

ASPECTOS DA CENSURA AO TEATRO OFICINA NOS ANOS 1960

ASPECTS OF CENSORSHIP TO THE TEATRO OFICINA IN THE 1960

Daniel Martins Valentini

<dm-valentini@uol.com.br>

Doutor em História pela PUC-SP

<http://lattes.cnpq.br/6473460273454766>

RESUMO

O Teatro Oficina esteve entre os grupos de artistas brasileiros que receberam o sopro modernizador da primeira geração de modernos, posicionando-se entre as preocupações do agitprop e dos formalistas vanguardistas, assumindo uma preocupação em refletir sobre a cultura brasileira por um viés esquerdista, questionando o imperialismo, as relações de produção e crise da burguesia. Com o golpe de 1964, o teatro "engajado" foi colocado na mira das forças armadas, que agiram através de diferentes tipos de pressões para desestabilizar os grupos mais combativos. Pretendemos discutir a censura de algumas peças apresentadas pelo Oficina no período, objetivando auxiliar no entendimento sobre a repressão aos intelectuais e aos projetos que visavam refletir sobre a realidade nacional. A censura institucional centrou suas preocupações em questões sociais e políticas, recebendo o apoio de parte da sociedade civil, que concordava com as medidas obscurantistas, fornecendo sustentação para a manutenção da censura moral. O peso do controle, realizado com intimidação, censura, prisões e tortura, colaborou para a grave crise que se abateu sobre a produção teatral brasileira. No caso do Teatro Oficina, estas pressões externas colaboraram para o direcionamento de

trabalhos distantes do teatro social e do teatro épico, aumentando as tensões internas existentes e contribuindo para o esfacelamento de um grupo diferenciado.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Oficina; Censura; Ditadura Militar; Repressão; Engajamento.

ABSTRACT

"Teatro Oficina" was, among the Brazilian artists groups, the one who received the most modernizer blow of the first new generation, positioning itself between agitprop concerns and avant-garde formalists, which reflected intensively about Brazilian Culture by a left-wing bias, they question the imperialism, the relations of production and the bourgeoisie crisis. With the 1964 coup, the "engaged" theater stayed under the Armed Forces control, which acted through different types of pressures to destabilize the most active resisting group. We intend to discuss the censorship of some plays made by the "Oficina" thise period, aiming toncontribute to the understanding about the restraint on intellectuals.

KEYWORDS: Teatro Oficina; Censorship; Military Dictatorship; Repression; Engagement.



Sempre que há um movimento militar, a cultura é sempre a primeira a ser vigiada. Isso porque nela estão as cabeças pensantes que veem além. (COELHO NETO apud COSTA, 2008, p. 133)

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada pelos demais. (GALEANO, 1991, p. 23)

Para entendermos como a censura tornou-se estratégica para a manutenção do governo autocrático, temos que ter em vista que ela nos restou como herança portuguesa, já que Portugal foi pioneiro em estabelecer censura prévia às obras e acatou e favoreceu as famosas listas de livros proibidos, de indicação da Igreja.

A censura esteve presente em todos os períodos históricos brasileiros, por vezes mais persecutória e violenta, por vezes mais amena e menos constrangedora.

Em dois textos anteriores abordamos mais longamente a história da censura às artes no Brasil, observando especialmente as transformações nas legislações que acabaram por deixá-la, na segunda metade do século XX, nas mãos da polícia. Consideramos que até uma década e meia atrás, a academia interessava-se, sobretudo, por entender a censura a algumas práticas religiosas e à imprensa. Mas o teatro teve, assim que a ditadura permitiu críticas mais diretas, um especialista que debruçou-se sobre estas questões. Em 1979, Yan Michalski publicou um estudo com o qual venceu o terceiro concurso nacional de monografias do SNT (Serviço Nacional de Teatro). *O palco amordaçado* continua como obra fundamental para o entendimento dos impedimentos durante o período militar. A continuidade da pesquisa foi publicada em 1985, com um balanço chamado pelo autor de *O teatro sob pressão*.

O teatro, que havia perdido o papel importante que tivera como espaço de reflexão sobre a realidade nacional, acabou colocado um pouco de lado por historiadores. Perdia força, público e leitores. Mas as obras de Yan consolidaram o peso que o teatro sério e crítico sofreu. Entre os motivos do enfraquecimento está uma crise de criação, gerada por uma forte censura, que impediu a continuidade das experiências dramáticas e de linguagens cênicas.

O interesse, após a virada de século, pela censura às artes no Brasil ditatorial, evidencia-se com a publicação da obra *Censura no Regime Militar e militarização das artes*, de Alexandre Ayub Stephanou, publicado em 2001. Neste período, organizou-se o Arquivo Miroel Silveira, pertencente

à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA). O arquivo disponibiliza para pesquisadores um conjunto de documentos da Divisão de Diversões Públicas, responsável pela censura estadual até o fim dos anos 1960, quando a censura foi centralizada em Brasília, provocando um verdadeiro desastre para as companhias teatrais. Os ricos processos de censura, que contém as peças com seus respectivos cortes, solicitações, autorizações, protestos, comunicação interna e outros, permitiram o surgimento de um grupo da ECA, hoje denominado OBCOM (Observatório de comunicação, liberdade de expressão e censura). Entre os muitos docentes que se voltaram para interpretações desta documentação, Cristina Costa exerce até hoje liderança e destaque.

O número de estudos pôde, desta forma, crescer significativamente. Entre as novas pesquisas, podemos apontar as dissertações de Juliano Martins Doberstein, *As duas censuras do Regime Militar*, e as pesquisas de Lis Coutinho. Entre as teses, Miliandre Garcia defendeu em 2008 sua pesquisa *Ou vocês mudam ou acabam*, assim como Carla de Araújo Risso, com sua pesquisa intitulada *O ato da sociedade paulista*.

Mais recentemente, Cristina Costa organizou três obras, reunindo dezenas de artigos sobre censura. *As obras são intituladas de A censura em debate, Censura e liberdade de expressão*, ambas publicadas em 2014; e *Liberdade de expressão e seus limites*, este publicado em 2015 e em parceria com Patrícia Blanco.

