádio e, sobretudo, da televisão, as medidas administrativas adotadas por Petrônio Portella demonstravam, segundo os assessores do ministro da Justiça, “uma prova de boa vontade” com o objetivo de demonstrar que “a abertura era mesmo para valer”.⁸⁸ Sendo assim, segundo Petrônio Portella, a censura de diversões públicas não mais se preocuparia em defender a segurança nacional e se limitaria a resguardar a moral e os bons costumes.⁸⁹

Com o propósito de restituir o caráter moral do serviço censório e, portanto, acabar com a censura política das produções artísticas, o presidente da República e o ministro da Justiça regulamentaram o CSC⁹⁰ que tinha como princípio “rever, em grau de recurso, as decisões finais relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal” e “elaborar normas e critérios que orientem o exercício da censura, submetendo-os à aprovação do ministro da Justiça”.⁹¹

No que tange à moral e aos bons costumes, “tolera-se o palavrão, tendo em vista sua colocação no texto, isto é, a adequação da linguagem ao tema explorado”, “é permitido o nu, desde que não seja com preocupação lasciva” e “não é permitida a prática de sexo no palco”. No que se refere à esfera política, “é permitido o texto político, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime” e “não é permitida, na peça de caráter político, a crítica ofensiva à moral e a dignidade das autoridades constituídas”. Essas orientações destinavam-se não só à censura de peças teatrais como também à de películas cinematográficas e letras musicais.

Dessa forma, os temas políticos continuaram sendo considerados pela censura, mas não de forma indiscriminada; sendo assim, o projeto de revisão da censura do ministro Petrônio Portella amenizou a preocupação com o teatro, embora não tenha acabado com a censura política.

No final da década de 1970, o tema da luta de classes não impediu a apresentação da peça *Jornada de um Imbecil até o Entendimento* pelo Teatro de Arena de Porto Alegre, mas os técnicos de censura não ignoraram o conteúdo político da peça teatral. Na comparação dos textos, os técnicos de censura do órgão central, Maria Helena Medeiros e Moacir das Dores, afirmaram: “observamos que o texto permanece inalterado, contendo ideias ligadas à luta de classes, greve, religião, má distribuição de riquezas. Todavia, o tratamento dado às mesmas não as torna um instrumento de incitação à tomada de posições capazes de alterar a ordem política e social”.⁹²

Com a expectativa das mudanças, o grupo brasileiro Teatro Máscaras aproveitou a situação favorável e requisitou o exame censório da peça *À Prova de Fogo*, de Consuelo de Castro. Na ocasião, os técnicos de censura evidenciaram a natureza política do espetáculo, o perfil do público e o alcance restrito do teatro em geral, porém opinaram pela liberação da peça com cortes.⁹³

No início de 1979, os censores estaduais não só ressaltaram a qualidade artística de *Liberdade, Liberdade* como também liberaram a peça com classificação livre. Segundo o técnico de censura Domingos Sávio Ferreira, na análise do processo de interdição da peça no início de 1969, ela ocorrera em um contexto específico, “quando a necessidade de manter sob rígido controle os meios de comunicação chocava-se com a principal pregação da peça: a liberdade de expressão. Esse confronto foi considerado inoportuno por desgastar demasiadamente a imagem do governo”. Porém, no momento atual, março de 1979, “esse confronto foi esvaziado face à suspensão da censura aos meios de comunicação, dentro de uma orientação política caracterizada pela abertura”.⁹⁴

Na mesma época, o chefe do SCDP de Minas Gerais liberou a peça *Revolução em Campina Brava* para maiores de 14 anos, sem indicação de cortes.⁹⁵ Segundo Daciger de Moraes, “entendemos não haver, no momento, motivos maiores que justifiquem a proibição da mesma e, a persistência do veto parece-nos agora não corresponder aos proclames das autoridades maiores sobre o assunto; juntando-se mais a calma política reinante na área”.⁹⁶

No final do ano, o autor João Ribeiro Chaves Neto recorreu da proibição de *Patética* pela filial carioca. Como assinalou o técnico de censura, “embora vetado anteriormente por razões políticas, o texto é passível de liberação no momento atual, em face da orientação contida no resumo de instruções aprovadas pelo sr. ministro da Justiça”.⁹⁷

No início de 1980, o autor e o representante do CSC concordaram que a proibição da peça *O Abat-jour Lilás* remetia a ato passado, em descompasso com a realidade atual. Para o representante do CSC, Daniel da Silva Rocha, na abertura política “não há mais assuntos proibidos, nem recantos de acesso interdito ao conhecimento do ser humano. Ao trazer à tona as grandes mazelas da sociedade o teatro realiza sua precípua função educativa”.⁹⁸

Baseado na orientação de Petrônio Portella, a gestão de José Vieira Madeira anulou a proibição de 1977 da peça *Moço em Estado de Sítio* e liberou-a em 1981 para maiores de 18 anos, devido à referência ao lança-perfume. Para a técnica de censura Terezinha de Jesus Braga, “quanto às incursões de natureza político-social manifestadas no texto e que, naquela época, motivaram seu veto, acreditamos que dentro do atual processo de abertura política do país (...) não constituem impedimento para a liberação”⁹⁹ e, segundo o agente censório Dalmo Paixão, “o aspecto político representado na peça não tem expressão alguma, senão como elemento de contraponto do jogo dos personagens, mas inexistindo qualquer intencionalidade de propaganda”.¹⁰⁰

No curto período que permaneceu como ministro da Justiça, Petrônio Portella conseguiu restituir as funções políticas do Ministério da Justiça e remodelar o serviço censório. A mudança na censura, no entanto, relacionou-se à questão operacional, não se cogitando a extinção da censura de diversões públicas, ainda que algumas medidas pudessem acenar para isso.

De qualquer maneira, a gestão de Petrônio Portella renovou as expectativas de mudança na esfera da censura e restituiu o diálogo do governo com o setor artístico. Como afirmou um agente da cen-

sura, em seminário interno, “o ministro Petrônio Portella faleceu e levou consigo toda uma filosofia diferente de trabalho”.¹⁰¹

As expectativas de mudança desfizeram-se nas gestões de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça (de janeiro de 1980 a janeiro de 1985) e na de Solange Maria Teixeira Hernandes na DCDP (de novembro de 1981 a março de 1985). Nessa ocasião, o exercício da censura restituiu o controle político das diversões públicas, meios de comunicação e expressões artísticas e, portanto, entrou em descompasso com o processo de abertura que, no campo da censura, caracterizou-se por avanços e recuos. Se a reformulação da censura prévia e a idealização dos seminários de censura podem ser consideradas avanços da gestão de Petrônio Portella, a mudança na direção da DCDP e na composição do CSC; a organização da terceira etapa do seminário nacional de censura; a reativação do decreto nº. 1.077 e o retorno à censura política são tidos como recuo da administração de Ibrahim Abi-Ackel. Sendo assim, as medidas adotadas por Ibrahim Abi-Ackel estavam mais próximas das diretrizes de Alfredo Buzaid e Armando Falcão do que do projeto de Petrônio Portella.

No final de 1981, o ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, indicou a censora paulista Solange Maria Teixeira Hernandes para a direção da DCDP. A escolha da censora paulista atendia aos objetivos do ministro da Justiça que procurava alguém que trabalhasse pela manutenção dos valores ético-morais e no controle das mensagens políticas; conhecesse a estrutura censória com profundidade; cumprisse a legislação vigente com rigor; não sofresse pressão da opinião pública, do meio artístico nem dos órgãos de imprensa e se caracterizasse pela discrição no serviço público.

