



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

DANILO HENRIQUE FARIA MOTA

**A dramaturgia épica em “Papa Highirte” de Oduvaldo
Vianna Filho:
O Teatro no Brasil sob a Censura**

**BRASÍLIA-DF
2024**



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
INSTITUTO DE ARTES**

DANILO HENRIQUE FARIA MOTA

**A dramaturgia épica em “Papa Highirte” de Oduvaldo
Vianna Filho:
O Teatro no Brasil sob a Censura**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Cultura e Saberes em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas.

**BRASÍLIA -DF
2024**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FM917d Faria Mota, Danilo Henrique
A dramaturgia épica em "Papa Highirte" de Oduvaldo Vianna
Filho: O Teatro no Brasil sob a Censura / Danilo Henrique
Faria Mota; orientador Rafael Litvin Villas Bôas. --
Brasília, 2024.
317 p.

Tese(Doutorado em Artes CÃ*nicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Dramaturgia Brasileira. 2. Teatro Político. 3. Teatro
Épico. 4. Censura . 5. Oduvaldo Vianna Filho. I. Villas
Bôas, Rafael Litvin, orient. II. Título.

MOTA, Danilo Henrique Faria. **A dramaturgia épica em “Papa Highirte” de Oduvaldo Vianna Filho: O Teatro no Brasil sob a Censura.** 2024. 317f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

Aprovado em: 26 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael L. Villas Bôas (orientador)
Universidade de Brasília – UnB

Profa. Dra. Elizangela Carrijo
Universidade de Brasília – UnB

Profa. Dra. Maria Sílvia Betti
Universidade de São Paulo – USP

Prof. Dr. Alexandre Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof. Dr. André Luis Gomes
Universidade de Brasília- UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Ata Nº: 02

Aos vinte e seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro, instalou-se a banca examinadora de Tese de Doutorado do(a) aluno(a) **Danilo Henrique Faria Mota**, matrícula 190123397. A banca examinadora foi composta pelos professores Dr(a). Maria Sílvia Betti, membro externo, USP, Dr(a). Alexandre Villibor Flory, membro externo, UEM, Dr(a). Elizângela Carrijo, membro interno, PPGCEN-UnB, Dr(a). André Luís Gomes, membro interno, POSLIT-UnB (Suplente) e Dr(a). Rafael Litvin Villas Bôas, PPGCEN-UnB, membro interno, orientador(a)/presidente. O(A) discente apresentou o trabalho intitulado **“A dramaturgia épica em “Papa Highirte” de Oduvaldo Vianna Filho: O Teatro no Brasil sob a Censura.”**.

Concluída a exposição, procedeu-se a arguição do(a) candidato(a), e após as considerações dos examinadores o resultado da avaliação do trabalho foi:

- (X) Pela aprovação do trabalho com Indicação de Publicação;
- () Pela aprovação do trabalho, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado;
- () Pela reformulação do trabalho, indicando o prazo de (Nº DE MESES) para nova versão;
- () Pela reprovação do trabalho, conforme as normas vigentes na Universidade de Brasília.

Conforme os Artigos 34, 39 e 40 da Resolução 0080/2021 - CEPE, o(a) candidato(a) não terá o título se não cumprir as exigências acima.

Dr. Rafael Litvin Villas Bôas, PPGCEN-UnB
Presidente-Orientador

Dra. Maria Sílvia Betti, USP
(membro externo)

Dr. Alexandre Villibor Flory, UEM
(membro externo)

Dra. Elizângela Carrijo, PPGCEN-UnB
(membro interno)

Dr. André Luís Gomes, POSLIT-UnB
(membro interno-suplente)

Danilo Henrique Faria Mota
(Doutorando)



Documento assinado eletronicamente por **Erico José Souza de Oliveira, Coordenador(a) da Coordenação da Pós-Graduação do Instituto de Artes**, em 09/04/2024, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Litvin Villas Bôas, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Planaltina**, em 05/07/2024, às 18:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Danilo Henrique Faria Mota, Usuário Externo**, em 05/07/2024, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Villibor Flory, Usuário Externo**, em 08/07/2024, às 07:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Elizângela Carrijo, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 11/07/2024, às 20:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **MARIA SILVIA BETTI registrado(a) civilmente como Maria Sílvia Betti, Usuário Externo**, em 11/07/2024, às 22:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **10965895** e o código CRC **160B1E22**.

Filhos da época

Somos filhos da época
e a época é política.

Todas as tuas, nossas, vossas
coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.

Querendo ou não querendo,
teus genes têm um passado
político,
tua pele, um matiz político,
teus olhos, um aspecto político.

O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.

Até caminhando e cantando
a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político.

Versos apolíticos também são
políticos,
e no alto a lua ilumina
com um brilho já pouco lunar.
Ser ou não ser, eis a questão.
Qual questão, me dirão.
Uma questão política.

Não precisa nem mesmo ser
gente
para ter significado político.
Basta ser petróleo bruto,
ração concentrada ou matéria reciclável.
Ou mesa de conferência cuja
forma
se discuta por meses a fio:
deve-se arbitrar sobre a vida e a morte
numa mesa redonda ou
quadrada.

Enquanto isso matavam-se os homens,
morriam os animais,
ardiam as casas,
ficavam ermos os campos,
como em épocas passadas e
menos políticas.

Poema de Wislawa Szymborska.
Tradução de Regina Przybycien

AGRADECIMENTOS

Este texto de agradecimentos se apresenta como uma maneira de celebrar. Vamos celebrar e anunciar os caminhos que virão.

Hoje escrevendo o texto, penso como foi necessário dar os primeiros passos de discente para fechar um ciclo que começou em 2011. O meu encontro com a obra de Vianinha lá na iniciação científica, quando não imaginava o percurso artístico, ético, e intelectual que construí. Este Doutorado significa uma parte da minha vida profissional, e evidencia uma vida dedicada à Universidade.

Quero celebrar e agradecer aos parceiros/as/es e aliados/as/es pela colaboração, paciência, carinho, afeto depositado em mim. A construção dessa obra intelectual e do meu engajamento foi possível porque tive o apoio coletivo.

Agradeço a minha vó materna Emília, a minha mãe Regina, a minha madrinha Maria Lúcia e a minha afilhada pet Lili pelo carinho, amor, e acolhimento das minhas ideias, inquietações, desejos e sentimento do mundo.

Agradeço ao meu orientador, Rafael Litvin Villas Bôas pela parceria, escuta e interlocução sempre atento para a construção de um trabalho coletivo e de despertar em mim a vontade de criar e realizar algo.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao Decanato de Pós-Graduação (DPG) da Universidade de Brasília (UnB) e a Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF) pelo financiamento da pesquisa através de bolsas de estudo.

Agradeço imensamente ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, aos docentes e técnicos administrativos, em especial a assistente administrativa Jéssica Martins de Almeida por todo o carinho, paciência e auxílio. A Jéssica merece todo o nosso reconhecimento pela sua eficiência, atendimento proativo, humanizado e de escuta qualificada.

Agradeço muito a Prof.a Elizangela Carrijo, a Prof.a Maria Sílvia Betti, ao Prof. Alexandre Flory e ao Prof. André Luís por aceitarem participar da banca de defesa. É uma grande honra poder contar com a apreciação de intelectuais e pessoas que nos inspiram.

Por fim e também por um novo começo, agradeço a memória do companheiro de viagem, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) que seguirá sempre me nutrindo e guiando os meus passos rumo a sabedoria, à luta e a poesia nossa de cada dia. Viva Vianinha!

RESUMO

O presente trabalho insere-se nos estudos teatrais, em maior abrangência no campo da Dramaturgia e História do Teatro. A tese analisou a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, e elegeu a peça teatral “Papa Highirte”, escrita pelo dramaturgo e censurada no ano de 1968. O objetivo foi refletir sobre os impasses do trabalho artístico de Vianna, no período da ditadura civil-militar brasileira, com o intuito de verificar o amadurecimento da escrita do autor e do uso dos expedientes dramaturgicos na experiência da construção de uma obra épica. A metodologia baseou-se na utilização dos procedimentos de pesquisa bibliográfica, documental por meio de fontes de jornais, decretos, leis, depoimentos e na análise do texto dramaturgico. A pesquisa partiu da seguinte indagação: de que maneira Vianinha vislumbrou escrever uma obra dramaturgica sobre o que acontecia no país em 1968? Com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre as dificuldades enfrentadas pelos artistas ao escrever durante o acirramento da Censura no Brasil, foi preciso realizar uma revisitação histórica do período censório do Teatro no Brasil, mapeando as tentativas de resistência cultural em tempos de cerceamento da liberdade de criação. Consideramos que a obra “Papa Highirte”, configura-se no exame das contribuições estéticas do caminho da escrita dramaturgica do passado-presente, sendo um testemunho e documento de uma peça política e épica que aborda dialeticamente as contradições da sociedade brasileira nos primeiros anos da ditadura iniciada, em 1964, que durou 21 anos, inscrevendo-se na historiografia do Teatro no Brasil com uma contribuição de Oduvaldo Vianna Filho à reflexão sobre as liberdades democráticas. Por fim, concluiu-se que Vianna foi um artista-intelectual orgânico que se conectou com os sentimentos da classe trabalhadora e substancialmente com a produção estética nacional-popular para denunciar as atrocidades e violências da ditadura brasileira.

Palavras-chave: Teatro Político. Vianinha. Dramaturgia Brasileira. Censura. Liberdade de criação.