A classificação de cortes que seguimos foi desenvolvida por Cristina Costa – em sua obra fundamental, chamada *Censura em Cena* -, que subdividiu os cortes entre quatro principais categorias: moral, político, social e religioso. Cristina indica também uma forte possibilidade de existência de uma lista de palavras que deveriam ser banidas através do corte constante, como “merda” e “amante”. Por outro lado, havia uma certa liberdade subjetiva que influenciava as decisões dos censores, como lembra Mayara Rodrigues Gomes, também docente da Eca e pesquisadora do OBCOM: “(...) um censor não bloqueia termos sem que parta de alguns pressupostos, sua plataforma ideológica, e outros tantos pressupostos nos termos vetados, pressupostos recusados por ele próprio, ou pelo aparelho de Estado que o legitima” (GOMES, 2006, p. 163).

Indicamos, também em pesquisas anteriores, que um censor cortou, por exemplo, uma insinuação de que aconteciam jogos de apostas dentro de uma loja maçônica, não havendo outro motivo para o corte a não ser a proteção de um membro. Observamos também que alguns personagens considerados malditos tiveram falas cortadas, próximas das utilizadas por outras

personagens que, ao usá-las, foram liberadas. Entre elas, um xingamento de um patrão, que agride seus funcionários grevistas os chamando de vagabundos e de outras coisas, não foi vetada. Mas quando um operário chama o seu patrão da mesma forma, pela exploração imposta, foi imediatamente proibido. Alguns personagens são indignos de dizer o nome da virgem Maria, enquanto outros podem chamar a entidade que desejar, no momento que lhes convier.

É importante ressaltarmos, porém, que a censura acontece através de um jogo de poder entre estado, sociedade e grupos artísticos. Existiam confrontos, discussões, reuniões, negociações, ameaças etc. Renato Borghi narra um encontro em Brasília com um dos generais responsáveis pela censura, para a tentativa de liberação da peça *Gracias Señor*. Houve necessidade de fuga. Após o general exaltar-se, Renato disparou correndo, para não sofrer agressões.

A sociedade civil colaborou diversas vezes com a censura, apoiando os cortes e proibições e até mesmo solicitando censuras mais pesadas. Ato condenáveis mostrados em cena colocariam em risco a tradição e os bons costumes. Desta forma, a censura “acusa uma atitude fútil ou superficial dos espectadores: quando se torna inevitável a identificação da cena transcorrida no palco com as que se presenciam no cotidiano, o espectador assusta-se e rejeita o que vê representado” (MEDEIROS e PEREIRA, 2012, p. 202). Os autores acusam que a hipocrisia desnudada era uma afronta aos setores conservadores: “O aforismo ‘Toda nudez será castigada!’ pode funcionar, diante dessa realidade da vida cultural brasileira, como uma lembrança de que é perigoso mexer com a hipocrisia em qualquer campo da produção cultural do país, em especial no teatro” (MEDEIROS e PEREIRA, 2012, p. 220).

A realidade cultural indicada, considera Martín Feijó, era a de destruição de qualquer política cultural que não fosse a dos padrões mercantis, criando toda uma cultura cerceada, proibida, acuada: “A censura é o aspecto mais visível dessa política cultural. A cultura chegou a ser transformada num ‘caso de polícia’(...). Não se trata, portanto, de uma política cultural, mas sim de uma cultura policiada” (FEIJÓ, 1983, p. 68).

Fernando Peixoto sempre apontou que a censura permitiu uma vitória da Ditadura sobre as artes: elas deixaram de refletir sobre nossa realidade. É a conclusão de Elio Gaspari, em sua primeira obra sobre o período: “(...) pois se a censura tem uma utilidade esta é a de colaborar decisivamente para a desmobilização política da sociedade” (GASPARI, 2014, p. 43). Na obra seguinte, Gaspari recorda – o que outros autores já também haviam feito – as indicações de cortes para a imprensa: proibição de reflexões sobre lutas de classes, ou que comprometessem o Brasil no

exterior, ou que agitassem “setores comerciais, financeiro e de produção” (GASPARI, 2014b, p. 216), e veiculassem informações subversivas.

Mesmo centrando-se na imprensa, Gaspari observa o peso da censura sobre a intelectualidade brasileira:

Aos poucos, essa situação mudaria. Aquilo que pretendia ser uma ação defensiva do Estado tornou-se, a partir do final de 1969, a principal peça de sua máquina de desmobilização e de supressão do dissenso. Quando foi retirada, em 1978, a mordaza tinha superado a duração do controle da imprensa na ditadura Vargas, transformando-se no mais prolongado período de censura da história do Brasil independente (GASPARI, 2014b, p. 222).

Para Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, a própria essência do teatro foi fortemente atacada. O objetivo era paralisar e impor o máximo de desafios, perdas e até dor física àqueles que não se curvassem aos bons costumes e não desse as mãos à família com deus:

Sabe-se que o teatro sensibiliza as plateias quando se torna um evento. Um evento de qualquer tipo, mas sempre trazendo um elemento de originalidade ou de audácia que leva o espectador a deixar a poltrona confortável diante de um aparelho de televisão. Esse evento só ocorre se o teatro se exprime com liberdade. A liberdade para questionar as situações de toda ordem, seja no plano ético, seja no social. O teatro só interessa na medida em que põe o dedo numa ferida. O espetáculo tranquilizante fala apenas a um público passivo, que não abandona mais as mensagens sedativas da tevê (MAGALDI e VARGAS, 2001, p. 433).

Os autores retornam a esta questão quando discutem o teatro brasileiro dos anos 1970:

Por isso, o problema verdadeiramente grave do teatro brasileiro, na década de 70, foi trazido pela censura, que não o deixava transformar-se num evento. Qualquer ousadia logo se castrava, numa sufocação gradativa da dramaturgia brasileira. Sem liberdade, não há teatro, que pode ser considerado sinônimo dela (MAGALDI e VARGAS, 2001, p. 433).