Entre os dias 2 e 4 de dezembro, o Ministério da Justiça, o DPF e a DCDP organizaram um seminário nacional que visava discutir a censura prévia e o público usuário dos programas de televisão. Como assinalou o jornal *O Globo*, a terceira etapa dos seminários de censura era uma “preparação para dar-se cobertura ao endurecimento, na melhor das hipóteses, dos critérios da censura, podendo-se mesmo prever objetivos mais sinistros, como a elaboração de decreto-lei ou projeto de lei visando à adoção de critérios mais draconianos de censura”.¹⁰²

As diretrizes do ministro da Justiça, executadas pela diretora da DCDP, não se restringiram ao universo moral. Três meses depois de assumir a direção do órgão central, Solange Maria Teixeira Hernandes indicou, em relatório de atividades, que problemas político-ideológicos dificultavam a liberação de peças teatrais, filmes, letras musicais, telenovelas e, inclusive, programas humorísticos.¹⁰³ No ano seguinte, a diretora da censura, que dizia cumprir tão somente ordens superiores, recomendava atenção redobrada na análise dos censores de letras musicais e peças de teatro, sobretudo em dois itens do artigo nº. 41, decreto nº. 20.493: um sobre a capacidade da obra de provocar incitamento contra o regime e outro sobre a possibilidade do tema de ferir a dignidade e interesse nacionais.¹⁰⁴

Em meados de 1982, a mudança dos representantes do CSC evidenciou um recuo de caráter conservador no direcionamento da censura prévia. Com a justificativa de introduzir entidades representativas da opinião pública, o presidente da República e o ministro da Justiça aprovaram a exclusão dos integrantes de entidades de representação e meio artístico para aceitarem a inclusão de representantes de instituições governamentais ou de caráter religioso.¹⁰⁵

No início de 1982, os técnicos de censura indicaram a proibição da peça *Mulher, Canto de Libertação* porque entenderam que seu autor, Antônio Carlos dos Santos, não disfarçou orientação de esquerda ao depositar na figura feminina expectativas de mudança através da conscientização dos direitos, além de apoiar o regime socialista, divulgar ideias anarquistas e promover a luta de classes.¹⁰⁶ Segundo o técnico de censura Dalmo Paixão,

a peça em epígrafe é de forte teor político. Mas se trata de uma proposta sem armadilhas. A mensagem é francamente hostil ao capitalismo e abertamente favorável ao socialismo do modelo soviético. A linguagem é marxista, segundo a semântica da “esquerda festiva”. Temos a impressão da ressurreição dos textos de Marx (Manifesto Comunista, 1845).¹⁰⁷

Para Vilma Helena Domingos Ribeiro, a repetição de expressões no texto tratava-se de técnica de propagação ideológica e, para Nei Oliveira, a liberação da peça teatral significava “aceitarmos algo que sabemos que é ilegal. É aceitarmos a propaganda comunista, propaganda que sabemos que é condenada por toda a legislação brasileira como de todos os povos que amam e desejam viver na autêntica liberdade e que só é vivida nas sociedades democraticamente constituídas”.¹⁰⁸

Do final da década de 1970 a meados da década de 1980, a proibição de peças que tratavam da luta armada e respectivas variantes visava reprimir revisões críticas do passado recente.

Na análise dos técnicos de censura, a peça teatral *Deus das Guerrilhas* assumia posição política faciosa, fazia apologia à luta armada, apresentava a eclosão do movimento guerrilheiro como resultado das injustiças sociais, a luta armada como único meio de transformação social e o regime militarista como único responsável pela miséria do povo, numa visão unilateral da realidade brasileira. Além disso, o espetáculo teatral consistia na apresentação didática de técnicas de organização e métodos de treinamento, transformava lideranças guerrilheiras como Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Carlos Lamarca em heróis nacionais, indicava manuais de guerrilha e literatura subversiva dos autores como Karl Marx, Adolfo Sánchez Vázquez, Josué de Castro e Ho Chi Minh, assinalava o patrocínio cubano da guerrilha brasileira, incentivava a adesão de estudantes a ideais utópicos e, por fim, compreendia a luta armada como consequência da opressão do regime militar.

Na concepção de Elísio M. Finato, o tema da peça *Deus das Guerrilhas* não se adequava ao momento atual de abertura política e processo eleitoral, pois a dramaticidade do espetáculo e o conteúdo polêmico poderiam causar mal-estar na plateia e intranquilidade social e, sobretudo, servir de apologia à guerrilha e conscientização dos espectadores. Para o agente censório, o fenômeno da guerrilha “com o tempo poderá vir a ser estudado e analisado até mesmo mais abertamente, sem o perigo de intranquilizar inconsequentemente o público que ora vive período de reconstrução política”.¹⁰⁹ Na abertura política, havia de se ter bom senso, afirmou o técnico de censura.

A gestão de Solange Maria Teixeira Hernandes na DCDP, em parceria com Dacíger de Moraes no SCDP mineiro, interditou a peça *O grande General Tupiniquim*, de Luiz Paixão. Na avaliação da censura, a peça teatral deturpava episódios marcantes da história do Brasil, situava personalidades históricas em tempos desconexos, ridicularizava o presidente da República, satirizava o domínio norte-americano sobre os países subdesenvolvidos e afrontava o governo vigente. Como evidenciou a censora mineira Mirtes Spitale de Queiroz, em janeiro de 1983,

o autor contracenando personagens de épocas e espaços tão diversos mistura numa mesma tela tintas multicores formando um grande borrão histórico. Em termos de crítica sócio-política-econômica não se deixou escapar quase nada. São tratados os problemas das multinacionais, dos índios e suas terras, do futebol como “ópio do povo”, da seca do nordeste com soluções baseadas na esperança do milagre, dos atritos entre padres e governo, a questão das liberdades da pessoa humana, das torturas e dos exílios, da corrupção generalizada, etc.¹¹⁰

No Paraná, o SCDP interditou a peça teatral *Chame o Ladrão*, do escritor gaúcho Eddy Franciosi, em outubro de 1983, porque, segundo a censora Regina Maria Abil Ruas, evidenciava a corrupção da instituição policial, aviltava operações da política paulista e, sobretudo, denunciava a prática da tortura nas delegacias. Para a técnica de censura, “a mensagem do texto é clara – denunciar a real existência de torturas a presos realizadas nas dependências dos órgãos de repressão; ao mesmo tempo, mostram os abusos do poder na função que exercem, esquecendo-se do seu caráter preventivo. Fica nítida a intenção de denegrir a polícia”.¹¹¹

No ano seguinte, o órgão censório interditou a peça teatral *Não Seria o Arco do Triunfo Um Monumento ao Pau-de-arara?*, porque tratava da ação violenta dos órgãos de segurança que incorporaram a prática da tortura ao processo de investigações, identificava líderes políticos e autoridades policiais que compactuaram com a “violência revolucionária” e assassinatos nos cárceres e responsabilizava o governo brasileiro pela tortura seguida do suicídio de frei Tito.¹¹² Segundo a censora cearense, em abril de 1984,

a peça teatral era um libelo à revolução do povo brasileiro e um incitamento à rebelião popular. Ao citar trechos do texto, a técnica de censura Regina Fátima de Queiroz Duarte afirmou:

o povo é conclamado para “engrossar a frente das forças populares”, visando “denunciar todas as contradições desse regime espúrio”, ainda que “se preciso, pela força, pela força de uma revolução autêntica, popular, expressiva”. As autoridades constituídas são responsabilizadas porque “querem abrir as portas dessa terra para os aventureiros e oportunistas, como se essa terra fosse um bordel”.¹¹³