RÉSUMÉ

Ce travail s'inscrit dans le cadre des études théâtrales, avec une plus grande portée dans le domaine de la dramaturgie et de l'histoire du théâtre. Cette analyse de la dramaturgie d'Oduvaldo Vianna Filho, au vu de la pièce "Papa Highirte", écrite par le dramaturge et censuré en 1968. L'objet est de réfléchir sur les impasses dans le travail artistique de Vianna, pendant la période de la dictature civilo-militaire brésilienne, dans le but de vérifier la maturité de l'écriture de l'auteur et l'utilisation de dispositifs dramaturgiques dans l'expérience de construction d'une oeuvre épique. La méthodologie était basée sur l'utilisation de procédures de recherche bibliographique et documentaire utilisant des sources journalistiques, des décrets, des lois, des témoignages et l'analyse du texte dramaturgique. La recherche se base sur la question suivante: comment Vianinha envisageait-il d'écrire une oeuvre dramaturgique sur ce qui se passait dans le pays en 1968? Afin d'approfondir les connaissances sur les difficultés rencontrées par les artistes lorsqu'ils écrivent pendant l'intensification de la censure au Brésil, il était nécessaire de réaliser une revisite historique de la période de censure du théâtre au Brésil, en cartographiant les tentatives de résistance culturelle à une époque de liberté restreinte. Nous considérons que l'oeuvre "Papa Highirte" se configure dans l'examen des apports esthétiques du chemin de l'écriture dramaturgique passé-présent, étant un témoignage et un document d'une pièce politique et épique qui aborde dialectiquement les contradictions de la société brésilienne dans les premières années de dictature qui ont commencé en 1964 et ont duré 21 ans, s'inscrivant dans l'historiographie du théâtre au Brésil avec la contribution d'Oduvaldo Vianna Filho à la réflexion sur les libertés démocratiques. En définitive, en concluant que Vianna est une artiste intellectuelle organique la plus liée aux sentiments de la classe ouvrière et essentiellement à la production esthétique nationale-populaire pour dénoncer les atrocités et la violence de la dictature brésilienne.

Mots-clés: Théâtre Politique. Vianinha. Dramaturgie épique. La censure. Liberté de création

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Nota de esclarecimento sobre a situação da liberação da peça “Asas de Um Anjo”.	31
Figura 2- Manifesto contra o palavrão	77
Figura 3- Os artistas em comissão sendo recebidos pelo subchefe de gabinete do Ministro da Justiça.	92
Figura 4- O ator Walmor Chagas lendo o manifesto da classe teatral na solenidade de posse da Comissão Especial	100
Figura 5- A atriz Tônia Carrero foi presa ao levar flores para o Soldado no Monumento	106
Figura 6- Finda a greve, os atores fizeram passeata para homenagear os defensores da “liberdade de expressão” na II Guerra.	107
Figura 7- Artistas ao povo: Já enviou telegrama?	110
Figura 8- Fachada da Casa da Lapa.	167
Figura 9 - Registro da ação policial.	168
Figura 10 - Registro da ação policial no interior da casa	168
Figura 11- Cartaz da peça “Papa Highirte do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP.	170
Figura 12 - Sérgio Brito (ator) e Nelson Xavier (diretor) nos ensaios de Papa Highirte	176
Figura 13- Capa do Programa da peça “Papa Highirte” do Teatro dos 4	177
Figura 14 - Certificado da Censura Federal.	178
Figura 15- “Papa Highirte” enfim encenado, cinco anos depois da morte do autor.	179
Figura 16- Manuscrito do livro com os diálogos da peça e as anotações de Sérgio Britto	181
Figura 17- Manuscrito do livro com os diálogos da peça e as anotações de Sérgio Britto	182
Figura 18 - Sérgio Britto em “Papa Highirte”	191
Figura 19- Sérgio Britto em “Papa Highirte”	198
Figura 20 - Dois cobertos no espetáculo “Papa Highirte” do Teatro dos Quatro.	227
Figura 21- Prossegue a campanha de artistas e intelectuais contra os rigores da censura	257
Figura 22 - Força de Expressão. Os artistas usaram de todos os recursos para não permitir que a Censura continue prejudicando o teatro. No Rio de Janeiro, cartazes sobre a estátua de Carlos Gomes criticam a censura imposta pela ditadura.	257
Figura 23 - As autoridades prometeram liberdade, mas a censura continua. Censura Causa Desemprego	258
Figura 24 - Greve Protesto Contra a Censura.	258
Figura 25- O país ficou sem teatro “contra a censura pela cultura”	259
Figura 26 - Em lugar de encenar “Roda Viva” atores discutiram-no teatro o problema da censura	259
Figura 27- Odete Lara, Tônia Carrero e Norma Benguell em marcha acelerada para o combate à censura.	260
Figura 28 - Teatro Contra a censura e pela cultura.	260

Figura 29 - Eva Tudor, Tônia Carrero, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara e Norma Benguell na passeata.....	261
Figura 30- Frente anticensura: Paulo Autran, Bárbara Heliodora, Yan Michalski e Oduvaldo Vianna Filho	261
Figura 31- Cultura Venceu Censura. Teatro livre	262
Figura 32 - Seu Programa para Hoje. Greve de protesto contra a censura em defesa da cultura.....	262
Figura 33 - Jaguar e os censores.....	263
Figura 34 - O cantor Sérgio Ricardo em passeata contra a Censura em São Paulo	264
Figura 35- Nelson Rodrigues levanta cartaz e protesta contra censura “burra” sentando três horas no Municipal	265
Figura 36- Fernando Torres, com microfone, no Teatro Municipal no protesto contra a Censura, perto de Nelson Rodrigues (de terno).....	266
Figura 37- Odete Lara e Eva Wilma no mesmo protesto	267
Figura 38- As atrizes Tônia Carreiro, Eva Wilma, Odete Lara, Norma Bengell e Cacilda Becker protestam contra a censura e Ditadura Militar	268
Figura 39 - Atores com placas e faixas protestam contra a Censura no Teatro Municipal de São Paulo em 13 de fevereiro de 1968	269
Figura 40- Artistas realizam manifestação contra a Censura na ALERJ em junho de 1968	270
Figura 41- Passeata de artistas, no Rio de Janeiro em junho de 1968, protesta contra a censura da peça teatral “Relações Naturais”, de Qorpo-Santo.....	271
Figura 42- Cacilda Becker, Walmor Chagas, Odete Lara e outros na escada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1968.....	272
Figura 43- Capa da Revista Civilização Brasileiro, caderno especial 2 Teatro e Realidade Brasileira.....	274
Figura 44- A atriz Norma Bengell, em 13 de março de 1968, recebendo a notícia de que o ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, manteve a censura das peças “Barrela” de Plínio Marcos e “O começo é sempre difícil”, de Antônio Bivar”	275
Figura 45- Papa Highirte Interditada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas	276
Figura 46- No papel, o censor relata à sua chefia ter pedido ao ator Paulo César Pereio que deixasse de falar um palavrão que não constava no texto original da peça aprovado pela censura	277
Figura 47- O uso dos palavrões (e a censura deles) nas peças de teatro virou questão depois que uma deputada Conceição da Costa Neves denunciou o uso de palavrão na peça “Roda Viva” em 1968.....	278
Figura 48- A peça “Roda Viva” foi atacada por conter “palavrões” e a classe teatral se manifestou publicamente contra a censura do texto, solicitando um debate na televisão para discutir a liberdade de expressão	279
Figura 49 - Manifesto da Classe Teatral de São Paulo denunciando a censura e o caráter fascista do governo militar	280
Figura 50 - Reportagem e entrevista com Oduvaldo Vianna Filho no Jornal do Brasil	281
Figura 51- Reportagem e entrevista com Oduvaldo Vianna Filho no Jornal do Brasil	282
Figura 52- Material de divulgação da montagem de “Papa Highirte” pelo Teatro dos Quatro em 1979	283
Figura 53- Sérgio Britto e Tônico Pereira em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	284

Figura 54- Sérgio Britto (Juan Maria Guzamón Highirte) e Tônico Pereira (Pablo Mariz) em “Papa Highirte”, 1979.....	285
Figura 55- Nildo Parente (General Perez y Mejia) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	286
Figura 56 - Nildo Parente (General Perez y Mejia) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	287
Figura 57- Carlos Alberto Baía (Manito) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	288
Figura 58 - Sérgio Britto em cena na peça “Papa Highirte”, 1979.....	289
Figura 59- Tônico Pereira em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	290
Figura 60- Angela Leal (Graziela) e Sérgio Britto em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	291
Figura 61- Dinorah Brillanti (Grissa) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	292
Figura 62- Angela Leal (Graziela) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979.....	293
Figura 63- Helio Guerra (Morales) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979.....	294
Figura 64- Tônico Pereira e Sérgio Britto em cena na peça “Papa Highirte”, 1979	295
Figura 65- Ensaios de mesa da peça “Papa Highirte”, 1979	296
Figura 66- Ensaios de mesa da peça “Papa Highirte”, 1979	297
Figura 67- Conversa do elenco em ensaio da peça “Papa Highirte”, 1979	298
Figura 68- Nildo Parente em Ensaios da peça “Papa Highirte”, 1979	299
Figura 69- Sérgio Britto e o diretor Nelson Xavier em ensaio de mesa da peça “Papa Highirte”, 1979	300
Figura 70 - Carlos Alberto Baía (Manito) e Nelson Xavier em ensaio de “Papa Highirte”, 1979	301
Figura 71- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	302
Figura 72- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	303
Figura 73- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	304
Figura 74- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	305
Figura 75- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	306
Figura 76- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	307
Figura 77- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	308
Figura 78- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	309
Figura 79- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	310
Figura 80- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	311
Figura 81- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	312
Figura 82- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	313

Figura 83- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	314
Figura 84- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	315
Figura 85- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	316
Figura 86- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto.....	317