Cristina Costa indica que a resistência à ação da censura foi crescente, durante o período militar, com os grupos aprendendo os mecanismos de poder existentes dentro da censura. Entre as formas e tentativas de ludibriar a censura estavam a troca de títulos e reenvio da peça para nova avaliação, usos de improvisos para potencializar temas proibidos e usos de pseudônimos e criação de autores e críticos fictícios. Outros grupos adotaram uma perigosa e sagaz tática: apostaram na itinerância e na mobilidade para escapar da perseguição cotidiana. Em outros casos, peças eram modificadas e recortadas para apresentação musical, misturando linguagens e formatos, aproveitando-se de “(...) metáforas cada vez mais ecléticas e sutis (que) eram também mecanismos utilizados pelos artistas em sua luta contra a proibição e o silêncio” (COSTA, 2008, p. 28). São

indicadas ainda a importância das relações pessoais e de amizade, além do uso da beleza das atrizes para a sedução dos agentes da censura, o que nos respondeu o motivo de Ítala Nandi comparecer para discutir questões com o censor num dos processos.

A censura é considerada maior do que as regulamentações exercidas pelo estado, através das operações policiais, mas entendida como uma extensa e completa teia de relações:

É um amplo processo de aliança entre o governo, a Igreja católica, setores conservadores da sociedade e da elite obscurantista para coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística. Mostra-se a dificuldade com o enfrentamento do conflito e da diferença, de uma convivência que não busque aplinar, escamotear, disfarçar ou esconder as oposições e as divergências (COSTA, 2008, p. 37).

Em concordância com Marilena Chauí, Cristina Costa destaca como o autoritarismo está impregnado em nossas instituições e corrói a capacidade de nossa sociedade em acompanhar os ares liberalizantes:

Parte das razões que sustentam essa tendência vem de nosso passado colonial que, por um lado, nos deixou instituições sociais frágeis e, por outro, nos fez viver secularmente familiarizados com os expedientes de força. O Brasil não se livrou ainda desse passado – vê-se isso nas nossas instituições políticas e na dificuldade sempre renascente de se implantar medidas que garantam a autonomia ao país, aos diversos setores da sociedade e aos cidadãos. Assim, somos muito mais ágeis e hábeis em acompanhar os ventos totalitários, coercitivos e repressivos que perpassam o mundo, do que em fazer compasso com os demais países quando estes atravessam épocas de liberalismo e afirmação (COSTA, 2008, p. 37).

Quando o fascismo foi derrotado, em diversos países aconteceram significativos afrouxamentos nas relações referentes às censuras, porém o Brasil não seguiu este caminho, deixando pronta para os militares uma estrutura organizada. A explicação para a necessidade da existência das negociações que os artistas promoviam, vêm desta estrutura autoritária, sendo uma forma “(...) de conviver com a intolerância e o preconceito endêmicos” (COSTA, 2008, P. 38).

Em análise panorâmica, através da seleção de um conjunto de peças de cada uma das décadas entre 1930 e 1960, Mayara Rodrigues Gomes nos ofereceu uma leitura sobre as variações das principais preocupações censórias em cada década, apresentando números e argumentos que colaboram para a concentração dos cortes nas áreas moral e, após o golpe, política. A autora se refere a obras que concentraram-se no teatro de revista e perceberam que a alteração do núcleo das apresentações para as questões sexuais e para a malícia eram já fruto da perseguição política. Ela observa que em 1940, as peças liberadas somente de forma parcial, portanto que possuíam algum tipo de impedimento, triplicaram de número – em comparação à década anterior - e apesar

do crescimento de número de peças que ingressaram identificadas como drama, as proibições morais foram mais numerosas.

Na década de 1950, novo crescimento das comédias fez crescer ainda mais o predomínio das proibições morais, porém as referências aos personagens políticos foram cortes certos. Destaca-se o aumento das peças de autores brasileiros. Antes maioria, nesta década, das vinte peças analisadas, somente duas eram de autores estrangeiros.

O que já investigamos da censura ao Oficina durante o período militar nos permitiu ressaltar o peso da censura política que visava impedir o fortalecimento de qualquer foco de oposição. Os cortes políticos, predominantes nas peças sérias, tornaram-se pesados e obrigaram reajustes e substituições de todo o tipo:

Talvez, o ponto principal a ser destacado, nesse período, estivesse de antemão previsto, a partir do contexto social. As crescentes críticas ao governo e às manifestações a favor de mudanças de cunho marxista, aliadas ao Golpe de Estado de 1964, foram acompanhadas, antes e depois da ditadura que se instalou, pelo olhar rigoroso do censor no que diz respeito às falas de cunho político (GOMES, 2008, p. 193).

Em sua conclusão, os dados finais – no balanço de quatro décadas - demonstram uma superioridade de cortes morais, que atingiram 52% do total, porém este número precisa ser relativizado, já que mais da metade das peças inscritas deram entrada definindo seu gênero como revista ou comédia. O que consideramos como teatro engajado ou sério recebeu uma abordagem diferente, mais equilibrada:

As peças do chamado 'teatro sério' não apresentavam o mesmo tipo de abordagem dos costumes e da sexualidade que as peças de revista ou as comédias populares, sofrendo outros tipos de corte, com motivação mais equilibrada entre as categorias social, moral, religiosa e política (GOMES, 2008, p. 196).

A autora detalha os temas que mais foram cortados: 1) ato sexual, com 12% do total; 2) palavrões, com 8%; 3) adultério, com 6%; 4) homossexualidade, também com 6% do total; 5) questões sobre o corpo; 6) não-virgindade; 7) práticas revolucionárias; 8) questões sobre a família; 9) Imagem da autoridade militar e policial; 10) proteção a nomes e marcas; e 11) símbolos religiosos. Ela ainda destaca a coerção sobre o ato censor, outro tema permanentemente vetado. No caso do adultério, o praticado por mulheres era especialmente malvisto e no caso da homossexualidade, os cortes aparecem quando ela não era vista como uma doença ou algo a ser consertado.

A censura impunha um silêncio visando purificar os “modos de ver e contar o mundo a ser vivido” (GOMES, 2008, p. 199). O corpo, visto com especial cuidado, era rigorosamente vigiado, controlado pelo “(...) processo civilizador, cujo fluxo a censura sempre tenta administrar” (GOMES, 2008, p. 201).