No intervalo de 16 anos, o exame da peça *À Prova de Fogo*, em 1984, mostrou-se mais rígido que a análise dos técnicos de censura, em 1968. Para os representantes da censura, além de ressaltar a vanguarda do movimento estudantil na luta contra a ditadura militar¹¹⁴ e transferir episódio do passado recente para a conjuntura atual,¹¹⁵ a peça de Consuelo de Castro veiculava solução marxista para os problemas nacionais, infringia orientação política do governo atual e maculava os valores cristãos e princípios morais da sociedade brasileira. Segundo o técnico de censura,

um desfile de situações cênicas coadjuvadas pelas falas tornam insano o enfoque do assunto: palavões, imprecisões contra autoridades, imoralidades sexuais, deboche aos pais e valores cristãos, apologia ao aborto e amor livre e, sobrepondo-se a tudo, ainda o enaltecimento dos ideais comunistas e incitamento à subversão em todas as suas formas.¹¹⁶

Na conclusão final da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes, “os motivos que ensejavam aquele ato acham-se ainda presentes (...) em vista de elementos que atentam contra o regime representativo e democrático, ofendem a religião, incentivam lutas de classes, ferem o decoro público, são capazes de gerir a prática de crimes, contrariam o interesse nacional e induzem ao desprestígio das Forças Armadas”.¹¹⁷

Em 1984, a censura em Brasília interditou, pela segunda vez, um texto de Antonio de Freitas Cerqueira. Para os agentes censórios, a peça *Baioneta Sangrenta* desrespeitava a figura do presidente da República, atentava contra o regime representativo vigente e, principalmente, convocava a população para a luta armada. Na análise da peça, cinco pareceres censórios (três da censura estadual e dois do órgão central) indicaram a interdição do texto. Em parecer de 2 de outubro, um técnico de censura, sem identificação legível, resumiu a orientação da censura acerca de conteúdo polêmico, de natureza política, de revisão histórica, no contexto de abertura e desarticulação da ditadura.

Hoje, que é muito importante o desarmamento dos espíritos, a conciliação e a união de todas as forças para levar o país a um estágio de prosperidade e tranquilidade, esta peça, se liberada, vem acender o estopim da revolta e da desordem, constituindo-se, pois, num grande desserviço à causa da paz interna e da transição para a democracia plena que todas as pessoas de bem desejam. Ela só serve à causa dos revoltosos, dos revanchistas, dos amigos da baderna e inimigos da paz e da ordem.¹¹⁸

No segundo semestre, o organismo censório interditou a peça *Anos de Treva* que analisava a realização dos festivais da canção, como ato de resistência cultural e apelo ao povo brasileiro, e também a tortura do compositor Geraldo Vandré pelos órgãos de segurança e repressão. No processo de avaliação da peça, os agentes censórios preocuparam-se com possíveis analogias entre a história recente e a situação atual. “Para a situação atual do país, em que há um interesse de acomodação e uma franquia de atitudes, os enfoques são colocados como agravantes inoportunos”,¹¹⁹ afirmou o técnico de censura Luiz Fernando Cardoso. Segundo agente censório I. G. de Andrade Vargas, a realização dos festivais da canção, a evidência de manifestações de protesto, o choque com agentes policiais e o episódio de tortura de Geraldo Vandré visavam “aguçar as mentes do nosso povo, levando-as a atingir um grau de agitações e, talvez, conseqüentes conclamações para uma desordem total”.¹²⁰ Na apreciação de Eni Martins França Borges, “a época enfoca as desordens, ocorridas na década de 60, mas que devido ao tratamento dispensado à narrativa, as situações expostas, poderão ser facilmente transmutadas para o difícil momento porque passa o nosso país”.¹²¹ A associação entre episódios recentes e a conjuntura atual constituiu-se em justificativa unânime dos agentes censórios.

Como se vê, a declaração “não há mais assuntos proibidos” de um membro do CSC, em abril de 1980, não se estendeu à gestão de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e à administração Solange Maria Teixeira Hernandes na DCDP, desde então. Segundo o *Jornal da Tarde*, a direção de Solange Maria Teixeira Hernandes

imprimiu na DCDP uma marca excessivamente rígida, obrigando muitas vezes a intermediação de membros do segundo escalão do Ministério da Justiça para liberação de espetáculos de diversão – fosse peça, música ou filme. Para tanto, a ex-diretora recorria aos dispositivos da legislação em vigor e em nome da segurança nacional justificava os seus vetos. Bastante reservada, jamais concedeu entrevista à imprensa, e de acordo com fontes oficiais, seu relacionamento era bem mais intenso com o Conselho de Segurança Nacional (CSN) do que com o próprio ministro da Justiça.¹²²

Nessa fase de transição política, a gestão de Solange Maria Teixeira Hernandes simbolizou o recrudescimento da censura na metade da década de 1980, ou seja, a continuidade dos princípios adotados a partir de 1964 que se estenderam até a metade da década de 1970.

Na função de diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes – também chamada de “Margareth Thatcher”,¹²³ “D. Solange”,¹²⁴ “a dama da tesoura”,¹²⁵ ou “a dona da censura”¹²⁶ – tornou-se, sem sombra de dúvida, a censora mais conhecida do Brasil. O inusitado é que, como agente da censura, raras vezes concedeu entrevista, ou falou em público sobre o trabalho que exercia, ao contrário de seus pares. No início de 2000, procurada pela jornalista Belisa Ribeiro, a ex-censora declarou:

normalmente, eu me abstenho de falar com a imprensa, ou publicar qualquer tipo de comentário. Eu aplicava a legislação. Nada era feito de forma pessoal. Já tínhamos a preparação, sabendo que era uma atividade conflituosa, não para agradar as pessoas. Nossa atividade não permitia comentários. É como a profissão de médico, exige o segredo profissional. Era preciso ser reservada e eu me resguardo até hoje. Até por isso, as pessoas ficam muito à vontade para dizer de mim o que vem à boca.¹²⁷

A atuação inflexível e burocrática de Solange Maria Teixeira Hernandes, que sucedeu à gestão de José Vieira Madeira, considerada condescendente com a classe artística e que caracterizou-se pela forma intransigente de aplicar a legislação em vigor, explica, em parte, o fato de ela ser considerada “a censora mais famosa de todos os tempos”¹²⁸ e, portanto, permanecer viva no imaginário popular até os dias atuais.

Nessa conjuntura, a censura política e a normatização da censura não cessaram com a descentralização censória, nem tampouco com a abertura política. A principal diferença foi que o número de vetos que se amparou em justificativa política, na década de 1980, diminuiu consideravelmente quando comparado ao número de interdições do final da década de 1960 até meados da década de 1970.

Com a emergência dos novos movimentos sociais, a campanha das “Diretas Já” e o fim da ditadura militar, em meados da década de 1980, a atuação de Fernando Lyra no Ministério da Justiça tinha como projeto político desativar a legislação vigente que sustentou práticas autoritárias na ditadura militar, a exemplo da fidelidade partidária, da lei Falcão e da censura política.

No campo da censura de diversões públicas, o ministro da Justiça prometeu acabar com a censura política, implantar sistema de classificação por faixa etária e retirar o serviço censório do organograma policial. Para cumprir as promessas empenhadas, Fernando Lyra substituiu a direção da censura, anunciou nova fase de negociações entre o Estado e a *intelligentzia*, convocou uma comissão de artistas para definir os parâmetros da censura classificatória e tomou providências para a extinção da censura política.