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – UM TEATRO PARA QUEM NÃO TEM MEDO DA VERDADE: COMO FALAR DO PALCO QUANDO A CENSURA PEDE SILÊNCIO	21
1.1 As origens da prática censória na máquina do colonialismo brasileiro.....	22
1.2 Censura prévia numa cômoda ficção republicana: a sofisticação dos aparatos legais na ocupação dos censores contra a propagação das ideias subversivas	35
1.3 Censura no “Estado Novo”: um governo que ensaia com força, leis e armas.....	42
CAPÍTULO 2 – 1968 O ANO QUE COMEÇOU ATRAVESSANDO A NEBLINA DO TEMPO: CRIAÇÃO LIVRE CONTRA A CENSURA E PELA CULTURA	60
2.1 A escalada da censura: o lugar social do palco brasileiro	61
2.2 Proibidas palavras de baixo calão: o uso pornográfico da palavra censura.....	66
2.3 O que os artistas de Teatro pensam da Censura	78
CAPÍTULO 3 - PENSAMENTO E AÇÃO DE UM ARTISTA-INTELECTUAL: UM POUCO DE OUSADIA E VITALIDADE NÃO FAZ MAL A NINGUÉM.....	130
CAPÍTULO 4 - DAS GAVETAS PARA A BOCA DE CENA: PAPA HIGHIRTE LIBERADO	155
4.1 O Palco sem o AI-5: o Teatro precisa respirar	156
4.2 Pelo prazer em conhecê-lo, nesta mesma luta: “Papa Highirte” pelo Grupo de Teatro da Ciências Sociais (GTCS)	164
4.3 Tenho ganho muitos prêmios, mas não tenho palcos: “Papa Highirte” um teatro livre como testemunha do tempo	170
CAPÍTULO 5 - O OLHAR ÉPICO DA DISTÂNCIA E O OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA: A CORAGEM DE ESCREVER A VERDADE EM “PAPA HIGHIRTE” DE ODUVALDO VIANNA FILHO.....	199
5.1 Escrever peça política: para quem você escreve?.....	201
5.2 O salto dialético em “Papa Highirte”	205
5.3 Encenar a Tortura como denúncia: o olhar fragmentado	222
CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245
CADERNO 1 - IMAGENS-TEMPOS OU REDEMOINHOS OU MONTAGEM DE TEMPOS HETEROGÊNEOS FORMANDO ANACRONISMOS	256

INTRODUÇÃO

A opressão se senta à mesa e ataca a refeição com mãos ensanguentadas, mas aqueles de quem a comida foi roubada não esquecem a sensação do pão na boca. E a fome deles não desaparece quando a palavra “fome” é proibida. (Bertolt Brecht)

O tempo nos diz coisas e todo o esforço de recuperação da obra de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, tem a função de reconhecer a situação histórica brasileira. Este trabalho é fruto de uma pesquisa de doutorado que parte da seguinte indagação: como é que Vianinha escreveu uma obra dramaturgica sobre tudo o que acontecia no país em 1968?

De alguma maneira, olhar a dramaturgia de Vianinha nos motivou a recuperar as contradições vivas do passado que apresenta suas múltiplas versões ou, como lembra Daniel Aarão Reis Filho, “o exercício da memória é arriscado” (Reis Filho, 1998, p.07).

Desse modo, um dos propósitos da tese é entender qual é o motivo da censura à peça teatral “Papa Highirte”, escrita por Oduvaldo Vianna Filho em 1968. Convidamos a/o leitor/a para viajar nesta aventura ao passado a fim de ampliar com a lupa do presente as contradições vivas da nossa época. Seguindo o pensamento de Walter Benjamin a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”” (Benjamim, 1987, p. 229).

Por que fazer o leitor/a acompanhar uma linha historiográfica? Propomos uma concepção do tempo histórico que “percebe como “pleno”, carregado de momentos “atuais”, explosivos, subversivos” (Lowy, 2005, p. 120). Tudo influi para que possamos chegar em 1968. Por que 1968?

Ao transpassarmos certa temporalidade recortada, convocamos o título do livro do escritor Zuenir Ventura “1968 o ano que não terminou” com o objetivo de analisar o cotidiano da época, em particular a organização da classe artística brasileira contra a Censura.

O tema nos aproxima para dar vazão ao pensamento dentro das escolhas e formulações da pesquisa no horizonte de compreensão deste momento histórico em análise. No entanto, foi preciso realizar um vai e vem, não linear, encontrando rastros,

vestígios e apresentando um panorama visto do passado. O nosso diálogo com as fontes bibliográficas forneceu o embasamento para a compreensão do objeto desta pesquisa.

No que diz respeito à defesa da criação livre e democrática no país, a lupa do presente no passado se faz necessária para compreendermos o projeto político-cultural da classe dominante na proposta de desmantelamento da Cultura do país.

Ampliar as vozes discordantes significou encontrarmos perguntas tangenciais ao trabalho, procurando eleger um espaço de reflexão, investigação e discussão sobre os impasses pelos quais passava o trabalho intelectual e artístico de um artista brasileiro em contexto de ditadura militar.

A proposição da pesquisa refere-se a uma tentativa de observação de um artista-intelectual engajado em seu tempo histórico. Todavia, escolhemos abordar com um material teórico e reflexivo sobre os mecanismos de repressão na tentativa de identificar as relações de forças e de autoridade que impediram a liberdade de expressão, pensamento e ação de artistas e intelectuais.

Avaliar a problemática da repressão na sociedade brasileira no ano de 1968, elegendendo o mecanismo da Censura, constituiu-se uma tarefa de mapeamento dos vestígios do passado na tentativa de reconstrução da memória da historiografia do Teatro no Brasil.

Lembrar, escrever, esquecer, falar, pensar e criar fazia parte de um contexto maior de combate à cultura, às ideais e ao cerceamento da liberdade de expressão.

Para Bentley, falar envolve o sujeito todo e falar entre pessoas envolve a sociedade toda, é que todos falamos demais ou de menos. Porventura, segundo o crítico, o teatro é o sonho do falador, a regra é que a fala da vida seja idealizada no palco, cabendo ao dramaturgo articular o discurso, o timbre e a conversação no ato de escrever, “uma peça é escrita por alguém que não deseja outra coisa senão falar para um público que está resignado a não fazer outra coisa senão escutar a conversa” (Bentley, 1981, p. 79).

Lembrar, escrever, esquecer, falar, pensar e criar são geradoras de movimentos que atravessam a neblina do tempo e habitam a memória. Não se trata de épocas passadas, o passado é a nossa aventura ao chão histórico e político, ou seja, segundo Le Goff “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade” (Le Goff, 1984, p. 95).

Como operar modos de pensamento e ação de um artista ao querer falar? Querer falar em um momento de acirramento da Censura? Certamente quando se proíbe algo, permanece alguma coisa que não se fala ou que se cala. Por isso, a nossa proposição da

pesquisa consiste na observação da experiência de resistência democrática de um artista-intelectual que participou ativamente de experiências coletivas no modo de articulação das ferramentas de trabalho e da consciência política.

O golpe de 1964 destruiu a experiência dos Centros Populares de Cultura (CPCs) e afetou o modo de produção teatral, do Teatro de Arena (SP). Vianna buscou trabalhar coletivamente, desde a fase do Teatro de Arena, principalmente na criação de dramaturgias. A Censura teve impacto no modo de criação dos artistas brasileiros que enfrentaram os cortes, proibições e mutilações nos textos e espetáculos teatrais.

Neste horizonte, elegemos o dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha (1936-1974), objetivando o entendimento do pensamento e ação na pesquisa formal do autor nacional, no que tange ao estudo da estrutura, dos recursos e dos expedientes estéticos.

A escolha da continuidade da pesquisa entorno do pensamento de Vianna se deu devido ao fato de ele ser um importante mobilizador na luta contra a Censura no país. Em consonância ao aprofundamento do estudo da obra de Vianna, abordei em minha dissertação de Mestrado o projeto nacional-popular do Teatro no Brasil, por meio da análise da dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), escritas no período anterior ao golpe civil-militar (“A Mais-Valia Vai Acabar seu Edgar” (1960), “Quatro Quadras de Terra (1963) e “Os Azeredo mais os Benevides” (1964). Naquele momento, debrucei-me sobre as estruturas estéticas, políticas, dramáticas da produção de Vianna no CPC, com o intuito de verificar a recepção do Teatro de Agitação e Propaganda (*agitprop*) e da assimilação dos pressupostos do Teatro Épico de Bertolt Brecht no Brasil.

Assim, a possibilidade de continuidade e retomada da pesquisa da obra de Vianna representa a compreensão do labirinto atroz erguido em desfavor da liberdade de expressão do Teatro no Brasil pós-1964.

Com isso, antes mesmo de adentrar nas formulações estéticas, foi preciso procurar os vestígios do passado que habitam a memória do Teatro no Brasil, estabelecendo como ponto de partida o estudo da Censura no país.

Outras perguntas tangenciais surgiram: o que restará do teatro de Vianinha? Faremos esse exercício e convidamos a/o leitor/a para testemunhar, com o olhar distanciado, o ano trágico na historiografia do Teatro no Brasil, pois, para Vianna, “o intelectual tem que exercer uma atividade, apesar das condições em que ele vive” (Vianna Filho, 1999, p.1985).

O caminho metodológico desta pesquisa foi resultado de um trabalho de cunho historiográfico direcionado na utilização do acervo documental de publicações periódicas, em especial os jornais editados e publicados no Brasil, realizado por meio de consulta ao acervo digital da Hemeroteca Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

A busca pelo acervo motivou o nosso olhar para os jornais como um instrumento valioso para construção do conhecimento histórico e possibilidade da reavaliação de um breve percurso e panorama da Censura teatral.

Com a realização da análise documental e análise dramaturgica, formulamos o conteúdo deste trabalho em cinco capítulos.

No primeiro capítulo do corpo da tese, “Um Teatro para quem não tem medo da verdade: como falar do palco quando a Censura pede silêncio”, o/a leitor/a acompanhará o passado ou a reconfiguração deste através da abordagem dos procedimentos censórios no Brasil. A Censura no Teatro brasileiro é o objeto do capítulo, por isso, optamos por fazer um panorama histórico, mapeando a legislação censória durante os séculos XVIII, XIX e XX, buscando compreender a estrutura da Censura nas suas origens no Brasil-Colônia, desenvolvendo no período republicano, ganhando força na Era Vargas e permanecendo no Golpe civil-militar de 1964, até o ano de 1968 e na década de 1970.