Antes da análise das peças selecionadas, ofereceremos ainda algum espaço para recortes referentes às entrevistas e palestras publicadas por Cristina Costa com pessoas ou de grupos teatrais ou funcionários da censura. Elegemos três assuntos como prioritários: a autocensura, o motivo da maior perseguição ao teatro – erigido, segundo Yan Michalski, à posição de inimigo público -, e os resultados na produção.

A dramaturga e teatróloga Renata Pallottini recorda que a ação da censura e as reclamações dos grupos conservadores por uma censura mais persecutória não eram as únicas formas de pressão contra opositores. Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Renato Dobal foram membros do Oficina que relataram os telefonemas de ameaças sobre bombas. Mas outro tipo de perseguição lembrado pela autora eram os boicotes. Os artistas ficavam “visados”, como afirma Miriam Mehler, recebendo um tratamento nem sempre lisonjeiro. Esta censura não-oficial prejudicou profundamente a carreira de um número grande de artistas que por vezes até mesmo desistiram de suas carreiras:

Você investe sua criatividade, seus miolos, seu tempo, sua esperança, sua crença, sua energia num texto. Consegue deixar ele de pé, estruturado. Isso é uma coisa trabalhosa. Quando fica pronto, ele simplesmente é derrubado. Você tem uma perda também. Não foi só o texto que se perdeu, você perdeu também. Muita gente desanimou, desistiu de escrever depois de ter uma peça censurada (PALLOTTINI *apud* COSTA, 2008, p. 50,51).

O crítico e dramaturgo Clóvis Garcia acredita que a autocensura foi um ferimento profundo, que emparedou os engajados e acabou por ajudar a desarticular os movimentos e a força do teatro: “Mas uma das coisas mais graves do período da censura foi que ela acabou nos pressionando a fazer autocensura. Como crítico eu tinha que tomar cuidado na hora de escrever sobre a peça, para não dedar involuntariamente o grupo para a censura” (GARCIA *apud* COSTA, 2008, p. 59).

Silnei Siqueira, ator e diretor, foi o entrevistado de Cristina que mais insistiu na dificuldade de manter um trabalho sereno, com a autocensura obrigando a construção de barreiras:

Depois disso tudo começou a ficar difícil. Você já lia a peça incorporando o ponto de vista do censor. Era impossível ler um texto sem fazer autocensura. Provavelmente, muita coisa deixou de ser feita por isso. Pensava-se assim: “Não

vou perder dois meses da minha vida trabalhando num espetáculo da maneira como eu quero, pois eles vão proibir” (SIQUEIRA *apud* COSTA, 2008, p. 76).

Após lembrar a desistência de fazer teatro pela falta de liberdade, ele continua sobre a autocensura e seu reflexo:

O que acho mais grave nessa análise é que a ação da censura fez com que a autocensura se implantasse entre as pessoas que faziam teatro. Então, os projetos começaram a ficar medíocres, os voos se tornaram rasantes. Senti isso claramente em mim. Acho que todos nós sentimos isso. Acho que isso foi maléfico não só para o teatro mas para toda a criação cultural da época (SIQUEIRA *apud* COSTA, 2008, p. 81).

Questionado se a autocensura obrigou a mudanças e adaptações em seu trabalho de escrita, ou seja, uma incorporação da censura, o dramaturgo César Vieira respondeu que ele e todos os outros foram obrigados a fazê-lo:

Sem dúvida. Por quase todos. A ressalva foi o Plínio Marcos, que escrevia com aquela linguagem cheia de gírias e que ele vivenciou bastante antes de se tornar autor (...). Mas a maior parte dos autores passou a usar uma linguagem simbólica para tentar escapar aos censores. *Um grito parado no ar*, do Guarnieri, é o grande exemplo de uso dos símbolos. Acredito que, se não houvesse a censura, toda a literatura teatral seria bem mais direta, menos simbólica. Não sei se seria melhor ou pior. Afinal, temos peças antológicas escritas naquele período (VIEIRA *apud* COSTA, 2008, p. 102).

De todas as narrativas, o único artista que afirmou não se censurar nunca foi Zé Celso.

Passemos à declaração de guerra da ditadura para os teatros engajados. Pallottini encontra a explicação para a maior vigilância do teatro, pelo seu público, irradiador das ideias apresentadas: “Para os censores, o público que ia ao teatro era mais perigoso, pois eram formadores de opinião: estudantes, professores, intelectuais, funcionários públicos. Mesmo que fossem poucos, esse público tinha uma qualidade que assustava a censura” (PALLOTTINI *apud* COSTA, p. 49).

César Vieira destaca a sociabilidade do teatro como uma das razões principais para a repressão mais raivosa:

O teatro é considerado inimigo direto, pois fala olhando nos olhos. O livro, por exemplo, é lido em casa, é uma arte solitária. Já o cinema não é direto, pois por mais que o filme seja realista todos sabem que tudo é uma montagem de cenas. E o teatro é uma arte direta, fala diretamente à emoção. Acredito que é a arte mais perseguida de todas não por ser a melhor ou a pior, mas por ser esse inimigo direto. A violência física da repressão foi maior em outras áreas, mas a violência da repressão intelectual, não só naquela ditadura, mas em todas elas, sempre tem o teatro como alvo predileto. Talvez pela repercussão. E também por ser uma arte de equipe VIEIRA *apud* COSTA, 2008, p. 103).

O argumento de César é reforçado por um dos censores que fez ao menos uma leitura de peça do Oficina, Hamleto Capriglione Filho: “Sim. Porque era falado. São poucas pessoas que leem livros e jornais. Já o teatro é mais acessível, pois é falado. Por isso ele tinha uma atenção maior do regime militar” (CAPRIGLIONE FILHO *apud* COSTA, 2008, p. 144).

O outro censor, Coelho Neto – um dos poucos censores amigos do meio artístico -, também indicou o carinho especial que a censura militar carregava pelo teatro:

Ela era muito bem informada. Os militares sabiam exatamente quais eram os focos onde poderia haver subversão. E um deles era o teatro. A classe artística, a essa altura, já tinha bastante personalidade e muitos contestadores. Encenavam peças realmente contundentes. Então, o regime achava que tinha de segurar essa contestação toda (COELHO NETO *apud* COSTA, 2008, p. 133).