A substituição de Solange Maria Teixeira Hernandes por Coriolano de Loyola Cabral Fagundes atendia às promessas do novo ministro já que o técnico de censura era conhecido como “liberal” e se opunha à direção “mão-de-ferro” de Solange Hernandes. Como evidenciou a revista *Isto é*, na ocasião da posse do novo diretor,

o mais antigo técnico de censura do país, em exercício desde 1961, e especializado em cinema, (...) ascende ao cargo numa autêntica volta por cima. Vítima e adversário número um da advogada Solange Maria Teixeira Hernandes – a Dona Solange, que dirigiu com mão de ferro a DCDP nos últimos três anos – ele aca-

bou catapultado à direção do organismo, pois reunia uma longa experiência acumulada nesse espinhoso métier e o decisivo apadrinhamento de Pompeu de Souza que levou seu nome à mesa de Fernando Lyra. Sua fama de censor liberal, cunhada nos embates internos com Dona Solange, sobretudo no episódio do filme *Pra Frente Brasil*, cai como uma luva no figurino de mudanças da Nova República.¹²⁹

Com o propósito de transformar a censura impeditiva, autoritária e obscurantista em instância “classificatória, liberal e responsável”,¹³⁰ o ministro da Justiça convocou uma comissão de estudos. Em linhas gerais, essa comissão, coordenada pelo jornalista Pompeu de Souza, tinha como objetivo revogar um conjunto de leis que estavam em vigor desde 1946 e implantar as novas orientações do ministro da Justiça, isto é, o “fim da censura política e implantação de um sistema de classificação etária das produções culturais, onde nada será proibido, vetado ou interditado pela Divisão de Censura”.¹³¹

Em março de 1985, o ministro da Justiça comunicou, em pronunciamento público, que “o Estado brasileiro, através do Ministério da Justiça, abdica de um poder secular, o poder de censor da produção artística. Neste sentido, fica hoje abolida toda e qualquer censura política de obras de arte e demais produções intelectuais. O Estado não vai exercer qualquer freio à produção de qualquer tipo de manifestação política em obras de arte”.¹³²

No período de 1985 a 1988, a censura em Brasília vetou apenas uma peça por questão moral: *Dona Xupa*, da Rádio Transamérica de Brasília. Além de diminuir drasticamente o número de vetos, a censura autorizou a apresentação de peças anteriormente proibidas.

Em 1986, a chefe do SCDP do Estado do Mato Grosso do Sul, Maria Eliza C. de Carvalho, autorizou a apresentação da peça *Liberdade, Liberdade* e afirmou: “é curioso como o tempo pode tornar obsoleta a forma de expressão. Na época em que a peça foi encenada pela primeira vez (21 anos atrás) era considerada altamente contestatária”, “falava-se em ‘o mais ambicioso dos espetáculos de protesto’”; “atualmente a ‘intencionalidade’ dos autores perdeu muito de sua essência”.¹³³

Como evidenciou Mauri Ângelo Paluso, último censor a analisar a peça *O Abat-jour Lilás*, em agosto de 1987, “a peça em questão esteve proibida pela censura na metade da década de setenta, com as mudanças políticas e morais que a sociedade teve a peça perde o seu caráter revelador e de denúncia deixando de chocar moralmente a sociedade”¹³⁴ e, sobretudo, de ameaçar a ordem vigente e o regime militar.

Em 21 anos de duração da ditadura militar, autoridades políticas com vínculos com o governo aplicaram as seguintes medidas no campo da censura: retomaram a censura da imprensa, abandonada na época do Império e restaurada pelo governo Vargas; resgataram leis inativas cuja abrangência de princípios facultava a prática autoritária de natureza política sobre as diversões públicas e manifestações artísticas; expandiram o raio de ação da censura prévia sobre veículos de comunicação e publicações periódicas até então livres de censura e, principalmente, combinaram aspectos morais e elementos políticos que, num dado momento, invertem as estatísticas da censura que, por princípio, priorizava questões morais sobre o aspecto político, além de aumentar drasticamente o número de interdições de peças, filmes, letras musicais, revistas, programas de rádio e televisão.

A pretensão prática subversiva e a suposta expansão do comunismo nortearam o exercício da censura política nos períodos de 1967/68 a 1977/78 e 1982-84, ao contrário dos períodos de 1979-1981 e 1985-88. Nas épocas de maior incidência da censura por motivo político, os presidentes militares, os ministros da Justiça, a comunidade de informações e as instâncias censórias partiram da premissa básica de que o meio estudantil, os meios de comunicação e os setores artísticos integravam uma “rede de subversão” e serviam à expansão do comunismo em território nacional, enquanto, nos períodos de 1979 a 1981, e de 1984 a 1988, a orientação censória retomou a orientação moral. Da data de criação, em 1945, até o ano de extinção, em 1988, a censura de diversões públicas transitou de uma ação mais rigorosa e centralizada a partir de 1967 e 1968, passando por uma fase de instabilidade no final da década de 1970 para transformar-se numa atividade burocrática e inexpressiva no fim da ditadura até ser extinta da Constituição de 1988.

Notas

¹ Entre as escassas pesquisas sobre censura teatral e a atuação do CDB consta o seguinte trabalho: KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

² *Idem*, p. 19, 57-58.

³ Na mesma época, a censura à imprensa foi extinta porque sua existência não zelava pela integridade de manifestação do pensamento.

⁴ KHÉDE, *Op. cit.*, p. 56.

⁵ Artigo 113, item 9, Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 16 jul. 1934.

⁶ Artigo 288, decreto nº. 24.531. Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal. Rio de Janeiro, 2 jul. 1934.

⁷ Artigo 15º, Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 10 nov. 1937.

⁸ Decreto-lei nº. 1.915. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Rio de Janeiro, 27 dez. 1939.

⁹ GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 12-13.

¹⁰ *Idem*, p. 22.

¹¹ Decreto-lei nº. 7.582. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Rio de Janeiro, 25 maio 1945.

¹² Ver, respectivamente, artigo 2º, item C, decreto-lei nº. 1.915... e artigo 2º, item E, *idem*.

¹³ Decreto nº. 8.356. Dispõe sobre a manifestação do pensamento por meio da radiodifusão. Rio de Janeiro, 12 dez. 1945.

¹⁴ Decreto-lei nº. 8.462. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. Rio de Janeiro, 26 dez. 1945.

¹⁵ Pesquisadores de regimes autoritários também assinalaram a existência de um processo de continuidade entre instituições de controle político que permaneceram ativas nas gestões seguintes. A propósito, consultar: GOULART, *op. cit.*, p. 165; SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989. p. 21; AQUINO, Maria Aparecida de; MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de; SWENSSON JR., Walter Cruz (Orgs.) *No coração das trevas: o DEOPS/SP visto por dentro*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001. p. 12; KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 83.

¹⁶ No período de 1939 a 1945, três órgãos públicos assumiram o controle nacional da censura teatral e de diversões públicas: primeiro, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), submetido à Presidência da República, depois, o Departamento Nacional de Informações (DNI), vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores e, por último, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinada ao chefe de polícia e ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP).

¹⁷ Artigo 41, itens A, B, C, D, E, F, G e H. Decreto nº. 20.493. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 24 jan. 1946.

¹⁸ Entre as quais podemos citar: 1) a convocação de servidores para avaliar as normas da censura; 2) a adequação da estrutura ao regulamento policial; 3) a constituição de grupos para analisar roteiros de filmes, programas de televisão e *scripts* de peças; 4) a criação de uma comissão que visava discutir questões polêmicas e examinar a legislação; e 5) a instituição de um grupo de trabalho responsável por uniformizar os critérios da censura e assessorar as delegacias regionais no exercício da censura dos filmes que não ultrapassassem os limites dos estados.