No segundo capítulo, “1968 o ano que começou atravessando a neblina do tempo: criação livre contra a censura e pela cultura”, uma parte essencial do trabalho que compõe o balanço acadêmico acerca da temática da Censura, permitindo-se ao/a leitor/a compreender as consequências e os diversos problemas teatrais e a luta pela liberdade de expressão dos artistas diante da repressão e dos mecanismos autoritários. Nessa direção, coube ao pesquisador traçar um breve panorama histórico acerca da tradição censória no país.

No terceiro capítulo, “Pensamento e ação de um artista-intelectual: um pouco de ousadia e vitalidade não faz mal a ninguém”, trouxemos a travessia do passado a partir das experiências de organização teatral e compreensão política e intelectual de Vianinha para a Cultura, especialmente no seu trabalho de criação artística e produção intelectual. Tentando perceber o caminho do seu pensamento e ação partindo da formulação que acompanha a reflexão da tese: e se a Censura ao longo da História deixar que certos dramaturgos escrevam, pensem, articulem sobre os acontecimentos, mazelas, contradições de uma sociedade sob o julgo do autoritarismo e repressão?

No quarto capítulo, “Das gavetas para a boca de cena: Papa Highirte liberado”, foram lançadas as perguntas: por que os textos foram para as gavetas da Censura e quais

foram as lutas e o impasses para colocar na boca de cena a encenação da obra “Papa Highirte”. Buscamos avaliar a problemática da Censura e Repressão na década de 1970, por meio da proposição de “marcos teóricos da encenação e modos de travessia” da escrita do passado-presente, examinando o material crítico da encenação da peça.

Finalmente, no quinto capítulo, “O olhar épico da distância e o olhar nos olhos da tragédia: a coragem de escrever a verdade em “Papa Highirte” de Oduvaldo Vianna Filho, tomando como foco a peça teatral “Papa Highirte”, de Vianinha, objetivamos apontar a estrutura dialética na definição de formas, estratégias na produção artística do dramaturgo, ao investigar o caminho dramaturgico, ou seja, analisar os vestígios da memória na trajetória de criação do texto. Perguntamos: o que Vianna amadurece em termos de escrita? Almejamos colocar em evidência o estudo da obra de Vianna percebendo a postura do artista na representação da derrota do cotidiano em uma ditadura civil-militar.

Além disso, para um convite à experiência do olhar através da captura das imagens, elaboramos um caderno de registros de fotografias de jornais intitulado “imagens-tempos ou redemoinhos ou montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”, com a finalidade de abrir um leque de percepção do leitor/a para as imagens em convergência com a existência de uma memória. Não são meros recortes, e sim possibilidades de olhar para uma imagem fixando no presente por meio do receptáculo do acontecimento vivo na historicidade.

CAPÍTULO 1 – UM TEATRO PARA QUEM NÃO TEM MEDO DA VERDADE: COMO FALAR DO PALCO QUANDO A CENSURA PEDE SILÊNCIO



Quanto à liberdade de palavra, muito poderoso seria o tirano que conseguisse fazer calarem-se os latino-americanos e impedi-los de dar livre o curso de seu espírito crítico. Para isso, é necessário um Rosas, um Gómez, ou um Trujillo, e nem no Brasil, nem no México, nem na Argentina esta não é ainda a hora dos tiranos, se bem que possa ainda ser a das ditaduras (LAMBERT, 1969, p. 3)

O presente capítulo, dividido em três subcapítulos, apresenta a parte inicial da pesquisa, na qual pontuamos alguns episódios da ação censória, por meio do desenvolvimento de uma linha historiográfica de compreensão do mecanismo de repressão ao teatro brasileiro.

Trata-se de falar sobre os temas relacionados ao teatro e à Censura, possibilitando a recuperação da memória da escrita da repressão e das consequências desse mecanismo gerador de amordaçamento às liberdades democráticas.

O leitor/a verificará que a Censura foi um legado violento da colonização, uma prática da censura policial que perpetuará nos regimes autoritários no Brasil, marcados por atentados contra a liberdade de expressão.

1.1 As origens da prática censória na máquina do colonialismo brasileiro

Na historiografia do teatro brasileiro, o assunto Censura não é algo novo. A Censura atravessou inúmeras temporalidades, épocas e períodos e se manifestou a partir de um anacronismo de tempos. A Censura é anacrônica, plástica, no entanto, para compreender a plasticidade das imagens-tempos podemos realizar a “montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (Didi-Huberman, 2015). Como operar diferenciais do tempo? Como operar em cada imagem da Censura no Brasil? A escrita e o pensamento operam temporalidades? Escrever e pensar movem temporalidades?

Partindo da premissa de Brecht “a carne nova se come com garfo velho”¹, a prática da Censura pode ser manifestada na historiografia teatral a partir de um redemoinho de imagens-tempos. Porém para operar em cada imagem é necessário observarmos os artistas, escritores que em um determinado momento histórico têm a dizer sobre os fatos, imagens, sobre si mesmos, sobre seus países, as leis ou sobre seus pratos, garfos etc.

Isso implica a afirmação de Rancière que “há modos de conexão [na história como processo] que podemos chamar positivamente anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo às avessas, que fazem circular o sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Para o filósofo “a multiplicidade das linhas de temporalidades, os próprios sentidos de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo é a condição do agir histórico”. (RANCIÈRE, 1996, p.67-68, tradução nossa)

¹ Trecho do poema de Bertolt Brecht “Die neuen Zeitalter” /As novas eras.

Falaremos sobre a Censura do Teatro no Brasil para abrir o pano da historicidade e fazer lembrar das estratégias montadas com a finalidade de realizar um exercício singular de compreensão da própria especificidade do agir histórico. Falaremos sobre a Censura na tentativa de examinarmos o problema com maior nitidez plástica, partindo de certos episódios singulares na tentativa de “chegar às raízes dos estragos provocados pela censura, tanto no que escrevemos como no que pensamos” (Callado, 2006, p. 35).

Trata-se de uma aventura no passado, um convite, procurando olhar com distância, “esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória” (Didi-Huberman, 2015, p.43).

Ao destacarmos as origens da Censura no Brasil acompanhada de uma linha de multiplicidade prontamente traçada, podemos perceber sua evolução desde os movimentos inquisitórios da Igreja Católica; a caça às bruxas promovida pelo Marquês de Pombal, no século XVIII aos absolutismos monárquicos da Europa, à escalada dos regimes ditatoriais nazifascistas e ao militarismo golpista da América Latina na segunda metade do século XX. Por isso concordamos com Didi-Huberman que estamos diante de um tempo “que não é o tempo das datas” (Didi-Huberman, 2015, p.41).

Por conseguinte, para aprofundamento sobre o tema das origens da Censura teatral no Brasil, sugerimos a obra “Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil: arquivo Miroel Silveira”, da pesquisadora Cristina Costa (2006).

Isto posto, em uma possível linha temporal, o Teatro foi a área visada pela prática censória durante os séculos XVIII, XIX e XX. Ao puxarmos essa linha na historiografia do Teatro no Brasil, temos a institucionalização da Censura no Brasil-Colônia, passando pela Proclamação da República, desenvolvendo na Era Vargas, com o fim do “Estado Novo”, desembocando no Golpe civil-militar de 1964 até o ápice da fase pré-AI-5 em 1968. (Costa, 2006).

Em razão disso, nestes paralelos seculares da história da vida brasileira em premissa ao entrave à crítica e à livre expressão, tornou-se perceptível conforme salienta Costa (2006), que a Censura no Brasil se consolidou por meio de um amplo processo secular de aliança entre o governo, Igreja Católica e os setores conservadores da sociedade e da elite obscurantista, com a tarefa de coibir o pensamento crítico e à livre expressão do pensamento oprimindo e reprimindo a liberdade criadora.

Assim, apresentamos ao leitor/a o primeiro fio dessa linha, datada do século XIX. Em 1808, a Censura Teatral no Brasil já se fazia presente, em 10 de maio do corrente ano em decorrência da transferência da Família Real Portuguesa no Rio de Janeiro, é

constituída no país, a Intendência Geral de Polícia da Corte e do Estado do Brasil, criando o cargo de Intendente-Geral de Polícia da Corte.

Esse órgão central de polícia já existia em Portugal, entre 1760 e 1833 e tinha como função, coordenar as atribuições policiais exercidas pelos magistrados judiciais gozando de prerrogativas de inspeção, averiguação e supervisão dos crimes determinados em lei dando-lhe parte de tudo o que pertenceu à tranquilidade pública; e cumprindo invariavelmente seus mandados em ampla jurisdição.

No Brasil, mantendo a vigência do Alvará de 1760², a Intendência firmou-se como órgão responsável pelo controle dos Teatros. Em 1771, um alvará instruía as regras de funcionamento do Teatro na Corte recorrendo ao contexto político-ideológico da prática teatral no período colonial.

[...] o estabelecimento de teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir os soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários (Souza, 1968, p. 122).

Em 29 de novembro de 1824, foi assinado pelo Intendente Geral da Polícia da Corte e Império do Brasil, o Desembargador Francisco Alberto Teixeira de Aragão um documento de regulamentação do teatro instituindo a censura prévia dos espetáculos teatrais. Esse documento era composto por medidas de controle da atividade artística “é possível vislumbrar uma estratégia de manutenção do poder político não só da Coroa, mas também das elites que a representava” (Da Silva, 2006, p. 36).

Faço saber que sendo conveniente ao bem público estabelecer e regular as medidas de segurança e polícia que devem observar-se todos os Teatros que nesta Capital se instituïrem, para evitar dêste modo as desordens e irregularidades que privam os povos da utilidade que êste divertimento deves lhes produzir quando é bem ordenado; e imitando nesta parte as providências que as Nações mais civilizadas da Europa têm adotado, ordeno que no Teatro pequeno que se construiu nas salas do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara

² [[Alvará com força de Lei da criação da Intendência Geral da Polícia e seu Regulamento, de 25 de Junh... - [Lisboa]: reimpresso na Officina de Miguel Rodrigues, [1760]. - 11 p.; 2º (31 cm). Disponível em: <<https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/84620-alvara-com-forca-de-lei-da-criacao-da-intendencia-geral-da-policia-e-seu-regulamento-de-25-de-junh>> Acesso em: 18 de dezembro de 2022.

se executem os seguintes artigos (...) (Edital de 29 de novembro de 1824. Apud. Sousa, 1960, p.327).