Izaías Almada, ligado na época ao Arena, argumentando sobre as artes e não somente sobre o teatro, compreende que a censura mais pesada era fruto do desarranjo entre o senso comum e os posicionamentos e opiniões dos artistas, cujo trabalho girava em torno das contradições sociais, da crítica e do desmascaramento das relações e instituições que mantém o homem na imbecilidade:

É curioso, pois o artista, pela natureza de sua atividade, sobrevive muito em função da capacidade de criticar a sociedade. Parto do princípio de que faz parte da atividade criativa a observação crítica do que se passa à sua volta. Mas em determinado momento essa observação crítica irá se confrontar com a opinião média da sociedade, ou com aquilo que se julga ser o mais conveniente naquele momento histórico-social (...). Aí o artista, querendo ou não, fica comprometido ou com a ideia do status quo, ou com a ideia do confronto com esse status quo (ALMADA *apud* COSTA, 2008, p. 117).

Os resultados levaram nossa cultura a produzir uma arte com uma queda brusca de qualidade, como afirma Cristina Costa: “A consequência de todo esse processo secular de controle, coerção e punição da cultura, da ciência e da arte, como parte integrante do poder foi uma produção predominantemente dependente e subalterna” (COSTA, 2008, p. 38).

Os colaboradores de Cristina vincularam o corte geracional provocado pela censura como responsável por esta queda. Um deles foi Clóvis Garcia, para quem a “(...) a dramaturgia ficou ‘ressecada’. O teatro, como toda atividade artística, depende de uma dinâmica contínua de uma geração para a outra. Quando se faz um corte nessa sequência, é como se cortasse um pedaço do tronco: a árvore seca e morre” (GARCIA *apud* COSTA, 2008, p. 68).

Esta também foi a opinião de Sérgio Carvalho, teatrólogo e diretor:

Os feitos da ditadura e da censura empreendidos naquela década foram impressionantes. Conseguiram de fato realizar um corte geracional e dispersar um acúmulo cultural. Os exemplos mais vivos do trabalho para uma sociedade melhor, sua tradução e experiências novas de arte, educação e participação política, tudo aquilo que de boa ou má qualidade o projeto de uma cultura nacional e popular tinha gerado, estava sendo proscrito do imaginário coletivo e demonizado como assunto ou prática formal (CARVALHO, 2008, p. 91).

Para ele, tanto o corte de 1964 quanto o de 1968 provocaram transformações moleculares no teatro:

Muito rapidamente, poderia se dizer que a dramaturgia do pós-1964 passou a se valer das invenções anteriores de modo mais abstrato, com soluções mais genéricas, o que explica em parte o advento de boas peças dramáticas sobre indivíduos com crise de identidade. O segundo corte, pós-1968, já era promovido pela repressão cultural mais violenta. Tornou-se difícil ao extremo os caminhos da pesquisa artística, e para alguns, isso viabilizou um afastamento das demandas políticas, permitindo a canalização das energias criativas para movimentos despolitizados, de colorações contraculturais, em que a crítica anti-burguesa era também abstrata, voltada mais para o campo moral do que para o debate político (CARVALHO, 2008, p. 93).

Ator e diretor, Celso Frateschi acusa a censura de, com este corte geracional, criar um vazio dramático difícil de ser superado:

Tudo isso surgiu na década de 1950 e cresceu muito. Foi, onde, talvez, feita a semente de uma dramaturgia que, se não fosse a ditadura, estaria num grau muito mais desenvolvido. Percebemos pelos textos que eram escritos, os que deixaram de ser escritos, e aqueles que tem sua escrita retomada agora, que existe um vazio, mas também um medo, uma vergonha de se entender e de se absorver esse vazio. (FRATESCHI, 2008, p. 102, 103).

O abismo cultural foi maior, pois junto da repressão sobre a arte existiu uma profunda transformação na educação. Juntas elas levaram a nossa cultura para um caminho pouco combativo:

Talvez a grande vitória dos militares tenha sido na destruição de duas áreas que estavam se armando no cenário pré-64: a cultural e a educacional. A descaracterização desse binômio, sua fragilização, levou ao buraco em que estamos até hoje. Criou-se uma ferida muito funda que, acredito, vamos levar ainda muito tempo para superar (FRATESCHI, 2008, p. 104).

Um dos grandes nomes do Arena, Chico de Assis conta como soube que estava proibido em todo o cenário nacional, novidade na censura brasileira, pois o próprio Departamento de Imprensa e propaganda (DIP) do Estado Novo, por exemplo, não proibia pessoas e somente obras.

Já a ditadura o fez, como ele narra quando se lembra de um diálogo com um funcionário amigo chamado Francisco Guimarães:

Ele não queria. Mas aí me levou para um “mocó”, onde tinha uma série de armários de aço, e me disse: “Abre essa gaveta aí. Pega a primeira pasta”. Fiz como pediu, ele me mandou abrir a pasta e falou: “Você vai ler isso aí. Se disser que deixei você fazer isso, vou dizer que é mentira!” Estava escrito assim, curtinho, um textinho: “Todas as peças de Augusto Boal, Chico de Assis e Plínio Marcos deverão ser proibidas em todo o território nacional, a priori” (ASSIS, 2008, p. 107).

No caso do Oficina, as batalhas com a censura começaram cedo, desde a fase amadora. Mas o primeiro grande processo de censura contra o grupo foi o de *A vida impressa em dólar*. Com este combate encerrado, o Oficina colheu os frutos da vitória, ganhando público pela publicidade.

Em tantos outros processos, o Oficina negociou, avançou, recuou. Mas pôde, de alguma forma, apresentar seus espetáculos. Até o ano de 1968, quando tanto *O rei da vela*, quanto a peça de Chico Buarque - *Roda Viva* – foram proibidas. O que houve com estas peças exemplifica o fim de linha para nossa arte autêntica. O AI-5 e a centralização da censura foram pedradas violentas demais sobre uma esquerda cultural contraditória, mas ainda razoavelmente potente, que começaria a se desintegrar, nos deixando, por décadas e décadas, sem grandes movimentos artísticos dispostos a enfrentar a realidade. Sobraram eventos, como diz Fernando Peixoto. Ele comenta o golpe de 1968: “O AI-5 foi imposto para silenciar, mas não sufocou a resistência em amplas áreas da produção cultural. É verdade que dividiu e massacrou muitos artistas e intelectuais, mas foram inúmeros os que recusaram a inércia e a omissão” (PEIXOTO, 1989, p. 212). Este Peixoto, que ensaiou com um revólver no bolso em algumas ocasiões, também assumiu que o esfacelamento das propostas originais, das propostas políticas e de grupos foi fruto da violenta pressão externa a estes conjuntos.