¹⁹ Artigo nº. 1, item F, lei nº. 4.483. Reorganiza o Departamento Federal de Segurança Pública, e dá outras providências. Brasília, 16 nov. 1964.

²⁰ Decreto-lei nº. 56.510. Aprova o regulamento geral do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, 28 jun. 1965.

²¹ Lei citada em: CINEMA e teatro contra censura do repertório. *Última Hora*, São Paulo, 30 jun. 1965.

²² In: NOVA lei submete todas as peças à Censura Federal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1965.

²³ CENSURA é da Polícia Federal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jan. 1967.

²⁴ A censura da imprensa, por sua vez, permanecia livre da ingerência do Estado. In: Artigo nº. 150, § 8, Constituição do Brasil. Brasília, 24 jan. 1967.

²⁵ Portaria nº. 11/67-SCDP, do chefe do SCDP, Antonio Romero Lago. Brasília, 1º fev. 1967. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

- ²⁶ Artigo nº. 210, decreto-lei nº. 200. Dispõe sobre a organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Brasília, 25 fev. 1967.
- ²⁷ Portaria nº. 242/67-DG/DPF, do diretor-geral do DPF, coronel Florimar Campello. Brasília, 12 maio 1967.
- ²⁸ Item I e parágrafo I. In: CENSURA passa a Brasília. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1967.
- ²⁹ GOVERNO vai fazer reforma na censura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de [?] de 1967.
- ³⁰ In: OFENSA de general une os artistas contra a censura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1968.
- ³¹ A frase foi proferida durante o Festival de Cinema em Brasília. In: CONTRA a censura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1967, PROTESTO contra a Censura leva quase 300 pessoas a lotar o auditório da ABL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1968 e MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979. p. 24.
- ³² Conforme portaria nº. 37. Brasília, 11 jan. 1968. Essa portaria foi publicada na íntegra em SANTOS, Benjamim. Censura. *Jornal do Commercio*, Recife, 18 jan. 1968. Ver, também, GRUPO de trabalho sobre censura fará relatório em 60 dias para Gama e Silva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968.
- ³³ COSTA e Silva recebe hoje decreto que exclui a censura prévia do teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968.
- ³⁴ MINISTRO da Justiça: teatro agora é livre. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.
- ³⁵ MINISTRO fala sobre censura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º mar. 1968.
- ³⁶ PACHECO. O teatro e o poder. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 82.
- ³⁷ Texto encaminhado à análise censória. In: Processo de censura *I Feira Paulista de Opinião*, de vários autores. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ³⁸ Parecer da TC da DR/SR/DPF Maria Bontanzi Costa. Brasília, 19 jun. 1968. In: *Idem*.
- ³⁹ Parecer do CF do SCDP José Vieira Madeira. Brasília, 16 set. 1968. In: Processo de censura da peça *Não Há Vagas*, de Joaquim Branco. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁴⁰ Parecer do CF do SCDP Wilson de Queiroz Garcia. Brasília, 15 out. 1968. In: Processo de censura da peça *Os Cinquenta Anos que Abalaram o Mundo*, de Inez Barros de Almeida. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁴¹ Parecer de TC do SCDP. Brasília, 18 nov. 1968. In: Processo de censura da peça *A Caça*, de Wanderley Vernilli, Artur S. Eid e Reinaldo Rubbi. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁴² No caso da censura da imprensa, “este período iria desde o AI-5, em dezembro de 1968, até o início do governo Geisel, quando outro grupo, com vocação menos autoritária e com um compromisso com a democracia, ainda que nominal e distante, assumiu o poder”. In: SOARES, *Op. Cit.*, p. 40.
- ⁴³ In: ENTREGUE a Costa a regulamentação da censura de peças teatrais e filmes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 1968.
- ⁴⁴ Artigo 2º, itens I, II e III, lei nº. 5.536. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, 21 nov. 1968.
- ⁴⁵ In: ALMADA, Izaias. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 135.
- ⁴⁶ Parecer do TC do SCDP Tamar Fragoso de Oliveira. Brasília, 20 fev. 1969. In: Processo de censura da peça *A Volta dos que Não Foram*, de W. Silas. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁴⁷ Parecer do TC do SCDP João de Deus Cardoso. Brasília, 31 mar. 1969. In: Processo de censura da peça *Retrospecção*, de Hugo Mac Zorttii. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁴⁸ Parecer do TC do SCDP José Sampaio Braga. Brasília, 10 abr. 1969. In: Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade ou Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁴⁹ Parecer do TC do SCDP Lúcio Jaime Acosta. In: Processo de censura da peça *Auto dos que Não São Quinta-feira*, de Francisco Cesar de Araújo. Brasília, 20 maio 1969. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁵⁰ Parecer do TC do SCDP Carlos Lúcio Menezes. Brasília, 26 maio 1969. In: *Idem*.
- ⁵¹ Parecer do TC do SCDP Wilson de Queiroz Garcia. Brasília, 10 set. 1969. In: Processo de censura da peça *Canto ao Homem*, de Vicente Laurindo de Araújo. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁵² Parecer de 27 de dezembro de 1969, do TC do SCDP Wilson de Queiroz Garcia. Brasília, 27 dez. 1969. In: Processo de censura da peça *Rogério*, de Orris Soares. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁵³ A respeito, consultar artigo de Yan Michalski transcrito por Wilson Cunha no jornal *Tribuna da Imprensa*. In: CUNHA, Wilson. Censura centralizada (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1970.
- ⁵⁴ Decreto-lei nº. 1.077. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. Brasília, 26 jan. 1970.

⁵⁵ Os temas proibidos centravam-se nas críticas às multinacionais, ao Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), à Justiça Militar, à violência policial, à visibilidade de “artistas de esquerda”, às denúncias da existência de “poder paralelo”, de presos e desaparecidos políticos, de prisão e tortura nos quartéis; e os responsáveis pela campanha eram jornalistas comunistas, o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o clero progressista, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), evidenciou Carlos Fico. In: A propósito consultar documento do Sistema Nacional de Informações (SISNI), citado em: FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 183-184.

⁵⁶ In: Processo de censura da peça *A Mãe*, de Stanislas Ignacy Witkiewicz. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁵⁷ Parecer do chefe do SCDP, Geová Lemos Cavalcante. Brasília, 5 jul. 1971. In: Processo de censura da peça *Golias em Circuito Fechado*, de Marcos Cezar, Miele e Boscoli. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁵⁸ Processo de censura da peça *Belzebu Queda de Uma Consciência*, de Ruy F. de Almeida. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁵⁹ Parecer da TC do SCDP Maria Luiza Barroso Cavalcanti. Brasília, 12 fev. 1972. In: Processo de censura da peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁶⁰ Parecer da TC do SCDP Heloisa M. D. d'Oliveira. Brasília, 22 fev. 1972. In: *Idem*.

⁶¹ Parecer do TC credenciado da DCDP Antonio Gomes Ferreira. Brasília, 23 maio 1972. In: *Idem*.