Instituída a relação da prática censória e do poder fiscalizador do Estado podemos começar a compreender as origens deste mecanismo de coibição no Brasil-Império, pois naquele período a Censura por falta de uma instituição específica ficava a cargo do Chefe de Polícia, cuja ação fiscalizadora seguia as diretrizes da Constituição de 1824.

Na Constituição do Império, havia a previsão legal da liberdade de pensamento e sua comunicação, prevista no Título 8º, denominado “Das disposições gerais e garantias dos direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiro”, inclusive determinando a inviolabilidade deste direito, “todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escritos, e publicá-los pela Imprensa, sem dependência de censura” (Brasil, 1824, art. 179, IV).

O dispositivo constitucional determinava à prescrição geral sobre a livre manifestação do pensamento na esfera pública e privada com garantia de inexistência de censura, todavia com a existência de uma cláusula de responsabilidade pelos abusos cometidos, podemos observar a escolha pelo sistema repressivo do regime de responsabilidade adotado pela Constituição, “com tanto que hajam de responder pelos abusos, que cometerem no exercício deste Direito, nos casos, e pela forma, que a Lei determinar” (Brasil, 1824, art. 179, IV).

Com a opção constitucional pelo sistema repressivo e da possibilidade do preenchimento de uma lacuna deixada pelo sistema de censura teatral vigente, o governo sugeriu a criação de uma comissão de censura composta por homens de letras com intuito de auxiliar o exame prévio de peças teatrais. A expressão “homens de letras” era utilizada para indivíduos que faziam parte de uma elite cultural letrada, como “produtores culturais engajados nas lutas do seu tempo” (Souza, 2002, p. 143).

Por ventura, dada a regulamentação da experiência da institucionalização da censura no Brasil, observamos a criação e fundação em 15 de janeiro de 1843, no Rio de Janeiro, do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), substituindo a Comissão de Censura Teatral formada em 1839 e anteriormente existente e vinculada ao governo imperial para fiscalizar os trabalhos do principal teatro subvencionado da cidade, o São Pedro de Alcântara.³

³Inicialmente chamado de Real Teatro São João, inaugurado em 13 de outubro de 1813, o Teatro recebeu vários nomes: Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, em 1826 e em 1839; Theatro Constitucional, em

O CDB, acabou tornando-se órgão oficial de censura teatral do Estado com o Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845, passando a integrar um conjunto de instituições ligadas à cultura e centralizadas em Pedro II.⁴ Este decreto estabelecia as regras para os exames censórios prévios das peças teatrais representados nos teatros da Corte e as fazia extensivas aos das Províncias. O decreto delegava função ao Presidente do Conservatório, de seus censores, e do Chefe de Polícia, no processo de exame, licenciamento e inspeção das peças teatrais “ficou decidido que as peças deveriam passar por uma avaliação dos censores do Conservatório Dramático, teoricamente mais preocupados com a dramaturgia brasileira, seus aspectos linguísticos e literários” (Sá, 2022, p. 17).

Segundo Costa (2006), os critérios dos censores variavam, iam da defesa da língua lusitana passando pelas questões de ideologia política e de moral religiosa, todavia o objetivo primordial: “disciplinar os exageros linguísticos, as expressões chulas, os vãos libertários e a crítica ácida produzia uma arte universalista, estrangeirada, abstrata e dócil, que procurava fechar os olhos para a realidade na qual era produzida” (Costa, 2006, p.55).

Em concordância com Garcia e Souza (2018) a finalidade do poder censório por meio da institucionalização, formalmente, nutria expectativas de desenvolvimento da cultural nacional para, na prática, se transformar-se num braço auxiliar do organismo policial.

O Conservatório Dramático Brasileiro, sendo a primeira instituição do país com caráter corretivo, decidindo sobre o mérito literário e artístico corroboraram ao tentarem disciplinarem o desenvolvimento das artes, em consideração da defesa do caráter moral e intelectual da cultura das elites coloniais, ou seja, seguindo os passos e se definindo a partir de uma cultura censória monárquica. O Conservatório “apenas se oferecia como mais um vigilante e defensor da moral, dos bons costumes, a sociedade já possuía os seus

1831. Em 24 de agosto de 1928, por Decreto no.1891 do Prefeito Alaor Prata, o Teatro São Pedro Alcântara mudou o nome para Teatro João Caetano.

⁴ Algumas instituições ligadas à cultura que fizeram parte do projeto imperial de identidade nacional. São a Academia Imperial de Belas Artes teve sua origem no projeto da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, aprovado pelo decreto de 12 de agosto de 1816, que concedeu pensões a diversos artistas franceses que vieram morar no Brasil. O projeto inicial de criação esteve relacionado não só às artes, mas aos estudos das ciências naturais, físicas e exatas, voltados para o desenvolvimento do reino. No período de 1820 a 1850 foram alterados vários do regulamento da instituição, quando o decreto n. 983, de 8 de novembro de 1890, aprovou seus novos estatutos e alterou seu nome para Escola Nacional de Belas Artes. Em 02 de outubro de 1838 foi fundado também no Rio de Janeiro, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), tendo o objetivo de instituir um órgão que se dedicasse a pensar o Brasil como estabelecidos no art. 1º do Estatuto de 1838 “coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e Geografia do Brasil..”

mecanismos de controle muito bem representando e funcionando com eficiência” (Da Silva, 2006, p. 25).

O reforço do caráter moralizante do CDB, segundo o pensamento na época pode ser observada no artigo 1º dos Artigos Orgânicos da instituição, que era um documento que definira a finalidade do trabalho de controle e vigilância do Conservatório, disciplinando assim a inspiração moral dos trabalhos artísticos.

O Conservatório Dramático terá por seu principal instituto e fim primário – animar e exercitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenha subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.⁵

À vista disso, o dilema da classe dominante ao mandar cobrir à risca as ofensas feitas por um determinado grupo de pensadores e artistas às leis do país, da religião, da moral e dos bons costumes fomentaram o provincianismo dessas elites tornando fácil a aceitação dos mecanismos de Censura no cenário cultural, “a atividade artística, revestia-se de um caráter utilitário que deveria colocá-la a serviço dos ideias de padronização moral e ideológica do público através da arte” (Da Silva, 2006, p. 26). Por consequência a censura moral se sobrepunha à avaliação estética “fazendo com que o juízo dos censores fosse, antes de tudo, uma ação política orientada para a manutenção da ordem estabelecida” (Da Silva, 2006, p. 26).

Em ressalva, e dada a ênfase no controle moral, Da Silva (2006), chama atenção que apesar de a defesa moral confundir-se, na época, com a defesa da civilidade, do refinamento dos hábitos da população, do desenvolvimento, e da modernidade, a atuação do Conservatório “pouco influiu no campo intelectual e pouco acrescentou à censura exercida pela polícia” (Da Silva, 2006, p. 14).

Destacamos um episódio singular da proibição da peça “O escravocrata”, dos dramaturgos brasileiros, Arthur de Azevedo (1855-1908) e Urbano Duarte (1855-1902),

⁵ Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Para saber mais sobre a origem e História desse órgão indicamos a Tese de Luciane Nunes da Silva. O Conservatório Dramático Brasileiro e os Ideias de Arte, Moralidade e Civilidade no Século XIX. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

uma comédia em três atos, escrito em 1882 “e submetido à aprovação do Conservatório Dramático Brasileiro sob o título “A família Salazar” conforme relato dos autores “não mereceu o indispensável placet” (Azevedo, 1987, p.01).

Em 1884, depois de dois anos da proibição, os dramaturgos publicaram a peça com o título alterado para “O escravocrata”, assinando juntos o pródromo⁶ em defesa da obra. Nesta carta-defesa, os dramaturgos apontam diante dos argumentos, uma das possíveis suposições da censura prévia do texto (uma suposta acusação de imoralidade e inverossimilhança da obra.)

Os dois alegaram que embora não trouxessem o manuscrito nota alguma sobre a declaração dos motivos da censura do texto, foram levados a crer que “a mudez significa ofensa à moral, visto como só nesse terreno legisla e prepondera a opinião literária daquela instituição”. (Azevedo, 1987, p.01).

Se nos permitem um breve aparte: não seria melhor trocarmos a palavra mudez por silêncio ou pela ação de omissão, deixar de lado, desprezar ou esquecer algo? Censores omissos? Não era obrigação dos censores ao ocuparem um cargo público expor os motivos da proibição? Por que os motivos não foram expostos?

Fato este, que os dramaturgos Arthur e Urbano eram abolicionistas, sendo que o primeiro deles chegou a realizar em maio de 1884, uma leitura da peça proibida, em reunião promovida pela sociedade Abolicionista Cearense⁷, em comemoração da libertação da capital do Ceará.

A sessão solene congregou pessoas adeptas a causa da emancipação, contando com a presença do político e abolicionista Joaquim Nabuco. Naquela ocasião pelo adiantar da hora, o comediógrafo Arthur de Azevedo conseguiu somente ler o 1º ato da comédia, pois conforme publicado no editorial da Gazeta de Notícias, “essa leitura foi interrompida constantemente pela hilaridade”.⁸

Naquele ano, o processo concernente ao movimento abolicionista agitava e ganhava força no país. Foi neste contexto, que os dramaturgos escolheram o novo nome para peça e redigiram o preâmbulo, afirmando o compromisso ético com a produção

⁶ É um texto breve, introdutório e explicativo que apresenta o assunto principal; uma espécie de prefácio. Etimologia (origem da palavra pródromo). Do grego pródromos, “quem envia uma mensagem”. Alguns sinônimos: prelúdio, preâmbulo, proêmio, prólogo.

⁷ Fundada em 08 de dezembro de 1880, a Sociedade Cearense Libertadora, foi uma sociedade abolicionista do Ceará, que congregava principalmente a elite econômica e intelectual, porém o pioneirismo cearense, foi possível, sobretudo, à coragem de um homem de origem humilde, pardo, líder jangadeiro e abolicionista cearense: Francisco José do Nascimento (1839-1914), também conhecido como Dragão do Mar ou Chico da Matilde.