Para a composição deste artigo, selecionamos um conjunto de processos de censura presentes no Arquivo Miroel Silveira. A identificação destes processos é feita como no momento de sua formulação. São eles: DDP4556, *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles; DDP4753, *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Corrêa; DDP4889, *A engrenagem*, de Jean-Paul Sartre; DDP5116, *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal; DDP5228, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams; DDP5286, *Todo anjo é terrível*, de Thomas Wolfe; DDP5527, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gil; DDP6116, *Roda Viva*, de Chico Buarque; DDP6124, *O poder negro*, de Leroy Jones. Portanto, são nove peças que foram censuradas entre meados de 1958 até o ano de 1970. Somadas às seis peças já analisadas durante a pesquisa de mestrado – *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets; *Quatro num quarto*, de Valentim Kataev; *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki;

Andorra, de Max Frisch; *Os inimigos*, de Gorki; e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade – alcançamos um total de quinze processos verificados em seus detalhes.

O processo da peça *A ponte* foi iniciado em 21/10/1958, através do requerimento de solicitação de censura. O documento está assinado pelo seu “vice-presidente”, José Carlos Botelho de Queiroz Telles, também autor. Neste encontramos uma informação que não vimos em nenhum outro processo: “(...) deixa de apresentar a autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores) por não serem os autores filiados a entidades que os representem.” A solicitação pede, igualmente, a censura da peça *Vento forte para papagaio subir*, de Zé Celso, mas cremos que a censura obrigou o grupo a fragmentar as solicitações, pois todo o restante do processo correu somente acerca da primeira peça.

Além do pedido muito formal – “(...) vem mui respeitosamente solicitar que se digne a autorizar a censura das peças (...)” – estão indicados o local da apresentação, então Teatro Novos Comediantes, com três dias previstos - 28, 29 e 30 do corrente mês – e foi anexado, em tinta de caneta, o gênero, que seria o drama. Todos os atores são indicados nesta solicitação.

O certificado foi rapidamente emitido, já no dia 23/10/1958, possuindo somente a restrição de idade para dezoito anos.

Os próprios membros do Oficina destacam a fragilidade destas peças iniciais, ambas com um único ato, possuindo poucas páginas.

O próximo processo é o de *A Incubadeira*, texto mais complexo de Zé Celso e muito premiado, sobretudo no festival nacional de estudantes, ocorrido em Santos. Deste processo, o documento mais importante é a solicitação de censura. Ela foi feita em papel timbrado do Teatro de Arena, escrita e assinada por Renato José Pécora, icônico fundador deste teatro. A entrada foi dada em 27/08/1959 e a previsão de estreia era para 04/09/1959. Novamente consta a lista de atores. Está anexado o documento da SBAT, indicando as informações da peça de Zé Celso. O certificado foi liberado em 31/09/1959 e o censor responsável era Mario F. Russomano. Outro censor responsável por peças do Oficina era seu irmão Geraldino Russomano. O resultado foi o mesmo que o anterior, restrição somente para menores de dezoito anos.

A engrenagem, montagem de 1960, foi o primeiro confronto com a censura, pois o grupo foi proibido de representar no Monumento do Ipiranga, como veremos. A solicitação foi feita pelo então presidente do grupo, Jairo Arco e Flexa, em 08/09/1960. A apresentação estava prevista para o Teatro Bela Vista, com estreia para o dia 16/09. Discrimina-se também o preço dos ingressos,

além da lista de atores. Antes da expedição do certificado, há uma documentação interna escrita à mão, registrando que o Oficina recebeu um prazo de trinta dias para regularizar a situação da apresentação, conforme documentação anexo. Dois recortes de jornais anexados nos ajudaram a entender a proibição. O Oficina recebeu o parecer na data prevista para a inauguração 16/09. A única restrição era a famosa “Imprópria para menores de 18 anos.” O primeiro dos artigos é de 30/10/1960, do jornal Diário de São Paulo. A manchete: “Peça teatral proibida pelo juizado de menores.” A peça era considerada imprópria “(...) em face do seu tema de sentido revolucionário(...)”.

Apesar da inexistência de cortes, algumas palavras foram destacadas. A trama se desenrola entorno de um líder revolucionário, Jean Aguerra, que sofre um golpe baseado em calúnia, especulações, ódios de velhos malucos e delações de camareiros. O povo deseja linchá-lo, mas os líderes do golpe decidem julgá-lo e impedem essa ação. Na página 17, a multidão pede para que “enforcem esse filho da puta.” A última palavra foi destacada com uma caneta azul. Ao fim, Jean é condenado e executado. O novo líder, o traidor Françoise, compromete-se em não tocar nas propriedades das grandes empresas e nem nacionalizar o petróleo. Ao mesmo tempo em que o traidor entrega as riquezas de seu país, vira as costas para o povo e sequer discursa para a massa raivosa.

Em 1961, O Oficina encontrou problemas cada vez maiores com a censura. Analisamos longamente o processo de *A vida impressa em dólar*, onde observamos que o Oficina foi proibido de representá-la, com a alegação de que o teatro não atendia aos padrões de segurança. Sobre o texto, um total de vinte e seis cortes e entre eles um corte imenso de dezoito linhas, responsável pela diluição de doze falas sequenciais, que deturparam todo o final do texto. Trinta e dois por cento das páginas tiveram intervenções. Os cortes morais predominaram e atingiram dezesseis pontos. Os cortes políticos totalizaram oito, com onze palavras cortadas. Dois cortes foram por motivos religiosos e um corte foi enquadrado como social. O primeiro censor impugnou inclusive a tradução do título e também a nota de dólar editada pelo grupo, que era usada como propaganda.