⁶² Pareceres dos TCs da DCDP Osmar Fialho e Francisco G. de M. Brandão. Brasília, 26 maio e 5 jun. 1972, respectivamente. In: Processo de censura da peça *Paz, Juventude e Liberdade*, de Tarcisio Siqueira de Souza. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁶³ Parecer de 19 de junho de 1972, do TC da DCDP Antonio Gomes Ferreira. In: Processo de censura da peça *Morte, Ressurreição e Morte de Quincas Buck Jones*, de Ivan Setta. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁶⁴ Pareceres dos TCs Joel Ferraz e Antonio Gomes Ferreira. Brasília, 23 jan. 1973. In: Processo de censura da peça *Poesia, Pedra e Fogo*, de Hegel Pontes. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁶⁵ A análise censória foi requisitada pela Rádio Sociedade de Juiz de Fora S.A. e a peça teatral era patrocinada pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

⁶⁶ Parecer do TC Joel Ferraz. Brasília, 23 jan. 1973. In: Processo de censura da peça *Poesia, Pedra e Fogo...*

⁶⁷ Parecer da TC do SCDP Geralda de Macedo Coelho. Brasília, 19 jun. 1973. In: Processo de censura da peça *Deus Dará*, de Antonio Lins. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁶⁸ Parecer do TC da DCDP Antonio Gomes Ferreira. Brasília, 9 jun. 1975. In: Processo de censura da peça *Trotsky no Exílio*, de Peter Weiss. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁶⁹ Parecer do TC da DCDP Joel Ferraz. Brasília, 27 jun. 1975. In: *Idem*.

⁷⁰ Parecer do TC da DCDP Francisco G. de M. Brandão. Brasília, 15 maio 1972. In: Processo de censura da peça *Vigésimo Continente*, de Cândido de Jesus e Sérgio Farias. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁷¹ O censor Constancio Montebello acreditava que o serviço censório deveria dispor de instrumentos próprios da pesquisa policial, pois, enquanto órgão policial, “devemos agir com os mesmos cuidados e minúcias com que são levadas as pesquisas policiais. Com os dados adicionais, necessários a nosso ver, poderíamos tratar dos assuntos de tal forma que, quando levados a instância superior, não deixaríamos dúvida, pois estaríamos fornecendo “provas” bastantes e, mais ainda, comprovando o “animus” do autor. Assim não temeríamos críticas, nem aguardaríamos análises de “experts” sobre determinadas obras ou resultados de suas apresentações”. Parecer do TC da DCDP Constancio Montebello. Brasília, 9 jun. 1972. In: *Idem*.

⁷² NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001. p. 109.

⁷³ Em praticamente todos os relatórios mensais e anuais, os órgãos censórios dos estados reclamavam da estrutura física/material e da falta de técnicos de censura e funcionários administrativos, exceto a superintendência regional do DPF do Ceará que alegava excesso de funcionários para o montante de trabalho.

⁷⁴ Decreto nº. 70.665. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Brasília, 2 jun. 1972.

⁷⁵ O interessado na montagem do espetáculo dava entrada no requerimento de censura e apresentava três cópias do texto ao órgão regional. Com a efetivação do protocolo, uma cópia da peça era encaminhada à censura em Brasília e duas eram analisadas pelos censores estaduais. Além disso, o órgão censório regional elaborava relatório do ensaio geral e emitia certificado de censura provisório. Para finalizar o processo de censura, o órgão central verificava os pareceres e relatórios confeccionados pelos técnicos de censura e substituía o documento provisório emitido pela censura estadual. Ver Item 1, subitens 1.1, 1.2, 1.3 e 1.4. Portaria nº. 42/75-SCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes. Brasília, 26 nov. 1975. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

⁷⁶ Parecer da TC do SCDP/SP Solange Maria Teixeira Hernandez. São Paulo, 28 abr. 1975. In: Processo de censura da peça *O Abat-jour Lilás*, de Plínio Marcos. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

- ⁷⁷ Relatório do ensaio geral, do TC da SCDP/SP Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. São Paulo, 29 abr. 1975. In: *Idem*.
- ⁷⁸ Pareceres das TCs do SCDP/RJ Selma Chaves e Maria José de Moura. Rio de Janeiro, 9 e 11 ago. 1976, respectivamente. In: Processo de censura da peça *Acidente de Trabalho*, de Consuelo de Castro. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁷⁹ Parecer da TC do SCDP/RJ Selma Chaves. Rio de Janeiro, 9 ago. 1976. In: *Idem*.
- ⁸⁰ Parecer do TC do SCDP/RJ Maria José de Moura. Rio de Janeiro, 27 set. 1976. In: Processo de censura da peça *Turandot*, de Bertolt Brecht. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁸¹ Pareceres das TCs do SCDP/SP Beatriz Anna Maria Winter e Sônia Aparecida Lourenço Malago. São Paulo, 2 e 19 abr. 1976. In: Processo de censura da peça *O Rei Morreu, Viva o Rei, O Transplante* ou *Vontade do Povo*, de César Vieira, respectivamente. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁸² Parecer da TC do SCDP/RJ Selma Chaves. Rio de Janeiro, 9 maio 1977. In: Processo de censura da peça *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁸³ Parecer da TC do SCDP/RJ Lígia Barreto Ferreira. Rio de Janeiro, 9 maio 1977. In: *Idem*.
- ⁸⁴ Ofício do chefe do SCDP/RJ, Wilson de Queiroz Garcia, ao diretor da DCDP, Rogério Nunes. Rio de Janeiro, 3 ago. 1977. In: *Idem*.
- ⁸⁵ Parecer de 21 das TCs do SCDP/RJ Sonia Maria Galo Mendes, Mirtes Spitale de Queiroz e Eliane Maria Couto de Faria. Rio de Janeiro, (2) e 29 nov. 1978, respectivamente. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁸⁶ Parecer da TC do SCDP/RJ Regina Maria da Fonseca Menezes. Rio de Janeiro, 30 nov. 1978. In: *Idem*.
- ⁸⁷ In: SICHEL, Berta. Quem quer a censura. *Isto É*, São Paulo, p. 46-49, 21 mar. 1979.
- ⁸⁸ In: *Idem*.
- ⁸⁹ MARRA, Antônio Beluco; CARELLI, Wagner. Menos censura. Será? *Isto é*, p. 30-42, 25 abr. 1979.
- ⁹⁰ Decreto-lei nº. 83.973, de 13 de setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura.
- ⁹¹ Artigo 5º, item I e II, *Idem*.
- ⁹² Parecer dos TCs da DCDP Maria Helena Medeiros e Moacir das Dores. Brasília, 7 ago. 1978. In: Processo de censura da peça *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, de Plínio Marcos. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁹³ Pareceres dos TCs da DCDP J. Antonio S. Pedroso, Ivan Batista Machado e Solange Vaz dos Santos. Brasília, 23 mar. 11 e 16 abr. 1979, respectivamente. In: Processo de censura da peça *À Prova de Fogo* ou *A Invasão dos Bárbaros*, de Consuelo de Castro. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁹⁴ Parecer do TC da DCDP Domingos Sávio Ferreira. Brasília, 14 mar. 1979. In: Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade* ou *Seleção de Textos...*
- ⁹⁵ Dois anos antes, o representante da censura mineira tinha vetado a peça por considerá-la um “incitamento à revolução comunista no Brasil”. Ofício do chefe do SCDP/MG, Dacíger de Moraes, ao diretor da DCDP, Rogério Nunes. Belo Horizonte, 31 maio 1977. In: Processo de censura da peça *Revolução em Campina Brava*, de Waldir de Luna Carneiro. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ⁹⁶ Ofício do chefe do SCDP/MG, Dacíger de Moraes, ao diretor da DCDP, José Vieira Madeira. Belo Horizonte, 23 abr. 1979. In: *Idem*.
- ⁹⁷ Parecer do TC da DCDP, não identificado. Brasília, 3 jan. 1980. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro...*
- ⁹⁸ Relatório e parecer do CSC de revisão de censura das peças teatrais *A Barrela* e *O Abat-jour Lilás*, de Daniel da Silva Rocha. Brasília, 9 abr. 1980. In: Processo de censura da peça *O abat-jour lilás...*
- ⁹⁹ Parecer da TC da DCDP Terezinha de Jesus Braga. Brasília, 22 ago. 1981. In: Processo de censura da peça *Moço em Estado de Sítio...*
- ¹⁰⁰ Parecer do TC da DCDP Dalmo Paixão. Brasília, 31 ago. 1981. In: *Idem*.
- ¹⁰¹ MIRANDA, Orlando. *Teatro e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas. Brasília, 11 a 13 de maio de 1981.
- ¹⁰² OFÍCIO prova que Censura quer impor novas regras. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1982. In: Ofício nº. 2.016, da DCDP. Brasília, 29 dez. 1981. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹⁰³ Relatório anual – DCDP – 1981, redigido por Solange Maria Teixeira Hernandez. Brasília, 2 fev. 1982. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹⁰⁴ Ofício-circular nº. 593/83-SO/DCDP, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandez, aos chefes do SCDP. Brasília, 12 abr. 1983. Grifo no original. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