⁸ ABOLICIONISTA... Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 10, n. 147, p. 2, 26 mai. 1884.

artística e intelectual. Ambos não esconderam o descontentamento do ato proibitivo e moralista do julgamento da obra.

A questão de moralidade teatral e literária diz respeito tão somente à forma, à linguagem, à fatura, ao estilo. Se os moralistas penetrassem na substância, na medula das obras literárias, de qualquer época ou país que sejam, de lá voltariam profundamente escandalizados, com as rosas do pudor nas fases incendiadas, e decidimos a lançar no índice todos os autores dramáticos passados, presentes e futuros (Azevedo, 1987, p.01).

Ao leitor/a que acompanha essa linha, gostaríamos de lembrar que estamos no ano de 1884, e esse “voltar profundamente escandalizados” apontando pelos dramaturgos não se referia de imediato à condenação do trabalho, ou em consideração a forma contrária da obra aos princípios da moral, neste caso exemplificado mesmo não havendo justificativa plausível, a predominância da Censura baseou-se simplesmente na manutenção do *status quo* e do modelo econômico da aliança entre as classes dominantes da época. Para os dramaturgos ver o drama à luz da ribalta significava o diálogo da obra com o seu tempo na tentativa de lutar para “o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão” (Azevedo, 1987, p.02).

Evidenciadas as forças de empenho, observância e argumentos que tramitavam na possibilidade de alcançar à felicidade de ver uma obra encenada, as ideias do movimento político abolicionista caminhavam em desassombro, por isso os dramaturgos chamavam a atenção em razão de que a peça “deixaria de ser um trabalho audacioso de propaganda, para ser uma medíocre especulação literária” (Azevedo, 1987, p.02).

A despeito deste fato e tudo indica que a Censura não estava preocupada em penetrar na substância, na medula da obra e “voltar profundamente escandalizados” com todo o processo em curso de libertação contra o modelo escravocrata e colonizador existente no país.

Nesse momento, convidamos o leitor/a para a reflexão sobre o fato da proibição da obra “O Escravocrata”. Perguntamos: e se os dramaturgos, fossem convidados a corrigir “os erros” e se recusarem a fazê-lo? Qual seria o próximo direito a ser utilizado pelos mecanismos de Censura a tal recusa?

No ensaio “As ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz, podemos extrair algumas considerações sobre o ritmo da vida ideológica no Brasil em relação com a máquina do colonialismo que atravessou a Colônia, Reinados, Regências, Abolição e a Primeira

República. Para o crítico, o ritmo da vida ideológica nesse período, mesmo à distância, buscava acompanhar os passos ideológicos da Europa. O crítico literário referencia o modo de disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu.

Para ele, a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e o universalismo eram ideologia na Europa que encobria a exploração do trabalho. No Brasil as mesmas ideias e universalidade dos princípios tornava mais abjeto o instituto da escravidão.

Segundo Schwarz “inscritas num sistema que não descrevem nem mesmo em aparência, as ideias da burguesia viam infirmada já de início, pela evidência diária, a sua pretensão de abarcar a natureza humana” (Schwarz, 2012, p. 27). Do ponto de vista da experiência intelectual e da observação da reprodução social das ideias burguesas, no Brasil “as ideias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu” (Schwarz, p.30), ou seja, ao longo da vida social, o Brasil põe e repõe ideias europeias. Em relação às artes e a literatura, Schwarz comenta que “o escritor pode não saber disso, nem precisa usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – descentramento e a desafinação” (Schwarz, 2012, p.29).

Concordamos com Schwarz, ao dizer que “a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência” (Schwarz, 2012, p.31).

Um outro episódio singular trata da proibição da peça em 4 atos, prólogo e epílogo, “Asas de Um Anjo”, da autoria de José de Alencar⁹. A apresentação desse caso ao leitor/a deve ser considerada a partir da perspectiva da elucidação da prática censória no país, todavia veemente, gostaríamos de chamar a atenção, sobre a faceta conservadora de José de Alencar no diálogo dele dentro do Parlamento e das disputas intelectuais e políticas sobre a escravidão em nosso país.

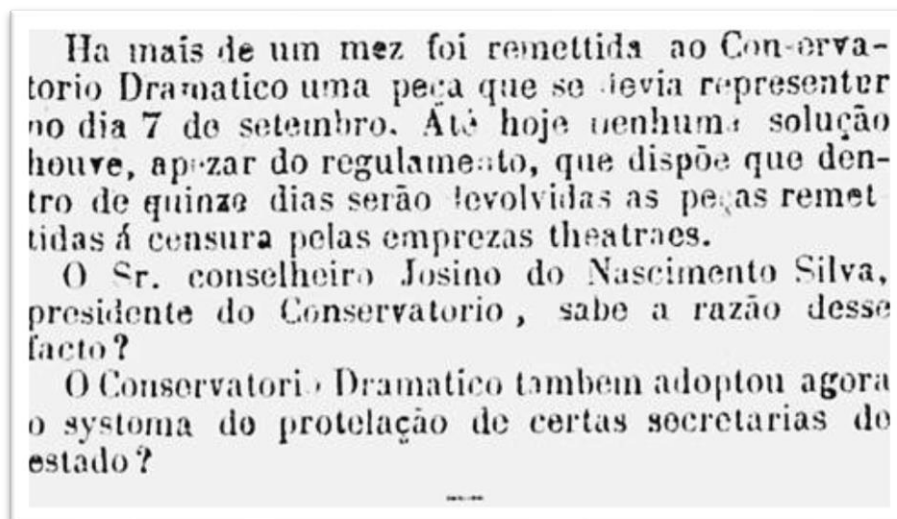
Dito isso, seguimos elucidando a prática censória na obra de José de Alencar. Apresentada ao Conservatório Dramático no início de 1858, esta peça foi levada ao palco em 30 de maio de 1858, no Teatro Ginásio Dramático, do Rio de Janeiro. Após apenas três encenações, foi retirada de cartaz, por ordem policial, em 21 de junho, por apresentar “pensamento e mesmo lances imorais”. A peça permaneceu impedida de subir à cena até

⁹ Para esclarecer e aprofundar esse assunto sobre o posicionamento de José de Alencar sobre as relações escravistas no Brasil, sugerimos o livro “Política e escravidão em José de Alencar: O Tronco Sênio e os debates em torno da emancipação (1870-1871)”, da historiadora Dayana Façanha, que analisa a atuação parlamentar do escritor durante o Segundo Reinado

1868, quando o próprio José de Alencar, agora ministro da Justiça do Império cancelou a proibição.

No dia 23 de julho de 1858, José de Alencar, que era redator-chefe do jornal Diário do Rio de Janeiro, publicava uma nota pedindo esclarecimentos sobre a situação da liberação da peça remetida ao Conservatório Dramático. O regulamento dispõe o prazo de quinze dias para o parecer, no entanto, José de Alencar, chamava a atenção do silêncio ou omissão do Conservatório, que diante disso adotaria a semelhança do sistema de protelação de certas secretarias da Colônia.

Figura 1- Nota de esclarecimento sobre a situação da liberação da peça “Asas de Um Anjo”.



Fonte: Diário do Rio de Janeiro: 23.jul.1858.

De alguma maneira, a nota publicada e as perguntas dirigidas ao Conservatório, partiram da motivação de José de Alencar, de trazer a público a censura e a suspensão da peça, com intuito para protestar e defender-se. No dia 22 de junho de 1858, o dramaturgo redige um texto em resposta à atitude da polícia acerca da proibição da peça, publicado no Diário do Rio de Janeiro.

Na tese “O Império da cortesã”, Valéria de Marco discorre sobre a censura da peça e como Alencar respondeu aos censores sobre a acusação de imoralidade lançadas à luz da comédia.

Segundo de Marco, o objetivo de Alencar é responder à atitude da polícia, para tanto, “começa por descrever os caminhos burocráticos percorridos por sua peça para que ela, como qualquer outra, obtivesse a permissão de ser encenada” (DE MARCO, 1983,

p.31). O texto escrito no jornal, permitiu “ao crítico denunciar, em poucas palavras, a atuação contraditória dessas instituições e, displicentemente, descartá-las da discussão”. (De Marco, 1983, p. 31). O próprio autor, chegou a declarar que o artigo publicado no Diário do Rio, “serviu de protesto ao drama retirado da cena” (Alencar, 1860, p. 3).

Na tentativa de entender os motivos que levaram a proibição, Alencar chegou a declarar “Censurem, pois, as Asas de um Anjo porque lhes falte uma ou outra dessas condições: porque ou os reflexos ou as refrações nela a tendência da literatura moderna – apelidando-a de realismo” (Alencar, 1860, p. 2).

Havia uma certa preocupação, do autor na classificação obra na escola realista, para ele, “a realidade, ou melhor, a naturalidade; a reprodução da natureza o da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura; a sua alma” (Alencar, 1860, p.01).

Essa afirmação de José de Alencar, certamente revelou suas ideias em relação a composição literária, pois tradicionalmente pertenceu as escolas literárias indianista e do romantismo. No entanto, o autor passa a analisar a sua obra para provar que ela não é imoral e começa a prestar esclarecimentos ao seu público, argumentando e expondo os fatos, pois ignorava os motivos que deram a resolução da proibição da peça.

Alencar adverte o leitor que ao receber a notícia da proibição, ele transmite ao público sem emoção, sem abalo, com a mais profunda indiferença. Contudo, ele se alegra com a censura e as acusações de imoralidade dirigidas contra a comédia, para poder acionar o direito do escritor de uma obra a realizar uma defesa. Para ele, se abalar, teria como resultado senão “excitar a curiosidade pública, e dar a uma composição sem merecimento o estímulo e o sainete do fruto vedado” (Alencar, 1860, p. 07).