Neste mesmo ano de 1961, a peça - fracassada em bilheteria – *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal e direção de Antônio Abujamra, também teria algumas restrições, bem verdade que menores que as encontradas pela *Vida*. A peça é uma sátira que flerta com o absurdo para ironizar a moral conservadora e a estupidez das discussões familiares, a visão autoritária das forças armadas, o patriotismo xenofóbico e serviçal, os casamentos de faixada e tantas outras questões.

Os cortes se iniciam na página dez. Nesta e na seguinte, o pai de José – ainda não nascido -, conversa com o professor. O Pai diz que ter um filho é uma espécie de sacerdócio, pois “(...) é na cama que o homem serve o reino animal.” Na seguinte ele diz: “Descobri que na cama o homem realiza o ato mais nobre da existência humana.” Em ambos os casos, “cama” esta circulada com caneta vermelha.

Em discussão com o Sargento, quando José questiona as mortes provocadas pelas forças armadas, o militar lhe replica: “Pode ficar descansado que nós temos um capelão pra santificar os nossos assassinatos, isto é, nossos atos de bravura. Matar é o dogma da bravura.” Pela ação da Divisão de Diversões Públicas (DDP), as forças armadas não puderam assumir qual a serventia das armas.

Mais à frente, o Marechal é integrado na conversa. Suas maiores memórias e glórias militares foram conquistadas com a chacina no Paraguai. Foi cortada sua lembrança da Guerra do Paraguai como seu último confronto. Também foi cortada a aliança entre Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai e também que o nosso exército encheu o território inimigo de fome. Foram ao todo quatro cortes numa mesma página. Desmontar ou ironizar uma das maiores glórias do exército brasileiro era direito que autor teatral nenhum tinha. História em peças, melhor que fosse a do século XIX, baseada em grandes militares ou mesmo a sacra.

Uma fala do Marechal sobre terem vencido o Paraguai, teve “país” cortado. Quando, quase hipnotizado pelo Marechal, José dá-lhe um tiro a queima roupa, o Sargento diz que ele “Matou a nossa última relíquia da guerra do Paraguai”, com o país novamente removido.

O Marechal agoniza e dialoga com os outros dois, abençoando “(...) os ignorantes, os burros, os embrutecidos, porque deles depende a vitória na guerra. Morro.” Neste caso, os imbecis não puderam ouvir a palavra guerra.

No ato seguinte, a Avó conversa com o Sargento. O militar tenta lhe ensinar como ensinar: através da ordem. Esta seria uma oferta das Forças Armadas. A citação às armas foi proibida.

Adiante, quando José dialoga agora com o Patrão, “cama” foi novamente proibida.

Ao juntar-se com uma Mulher, ela lhe diz que as amigas lhe falaram que a noite de núpcias era especial e que ela queria sentir o que de tão especial havia. Com o desenrolar da cena, seis falas sequenciais foram proibidas. O perigoso diálogo é o seguinte:

José – Assim eu tenho que passar por cima de você.
Mulher – Passa.
José – Olha que eu peso muito. E eu não quero machucar você, por nada deste mundo.
Mulher – Pesa nada, machuca não.
José – Só que fica um pouco deselegante. Mas, enfim...
Mulher – Acho que você é quente, Zé da Silva... Aperta a minha costela.

Já no fim do texto, em diálogo com a Avó, a parente profere: “Ave Maria, cheia de graça. Nosso senhor, cheio de graça. Espírito Santo, cheio de graça.” E este foi o único corte religioso da peça.

Ao todo foram 14 cortes numa peça de 92 páginas, o que representa um corte a cada seis páginas e meia. Os cortes políticos foram maioria (07), somando 50% do total, enquanto os morais (04) somaram 28,57%, os sociais (02) 14,28% e o único religioso representa 07,14%.

No processo de *Um bonde chamado desejo*, de 1962, encontramos um documento revelando a comunicação de Martim Gonçalves com a censura, apresentando-se como proprietário dos direitos autorais do texto no Brasil desde 1961 e que, através de um acordo com Zé Celso, cederia os direitos ao grupo. As exigências eram a de que a tradução usada fosse a mesma apresentada para o grupo e o título usado deveria ser o indicado pelo Oficina e não “Uma rua chamada pecado”, como o texto já fora apresentado.

O certificado de censura foi expedido em 09/04/1962. Entre as restrições, além da tradicional proibição para menores de dezoito anos, há também uma ressalva sobre a proibição da apresentação também na T.V. O diretor da divisão tem o nome de J. Pereira. Em um documento interno, que destaca, com grifos em vermelho, seu caráter reservado, feito em 1968, ele continua como chefe e escreve para que um censor apresente um relatório contendo: a) resumo do contexto; b) apreciação censória sobre o mesmo; c) parecer sobre a impropriedade; e d) observar se o contexto da peça não se choca com a Lei de Segurança Nacional.

Ainda em 1962 foi também censurada a peça *Todo anjo é terrível*. O processo é pequeno e só a idade mínima de 18 anos foi destacada, assim como *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de 1964.

No projeto comercial que Zé Celso participou, dirigindo a peça de Chico Buarque – *Roda Viva* -, não há nenhum outro impedimento.

O último processo que selecionamos, *O poder negro*, de Le Roi Jones, traduzida por Francisco Martins, foi censurada tanto pela Divisão Estadual (DDP), quanto pelo Serviço de Censura

de Divisões Públicas (SCDP), vinculado à Polícia Federal. Alexandre Stephanou aponta que a criação deste último ocorreu em 1946 e que a partir de 1965 os militares começaram uma organização que buscou acelerar a centralização dos processos em Brasília, o que seria concretizado somente no fim dos anos 1960 (STEPHANOU, 2001, p. 244).

A censura federal emitiu um certificado em 24/06/1968 e posteriormente o grupo Oficina apresentou a peça e o certificado de censura federal à censura estadual, em 03/09/1968. Vale lembrar que ao fim deste ano, tanto *O rei da vela* quanto *Roda-Viva* estariam proibidas. Mas, na peça dirigida por Fernando Peixoto, uma peça pequena de 18 páginas, a censura moral seria predominante. A peça é quase toda um intenso diálogo entre um jovem negro, Clay, e uma psicopata ruiva, Lula, que usa seu corpo para atrair negros, constrangê-los, humilhá-los e, por fim, assassiná-los. A aparente suavidade inicial dá espaço para cenas que crescem em tensão, até o momento do golpe covarde e cruel da racista, que acaba por esfaquear duas vezes o peito do jovem Clay. Poucos passageiros estão presentes e eles a ajudam a jogar o corpo do jovem durante a viagem. Ela ordena, e é atendida, que todos desçam na próxima estação e também se prepara para sair do vagão, quando outro jovem negro entra e senta-se. Lula retorna e reinicia o jogo mortal.