- ¹⁰⁵ Decreto nº. 87. 325. Dispõe sobre a estruturação e o funcionamento do Conselho Superior de Censura, a que se refere o artigo 15 da lei nº. 5.536, de 21 de novembro de 1968. Brasília, 24 jun. 1982.
- ¹⁰⁶ Parecer de 5, 8 e 12 de março de 1982, dos TCs da DCDP Vilma Helena Domingos Ribeiro, Teresa Cristina Reis Marro e Joana Silveira Passos, respectivamente. In: Processo de censura da peça *Mulher, Canto de Libertação*, de Antônio Carlos dos Santos. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹⁰⁷ Parecer de 15 de março de 1982, do TC da DCDP Dalmo Paixão. In: *Idem*.
- ¹⁰⁸ Parecer do TC da DCDP Nei de Oliveira. Brasília, 25 fev. 1982. In: *Idem*.
- ¹⁰⁹ Parecer do TC da DCDP Elízio M. Finato. Brasília, 29 jun. 1982. In: Processo de censura da peça *O Deus das Guerrilhas*, de Vilson Carminati. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹¹⁰ Parecer da TC do SCDP/MG Mirtes Spitalde de Queiroz. Belo Horizonte, 20 jan. 1983. In: Processo de censura da peça *O Grande General Tupiniquim*, de Luiz Paixão. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹¹¹ Parecer da TC do SCDP/PR, Regina Maria Abil Ruas. Curitiba, 10 out. 1983. In: Processo de censura da peça *Chame o Ladrão*, de Eddy Franciosi. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹¹² Parecer de TC da DCDP não identificado, matrícula 3.095.877. Brasília, 25 abr. 1984. In: Processo de censura da peça *Não Seria o Arco do Triunfo Um Monumento ao Pau-de-arara?*, de Licínio Rios Neto. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹¹³ Parecer da TC do SCDP/CE Regina Fátima de Queiroz Duarte. Fortaleza, 4 abr. 1984. In: Processo de censura da peça *Não Seria o Arco do Triunfo...*
- ¹¹⁴ Parecer da TC da DCDP [Yunko Akegava?]. Brasília, 31 maio 1984. In: Processo de censura da peça *À prova de fogo ou Invasão dos bárbaros...*
- ¹¹⁵ Parecer de TC da DCDP, matrícula nº. 2415821. Brasília, 1º jun. 1984. In: *Idem*.
- ¹¹⁶ Parecer de TC da DCDP, matrícula nº. 2.397.217. Brasília, 7 jun. 1984. In: *Idem*.
- ¹¹⁷ Despacho da diretora da DCDP Solange Maria Teixeira Hernandes. Brasília, 13 jun. 1984. In: *Idem*.
- ¹¹⁸ Parecer de TC da DCDP, não identificado, matrícula 2.405.306. Brasília, 2 out. 1984. In: Processo de censura da peça *Baioneta Sangrenta*, de Antonio de Freitas Cerqueira. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹¹⁹ Parecer do TC da DCDP Luiz Fernando Cardoso. Brasília, 5 jul. 1984. In: Processo de censura da peça *Anos de Treva*, de João Lima de Carvalho. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.
- ¹²⁰ Parecer do TC da DCDP I. G. de Andrade Vargas. Brasília, 5 jul. 1984. In: *Idem*.
- ¹²¹ Parecer da TC da DCDP Eni Martins França Borges. Brasília, 13 jun. 1984. In: *Idem*.
- ¹²² DONA Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1985.
- ¹²³ O apelido foi divulgado por Coriolano de Loyola Cabral Fagundes que disputava posição dentro da DCDP e divergia dos procedimentos adotados por Solange Maria Teixeira Hernandes. In: RIBEIRO, Belisa. Vetar ou liberar a cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 200? Caderno B.
- ¹²⁴ CENSURA organiza seu “lobby”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1987.
- ¹²⁵ CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.
- ¹²⁶ A DONA da censura. *Isto é*, São Paulo, p. 17-24, 19 dez. 1984.
- ¹²⁷ In: RIBEIRO, B. *Op. cit.*
- ¹²⁸ *Idem*.
- ¹²⁹ CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.
- ¹³⁰ NOVO censor toma posse e promete liberdade nas artes. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 27 mar. 1985; CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.
- ¹³¹ ARTISTAS definem a nova censura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1985.
- ¹³² *Apud* LYRA anuncia o fim da censura ao empossar o titular da DCF. *Diário Popular*, São Paulo, 27 mar. 1985. Ver também CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.
- ¹³³ Parecer da chefe do SCDP/MT Maria Eliza C. de Carvalho. Cuiabá, 14 mar. 1986. In: Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade ou Seleção de Textos...*
- ¹³⁴ Parecer do CF do SCDP/SC, Mauri Ângelo Paluso. Florianópolis, 27 ago. 1987. In: Processo de censura da peça *Abat-jour Lilás...*

Referências bibliográficas

Fontes

- Decreto n.º 20.493. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 24 jan. 1946.
- Decreto n.º 24.531. Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal. Rio de Janeiro, 2 jul. 1934.
- Decreto n.º 8.356. Dispõe sobre a manifestação do pensamento por meio da radiodifusão. Rio de Janeiro, 12 dez. 1945.
- Decreto n.º 70.665. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Brasília, 2 jun. 1972.
- Decreto n.º 87.325. Dispõe sobre a estruturação e o funcionamento do Conselho Superior de Censura, a que se refere o artigo 15 da lei n.º 5.536, de 21 de novembro de 1968. Brasília, 24 jun. 1982.
- Decreto-lei n.º 7.582. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Rio de Janeiro, 25 maio 1945.
- Decreto-lei n.º 8.462. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. Rio de Janeiro, 26 dez. 1945.
- Decreto-lei n.º 1.077. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. Brasília, 26 jan. 1970.
- Decreto-lei n.º 1.915. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Rio de Janeiro, 27 dez. 1939.
- Decreto-lei n.º 200. Dispõe sobre a organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Brasília, 25 fev. 1967.
- Decreto-lei n.º 56.510. Aprova o regulamento geral do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília, 28 jun. 1965.
- Decreto-lei n.º 83.973. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura. Brasília, 13 set. 1979.
- Lei n.º 4.483. Reorganiza o Departamento Federal de Segurança Pública, e dá outras providências. Brasília, 16 nov. 1964.
- Lei n.º 5.536. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, 21 nov. 1968.
- Ofício-circular n.º 593/83-SO/DCDP, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes, aos chefes do SCDP. Brasília, 12 abr. 1983.
- Portaria n.º 11/67-SCDP, do chefe do SCDP, Antonio Romero Lago. Brasília, 1º fev. 1967.
- Portaria n.º 242/67-DG/DPF, do diretor-geral do DPF, coronel Florimar Campello. Brasília, 12 maio 1967.
- Portaria n.º 42/75-SCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes. Brasília, 26 nov. 1975.
- Processo de censura da peça *A Caça*, de Wanderley Vernilli, Artur S. Eid e Reinaldo Rubbi.
- Processo de censura da peça *A Mãe*, de Stanislas Ignacy Witkiewicz.
- Processo de censura da peça *À Prova de Fogo* ou *A Invasão dos Bárbaros*, de Consuelo de Castro.
- Processo de censura da peça *A Volta dos que Não Foram*, de W. Silas.
- Processo de censura da peça *Acidente de Trabalho*, de Consuelo de Castro.
- Processo de censura da peça *Anos de Treva*, de João Lima de Carvalho.
- Processo de censura da peça *Auto dos que Não São Quinta-feira*, de Francisco Cesar de Araújo. Brasília, 20 maio 1969.
- Processo de censura da peça *Baioneta Sangrenta*, de Antonio de Freitas Cerqueira.
- Processo de censura da peça *Belzebu Queda de Uma Consciência*, de Ruy F. de Almeida.
- Processo de censura da peça *Canto ao Homem*, de Vicente Laurindo de Araújo.