Para José de Alencar, o tratamento dado a sua obra pela ordem da polícia, acabaria gerando uma “popularidade artificial”. Alencar, repudiou os arbítrios das autoridades policiais e por isso convocava o direito de defesa do autor para além das veleidades literárias.

Não é, pois, o despeito que me obriga a quebrar o silêncio, e trazer à imprensa uma discussão literária; não posso ressentir-me de um fato que concorrerá para dar voga, embora efêmera, ao meu livro; mas prezo-me de respeitar a moral pública, não só nas minhas palavras, como nas minhas ações; e custar-me-ia muito deixar pesar sobre mim uma suspeita injusta (Alencar, 1860, p. 08).

No texto de defesa, o autor revelaria que a única razão da discussão, não estaria no seu desejo de revogação da ordem da censura, pois não aspirava a representação da

sua comédia, caso contrário se ele quisesse dar maior publicidade a sua obra, teria um outro meio, a imprensa, pois essa não estava sujeita à censura policial. Segundo Alencar, a única razão da proibição da obra, se justifica no fato de “ser uma comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais” (Alencar, 1860, p. 10).

Naquele período, havia pelo menos duas formalidades essenciais para que uma obra pudesse ser levada a cena nos teatros da Corte. A primeira seria a licença do Conservatório, e a segunda a permissão da polícia. O escritor não ignorava e relatou que estas formalidades foram preenchidas na comédia “As Asas de Um Anjo”; a partir do despacho do Conservatório com a data de 14 de janeiro de 1858, e o visto da polícia de 25 de maio do corrente ano.

A proibição da comédia depois de ter subido três vezes a cena e sem nem uma manifestação reprovadora da parte do público, importa pois não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatório Dramático, que não é subordinado à polícia; como uma contradição com o ato anterior; pois quando uma autoridade põe o seu visto em qualquer papel, é presumida haver lido e tomado conhecimento do fato (Alencar, 1860, p. 09).

Nessas observações, o autor entra na apreciação do fato, deixando constatar a questão accidental da omissão das autoridades. Ele comenta, que a lei em vigor, menciona três causas de proibição de uma obra dramática, e são: “o ataque as autoridades constituídas, o desrespeito à religião, e a ofensa à moral pública”; no entanto Alencar constatou em sua defesa “não havendo na minha comédia nada de relativo as duas primeiras causas, conjecturo que a acusação da imoralidade feita por alguns espectadores demasiadamente escrupulosos foi o único fundamento da ordem policial” (Alencar, 1860, p. 09).

José de Alencar não abre mão de fazer uma análise minuciosa da peça para buscar entender o motivo da “imoralidade da obra”. Ele tece observações sobre os conceitos de tema, personagem e a linguagem poética para revelar suas ideias em relação a discussão sobre os costumes da sociedade, “assistindo as Asas de Um Anjo, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos” (Alencar, 1860, p.11).

Ao continuar tecendo as observações, Alencar, interroga: quais seriam as razões que fizeram taxar de imoral a comédia?

Segundo o autor, seria necessário encontrar uma definição: “o que seja imoralidade?”. Não obstante, haveria uma certa possibilidade de chegar a uma conclusão lógica sobre o pensamento da obra, e conhecer se ela merecia ser retirada da cena com um incentivo à licença dos costumes. Estabelecendo este ponto, Alencar, pergunta:

Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito frequente na sociedade, deduz dele consequências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como aqueles que concorreram indiretamente para a sua realização (Alencar, 1860, p. 11 e 12).

Esse questionamento, implica numa das considerações de Schwarz (2012), a respeito do artista que registra de algum modo o processo social. A obra de Alencar, tematiza o vício apresentando pela sociedade para corrigi-lo e para puni-lo “não pode achar imoral a ação da comédia; o vício se apresenta, é verdade, mas para ser corrigido; e como já disse em princípio, não sou eu que o apresento; é a própria sociedade” (Alencar, 1860, p.16).

No entanto, para ele a ação da comédia “são aquelas teses que me propus desenvolver no meio de um quadro de costumes brasileiros” (Alencar, 1860, p. 12) portanto, “não há ali uma só personagem que não represente uma ideia social, que não tenha uma missão moralizadora” (Ibidem, 1860, p.12).

No que se refere, a missão moralizadora, o autor trouxe algumas inquietações: “Haverá quem reprove as lições terríveis que em cada página, em cada cena fazer o espectador estremecer de horror ou de indignação?”. (Alencar, 1860, p. 14). Uma outra inquietação: “Mas se a imoralidade não está no pensamento da obra, onde se encontra ela? No estilo? No jogo cênico?” (Alencar, 1860, p. 18).

Todas as considerações levantadas por José de Alencar em defesa da obra, são pertinentes e até mesmo controversas, contudo voltando ao entendimento que ele tinha que o motivo da censura à peça estava no fato de ela ser retrato da realidade nacional e de ter sido escrita por um brasileiro, com fundamento nisso para De Marco ““As Asas de um Anjo” encaminham a discussão para a necessidade de encontrar caminhos para que a arte pudesse representar a realidade social do cotidiano daquele Rio de Janeiro em que vivia Alencar” (De Marco, 1983, p. 37).

Após a escrita desse texto, o autor publica um novo, datado de 29 de novembro de 1859, que foi escrito para acompanhar o anterior no prefácio à primeira edição da peça. Por fim, Alencar comenta nesse texto sobre o desenlace da comédia com a Censura.

As alterações que fiz no original, levado a cena, e aprovado pelo Conservatório, são unicamente de estilo; castiguei a frase quando não me pareceu natural; dei em alguns pontos melhor torneio ao diálogo; mas na ação dramática, e no pensamento que ela exprime, nem de leve toquei (Alencar, 1860, p. 4).

Em uma primeira síntese, ao remetermos a linha histórica das origens da Censura do Teatro no Brasil, constatamos a função coercitiva e disciplinadora da mesma a partir da manutenção do pensamento dominante das elites coloniais, com isso uma suposta defesa da “moralidade e dos bons costumes”, se deu pelo fato que os artistas e escritores ao registrarem o processo social em curso estariam sob o julgo dos mecanismos de proibição e com isso teriam que enfrentar os obstáculos para que a obra pudesse ser lida, escrita ou encenada, sem sofrer alterações ou até mesmo ter a chance de nem de leve tocar na ação dramática e no pensamento criativo.

1.2 Censura prévia numa cômoda ficção republicana: a sofisticação dos aparatos legais na ocupação dos censores contra a propagação das ideias subversivas

Nos primeiros anos da República, o Conservatório Dramático Brasileiro por não receber apoio irrestrito do Império, dos artistas, da polícia e dos intelectuais, foi definitivamente declarado extinto por meio do decreto nº 2.557, de 21 de julho de 1897 com a justificativa que a experiência desse órgão se mostrou “suficientemente a inutilidade” na qual nenhuma influência exerceu sobre o teatro nacional, literatura e arte dramáticas e por não cumprir com seu objetivo primeiro que era, “zelar” pela moral, e contribuir para o melhoramento da arte dramática.

Esse dispositivo legal, transferiu novamente para a Polícia o exercício da Censura com o objetivo de reprimir peças que resultassem na perturbação da ordem pública e de ofensas ao decoro público, “para a execução das peças teatrais e exhibições em casas de espetáculos, a Polícia cingir-se-á a tomar conhecimento, com a antecedência, da peça ou do programa que tiver de ser executado, cabendo-lhe proibir ou suspender o espetáculo...” (Brasil, 1897, art.2).

Consequentemente, a Censura no âmbito do setor cultural no país retornaria a ser responsabilidade dos órgãos policiais e das motivações políticas da classe dominante, sendo assim o agenciamento de recursos de novas medidas repressivas aparecem a partir do golpe de Estado político-militar em 1889 conforme aponta Lucília de Almeida Neves dentro da lógica sobretudo no que diz respeito “a vigência de uma ordem liberal compartilhada pela hegemonia e autoritarismo oligárquico” (Neves, 1994, p. 92).

No período da República Velha (1889-1930), percebemos a consolidação hegemônica da política das oligarquias junto ao governo “as oligarquias viam seus interesses atendidos pelo governo, o que levava à consolidação de seus respectivos poderes regionais” (Barbosa, 1995, p. 268).

De acordo com Sodré (1979) para exercer o domínio na vida política a classe senhorial deveria organizar-se internamente dentro do mecanismo mandonista desenvolvido na lógica do liberalismo com os seus currais perfeitamente organizados, ou no mecanismo demolidor que podavam as manifestações esporádicas de rebeldia: “A República era uma cômoda ficção, e o país se transformara, realmente, numa “modesta fazenda senhorial bem ordenada” (Sodré, 1979, p. 307).

Neste arranjo desse poderio as oligarquias compartilhavam privilégios no aparelhamento do Estado vindo da própria demanda do liberalismo imperial que “resultaram em entregar o governo mais diretamente nas mãos dos setores dominantes tanto rurais quanto urbanos” (Carvalho, 1987, p. 46).

Nessa conjuntura surgem novos mecanismos coercitivos herdados de uma “tradição do Império transferido na esfera do aparelho burocrático do Estado ou pela necessidade de disfarçar e atribuir ao Estado novas funções republicanas” (Costa, 2006, p.86).

Nesse sentido (Costa, 2006) salienta que o período republicano ficou marcado com uma tendência de racionalidade política no trato da produção artística e simbólica, mesmo com o surgimento de novas linguagens artísticas e novos veículos de comunicação, houveram uma maior rigidez no controle da produção cultural e da prática artística, principalmente o rádio e o cinema dando o encaminhamento de novos hábitos, gostos e formas de produção simbólica.

Não é por acaso que uma tríade (paternalismo, clientelismo e repressão) foram se sedimentando na sociedade brasileira, segundo (Costa, 2006) por meio das relações de autoridade, de subserviência, dominação na concessão de direitos e meios de produção,

no impedimento do uso e do reconhecimento de uma autonomia, da independência do pensamento e da ação.

Possivelmente, essa tríade serviu de base para o surgimento de um aparato legal que se tornava cada vez mais sofisticado, possibilitando a modificação da Censura por meio de novos rearranjos na estrutura burocrática da polícia.