Na terceira página está o primeiro corte permanente. Lula pergunta para Clay se ele acha que vai levá-la para algum lugar, “(...) pra trepar com você, heim?” Na seguinte, em meio à ataques generalistas e pessoais, Lula acusa Clay: “Você tentou comer tua irmã quando tinha dez anos.” Além da frase censurada, “comer” está grifada com outra caneta e, ao lado, aparece uma possível substituição dela por “pegar”. Pouco abaixo, Lula expressa seu tédio dizendo: “Que saco!”, expressão cortada.

Próximo ao fim da primeira cena, que acaba num apagar das luzes, Lula grita “buceta” e foi novamente censurada. Na página dez, Lula diz que acompanhará Clay na festa que ele vai. Entrariam de braços dados e ela deixaria que ele desse uma “palmadinha na bunda.” Na bunda Clay não podia bater, mas próximo ao fim da peça, ele dá dois tapas na moça descontrolada. Nisso a censura não viu problema. Para Lula, a festa seria animada e o casal poderia “(...) trocar ideias sobre a técnica de trepar”. A censura não deixaria, mesmo que Clay estivesse vivo, o que não era o caso.

Ao combinar o fim de noite, ela dissimula dizendo que seria no cortiço onde ela morava, onde “(...) a gente conversa. E trepa”. Foi novamente proibida.

Lula começa a dançar e quando esbarra em outro passageiro, dedica-lhe palavras proibidas: “Filho da puta.” Ela chama o jovem Clay, que já está meio aborrecido com a situação, para

“Bolar. Esfregar.” A censura impediu o que Clay já não queria. A mulher tenta manipulá-lo dizendo: “Vamos trepar aqui mesmo.” Clay tenta fazê-la sentar e ela o ataca dizendo: “Foda-se. Pai Tomaz.” Ela segue dizendo que os negros são submissos e que deixavam os patrões “trepar” com suas mulheres.

As personagens trocam xingamentos. Clay chama Lula de “puta cretina” e só o “puta” foi cortado. Lula devolve o xingando de “filho duma puta” e “veado.”

Pouco antes de ser assassinado, Clay dá dois tapas em Lula e inicia um discurso agressivo, com alguns cortes. Ele a chama de “(...) grande puta emancipada” e diz que ela “não sabe nem trepar.” Por quatro vezes seguidas foram cortadas as falas de Clay: “Beija a minha bunda, beija minha bunda negra.” Entre elas, um xingamento de débil mental também foi impedido. O último corte é ainda sobre a fala de Clay, também a palavra “puta”, agora num sentido de grande: “(...) puta escândalo.” Isto nos leva a concluir que esta perigosa palavra está entre aquela lista de proibidas, de palavras que deveriam sumir por força da vontade da polícia.

São muitas palavras integradas em alguns cortes, mas pela divisão indicada pelo censor contamos 21 cortes, um corte a cada 0,7 página. Todos os cortes foram morais. Mas o que foi proibido foram os palavrões, referências ao sexo – quase sempre cortadas – e só. Mas estes moralistas não se importaram e toleraram vícios sociais escancarados por Lula, assim como as agressões que ela sofre após seu ataque histérico. Seletividade que escancara o falso-moralismo dos conservadores responsáveis pela purificação da nossa arte.

Vimos que, no caso do *Rei*, quando liberada por um pequeno tempo, os cortes políticos alcançaram 75%. As leituras dos dois processos que contiveram intervenções, somados aos já analisados, representam que as proibições ao Oficina dos 1960 sofreram uma alternância na predominância entre as velhas preocupações morais e as questões políticas. Se anteriormente concluímos que no período de democracia autoritária os cortes eram sobretudo morais, a leitura da censura de *José, do parto à sepultura* nos mostrou a preocupação política crescente já no início da década. Por outro lado, concluímos que a radicalização dos militares elevou os cortes políticos à posição de destaque, mas todos os cortes de *O poder negro* foram morais, apesar do texto ser pequeno e baseado num diálogo sobre provocação sensual entre um casal.

Assim como cresceu a necessidade de se usar diferentes mecanismos de repressão para esconder os objetivos do projeto autocrático, através – por exemplo - da destruição do aspecto

político nas artes e pelo controle da imprensa, a censura se mantinha como uma salvaguarda moral da nação, explicitando que o projeto de modernização promovido pela aliança entre militares, o capital multinacional e seus aliados, era conservador, antidemocrático e antipopular.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Francisco de. Censura policial e censura econômica. In: COSTA, Cristina (Org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008.

CARVALHO, Sérgio. Hoje com 40 anos. In: COSTA, Cristina (Org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008.

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

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FRATESCHI, Sérgio. Responsabilidade por nossos atos. In: COSTA, Cristina (Org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2008.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

_____. *A ditadura escancarada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

GOMES, Mayra Rodrigues. O poder e a fala na cena paulista. In: COSTA, Cristina (org.). *Teatro, comunicação e censura*. São Paulo: Fapesp; Terceira Margem, 2006.

_____. *Palavras proibidas*. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2008.

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

MEDEIROS, Mirna; PEREIRA, Victor. A dança dos véus e o corte do censor. In: PARANHOS, Kátia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

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

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.

STEPHANOU, Alexandre. *Censura no Regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.



Submissão: 11 de dezembro de 2016

Avaliações concluídas: 27 de dezembro de 2017

Aprovação: 01 de março de 2018

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

VALENTINI, D. M. Aspectos Da Censura Ao Teatro Oficina Nos Anos 1960. Revista *Temporis* [Ação] (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 18, N. 01, p. 217-236 de 269, jan./jun., 2018. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>> Acesso em: < inserir aqui a data em que você acessou o artigo >