- Processo de censura da peça *Chame o Ladrão*, de Eddy Franciosi.
- Processo de censura da peça *Deus Dará*, de Antonio Lins.
- Processo de censura da peça *Golias em Circuito Fechado*, de Marcos Cezar, Miele e Boscoli.
- Processo de censura da peça *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, de Plínio Marcos.
- Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade* ou *Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.
- Processo de censura da peça *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho.
- Processo de censura da peça *Morte, Ressurreição e Morte de Quincas Buck Jones*, de Ivan Setta.
- Processo de censura da peça *Mulher, Canto de Libertação*, de Antônio Carlos dos Santos.
- Processo de censura da peça *Não Há Vagas*, de Joaquim Branco.
- Processo de censura da peça *Não Seria o Arco do Triunfo Um Monumento ao Pau-de-arara?*, de Licínio Rios Neto.
- Processo de censura da peça *O Abat-jour Lilás*, de Plínio Marcos.
- Processo de censura da peça *O Deus das Guerrilhas*, de Wilson Carminati.
- Processo de censura da peça *O Grande General Tupiniquim*, de Luiz Paixão.
- Processo de censura da peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade.
- Processo de censura da peça *O Rei Morreu, Viva o Rei, O Transplante* ou *Vontade do Povo*, de César Vieira.
- Processo de censura da peça *Os Cinquenta Anos que Abalaram o Mundo*, de Inez Barros de Almeida.
- Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto.
- Processo de censura da peça *Paz, Juventude e Liberdade*, de Tarcisio Siqueira de Souza.
- Processo de censura da peça *Poesia, Pedra e Fogo*, de Hegel Pontes.
- Processo de censura da peça *Retrospecção*, de Hugo Mac Zorttii.
- Processo de censura da peça *Revolução em Campina Brava*, de Waldir de Luna Carneiro.
- Processo de censura da peça *Rogério*, de Orris Soares.
- Processo de censura da peça *Trotsky no Exílio*, de Peter Weiss.
- Processo de censura da peça *Turandot*, de Bertolt Brecht.
- Processo de censura da peça *Vigésimo Continente*, de Cândido de Jesus e Sérgio Farias.
- Processo de censura do espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*, de vários autores.
- Relatório anual – DCDP – 1981, redigido por Solange Maria Teixeira Hernandes. Brasília, 2 fev. 1982.

Referências bibliográficas

- A DONA da censura. *Isto é*, São Paulo, p. 17-24, 19 dez. 1984.
- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AQUINO, Maria Aparecida de; MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de; SWENSSON JR., Walter Cruz (Orgs.) *No coração das trevas: o DEOPS/SP visto por dentro*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001.
- ARTISTAS definem a nova censura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1985.
- CENSURA é da Polícia Federal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jan. 1967.
- CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.
- CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.
- CENSURA organiza seu “lobby”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1987.
- CENSURA passa a Brasília. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1967.
- CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.
- CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.
- CINEMA e teatro contra censura do repertório. *Última Hora*, São Paulo, 30 jun. 1965.
- Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 16 jul. 1934.
- Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 10 nov. 1937.

- Constituição do Brasil. Brasília, 24 jan. 1967.
- CONTRA a censura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1967, PROTESTO contra a Censura leva quase 300 pessoas a lotar o auditório da ABI. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1968.
- COSTA e Silva recebe hoje decreto que exclui a censura prévia do teatro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968.
- CUNHA, Wilson. Censura centralizada (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1970.
- DONA Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1985.
- ENTREGUE a Costa e Silva a regulamentação da censura de peças teatrais e filmes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 1968.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- GOVERNO vai fazer reforma na censura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de [?] de 1967.
- GRUPO de trabalho sobre censura fará relatório em 60 dias para Gama e Silva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- LYRA anuncia o fim da censura ao empossar o titular da DCF. *Diário Popular*, São Paulo, 27 mar. 1985.
- MARRA, Antônio Beluco; CARELLI, Wagner. Menos censura. Será? *Isto é*, p. 30-42, 25 abr. 1979.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MINISTRO da Justiça: teatro agora é livre. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.
- MINISTRO fala sobre censura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º mar. 1968.
- MIRANDA, Orlando. *Teatro e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas. Brasília, 11 a 13 de maio de 1981.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.
- NOVA lei submete todas as peças à Censura Federal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1965.
- NOVO censor toma posse e promete liberdade nas artes. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 27 mar. 1985.
- OFENSA de general une os artistas contra a censura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1968.
- OFÍCIO prova que Censura quer impor novas regras. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1982. In: Ofício nº. 2.016, da DCDP. Brasília, 29 dez. 1981.
- PACHECO. “O teatro e o poder”. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RIBEIRO, Belisa. Vetar ou liberar a cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 200? Caderno B.
- SANTOS, Benjamim. Censura. *Jornal do Commercio*, Recife, 18 jan. 1968.
- SICHEL, Berta. Quem quer a censura. *Isto É*, São Paulo, p. 46-49, 21 mar. 1979.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

RESUMO

No Brasil, a censura teatral foi instituída no século XIX com a fundação do Conservatório Dramático Brasileiro. Até a década de 1960, a censura de diversões públicas era responsabilidade dos estados, regia-se por legislação ostensiva e atuava na esfera da moral e dos bons costumes. Com o golpe militar de 1964, a atividade censória passou por um processo de re-significação que consolidou a centralização do órgão em Brasília e a prática da censura política. Ao papel de mantenedora dos princípios éticos e dos valores morais, motivos alegados para a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas, na década de 1940, foi acrescentada a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação da censura nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Palavras-chave: censura teatral; peças proibidas; ditadura militar.

ABSTRACT

In Brazil, theatre censorship was instituted in the 19th century with the foundation of the Conservatório Dramático Brasileiro [Brazilian Drama Conservatory]. Until the 1960s, censorship of public entertainment was a responsibility of the states, was conducted through ostensive legislation and operated in the moral sphere as “guardian” of the society. With the 1964 military coup, censorship went through a process of change of signification which consolidated the centralization of the agency in Brasilia and the practice of political censorship. To the role of maintainer of ethical principles and moral values, reasons alleged for the creation of the Serviço de Censura de Diversões Públicas [Censorship of Public Entertainment Service] in the decade of 1940, it was added the preoccupation with the maintenance of political order and national security, justifications incorporated in the reorganization of censorship in the 1960, 1970 and 1980.

Keywords: theater censorship; prohibited plays; military dictatorship.