O Decreto nº 3.640, de 14 de abril de 1900, deu um novo regulamento passando a reorganizar o serviço policial do governo por intermédio da competência das delegacias auxiliares que, por designação do chefe de polícia, deviam inspecionar os teatros, e os espetáculos públicos de qualquer espécie, as associações públicas de divertimento e recreio. Os delegados auxiliares tinham, além disso, o serviço de inspecionar com o objetivo de “não só quanto à ordem e moralidade como também com relação à segurança dos espectadores” (Brasil, 1902, art. 31).

De agora em diante, reforçaremos o pedido de atenção à palavra Censura, portanto feito esse pedido, buscamos recorrer ao Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa e encontramos os seguintes significados da palavra: (1) ação ou efeito de censurar, (2) exame de trabalhos artísticos ou de material de caráter informativo, (3) a fim de filtrar e proibir o que é inconveniente, (4) do ponto de vista ideológico ou moral, (5) grupo de pessoas responsáveis por esse exame, (6) departamento onde trabalha esse grupo de censores, (7) autoridade ou função de censor, (8) condenação de obras artísticas etc.

Essa simples procura da palavra nos levou a encontrar a expressão que nos interessava: ‘Censura prévia’ cujo verbete é apresentando sendo, o exame antecipado, de caráter proibitivo, que o Estado faz em obras geralmente de cunho artístico, a fim de proibir suas apresentações ou publicações.

Esse interesse se justifica pelo fato que a palavra Censura Prévia aparece pela primeira vez como força de lei através do Decreto n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920, promulgado por Epitácio Pessoa. Essa nova legislação viria a regulamentar as casas de diversões e espetáculos públicos, tal como o exercício da ‘censura prévia’ e instituir o lugar do ‘censor’.

No presente decreto “a apresentação de qualquer peça teatral dependeria de censura prévia sendo feita pelo delegado auxiliar” (Brasil, 1920, art. 39). Algumas exigências são dispostas no corpo do texto da lei, a fim de orientar a conduta dos profissionais para uma possível autorização do espetáculo.

O autor da peça ou empresário teatral, por exemplo, para conseguir o registro da peça teatral, deveriam requerê-lo apresentando dois exemplares impressos ou datilografados, sem emenda, rasura ou borrão, dirigindo ao 2º delegado auxiliar.

Este teria o prazo de três dias para autorizar ou não, a encenação da peça, podendo a recusa ser realizada de forma absoluta. Ainda assim, a proibição poderia ser revogada na condição em que o autor, ou seu representante legal, concordasse em suprimir ou modificar os seguintes pontos indicados:

ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém a prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversões classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da sociedade atual (Brasil, 1920, art. 39, parágrafo 5º).

Algo curioso também nos chama atenção, que durante o procedimento da censura das peças teatrais a polícia não entraria na apreciação do valor artístico da obra, porém perguntamos: o que seria esse valor artístico da obra? Não objetivamos a resposta, contudo gostaríamos de continuar a reflexão por dentro da observância dos dispositivos legais, ou seja, contra fatos não há argumentos ou contra a censura prévia não há argumentos.

Destacamos também uma frase da lei sobre “propagar ideias subversivas da sociedade atual”. Novamente recorreremos ao Dicionário e sondamos a palavra subversão: (1) ato ou efeito de derrubar ou destruir, destruição, queda. (2) perversão moral, (3) insubordinação ou revolta contra a autoridade, as leis, as instituições etc., contra as regras vigentes, aceitas pela maioria, (4) destruição ou transformação da ordem estabelecida, (5) conjunto de ações que se realizam de maneira sistemática, com o objetivo de debilitar ou derrubar um sistema econômico, político ou social, (6) grupo de pessoas que praticam essas ações.

O procedimento de ir ao dicionário é um exercício de tentar alargar o pensamento e compreender o sentido na colocação da palavra naquele momento histórico. Sabemos que o sentido da palavra “subversivas” correspondem ao pensamento da classe dominante

da época. Provavelmente, não havia uma preocupação formal com o valor artístico de uma obra pelos mecanismos de Censura, e certamente o objetivo estaria na propagação das ideias da classe dominante, com receio do “perigo” que a função da arte poderia exercer sobre os costumes da época.

Essa constatação se dá pela ingerência de uma articulação da Censura ideológica com o fortalecimento dos aparatos legislativos e da ocupação das oligarquias no Estado, sobretudo, “para manter o aparelho do Estado a seu serviço, a classe dominante terá de montar um sistema político adequado, que contorne as resistências ou as detenha e vença” (Sodré, 1979, p. 303).

Em suma, podar as manifestações esporádicas de rebeldia, evitar a propagação de ideias subversivas da sociedade, contornar as resistências, deter e vencer são mecanismos de repressão de uma classe dominante com o objetivo de eliminar qualquer possibilidade do exercício livre do pensamento e da ação. Fazemos mais uma vez a pergunta: e se a Censura continuar deixando que os artistas pensem por sua própria cabeça numa sociedade escravocrata, colonial, oligárquica e ditatorial?

Prossigamos após esse comentário para continuar a notar no Decreto n. 14.529 algumas considerações sobre os mecanismos de organização da estrutura burocrática da Censura. Esse clima de repressão política e cultural que se instalou nos anos de 1920, configurou-se sem dúvida a prevalência dos interesses da ideologia dos governantes, com a finalidade de controlar, reprimir as vozes ou ideias tachadas de subversivas, ou melhor, calar os potencialmente perigosos que poderiam denunciar as mazelas de uma sociedade com diversos problemas de ordem econômica, social, política, cultural, educacional etc.

Nota-se no balizado decreto as diretrizes de controle, tendo em conta a função dada aos delegados de polícia vinculadas às atividades de repressão, tornando-os “os agentes executores das medidas repressivas” (Kushnir, 2001, p.86). No período republicano o exercício da censura e o trabalho do censor como um agente policial apresentara-se, para além do perfil burocrático, como o perfil mais repressor e vigilante.

Nesse sentido, que à Censura ao texto teatral foi enfatizado, ganhando força nesse Decreto, pois um dos exemplares da peça, depois de apresentado, emendado, e arquivado não poderia ser retirado sob qualquer pretexto, salvo para ser recolhido ao Arquivo da Polícia. O registro da peça precisaria ser requerido pelo autor ou representante legal antes do primeiro ensaio e montagem da peça. Caso autorizada a montagem, os responsáveis legais pelo espetáculo, deveriam comunicar ao delegado auxiliar, “no prazo de 24 horas,

o local e a hora do ensaio geral da peça, afim de ser verificado se foram observadas as supressões e alterações exigidas” (Brasil, 1920, art. 43).

A Censura prévia se ampliava para a encenação e outros elementos da visualidade da cena, por exemplo, nos ensaios gerais o diretor de cena é obrigado “a fazer cumprir as observações do censor, encarregado de presidir ao ensaio geral, em tudo quanto se referir à caracterização, gesticulação, guarda-roupa, marcação e cenários” (Brasil, 1920, art. 43 § 2). Neste caso essa taxatividade regulamentada constitui-se uma ordem proibitiva de caráter estritamente repressor.

Isto significa que é na República que se inaugura essa tradição policial de repressão às artes herdada de um período monárquico que segundo (Khéde, 1981) o exercício da censura teatral no século XIX, quando foi criando o Conservatório Dramático Brasileiro, demonstrou “o controle ideológico da arte pelo recurso da violência simbólica – o corte censório – efetuado por intelectuais destacados na cena cultural” (Khéde, 1981, p.18)

Conforme salienta Beatriz Kushnir (2001, p. 87), existiram raízes profundas que entrelaçaram as atividades intelectuais e policiais na ação censória, os censores muitas vezes foram intelectuais de renome, pois em determinados momentos tornou-se necessário que seus ocupantes tivessem uma formação, muitas vezes de nível superior, nas áreas de humanas, todavia não podemos esquecer que as atuações ficaram circunscritas à esfera da polícia, já que a agência de censura esteve sempre vinculada às atividades de repressão policial.

Por intermédio do Decreto n. 16.590, de 10 de setembro de 1924 no governo de Arthur Bernardes, o cargo de censor ganhava visibilidade. Nesta nova lei, fora aprovada o regulamento das casas de diversões públicas e instituiu o lugar de censor sendo feita a “nomeação pelo ministro da Justiça e Negócios Interiores, a partir da indicação dos chefes de Polícia, sendo, portanto, um cargo de confiança” (Brasil, 1924, art. 93).

O cargo de censor foi fixado no orçamento da União e seriam em quatro o número de censores, sendo um deles exclusivamente encarregado da censura às peças teatrais. A representação de qualquer peça teatral, representações de variedades, declamações e cantos, entre outras manifestações artísticas exibidas nas casas de diversões públicas, “dependia de censura prévia feita pelo censor teatral, subordinado ao segundo delegado auxiliar” (Brasil, 1924, art. 39).

O mesmo decreto que regulava as atividades das casas de diversão, estabeleceu o um camarote especial reservado de livre acesso das autoridades policiais nos espaços dos

teatros, bem como a criação de uma cadeira na plateia onde se lia, nas costas, a palavra “CENSOR”.

Portanto, naquele momento a lei definia o seguinte: os censores das casas de diversões públicas usarão distintivo idêntico aos dos delegados de polícia, substituindo os dizeres – ‘Segurança Pública’ – pelos seguintes: ‘Censura Policial’ (Brasil, 1924, art. 98). O decreto instituiu-se a exigência de uma licença emitida pelo chefe de polícia, com base em informações sobre a idoneidade e os antecedentes do empresário e do diretor do espetáculo.

Desta forma, na década de 1920, a política pública adotada pela instrumentalização dada a Censura foi demarcada por dois polos de ação: um deles visava à normatização do espaço público destinado aos divertimentos; o outro, ligado à geração de rendimentos obtidos pela concessão das licenças, sendo a censura política realizada de forma subliminar, “a polícia, aos distribuir essas licenças, exercia também uma função administrativa que produzia dividendos” (Kushnir, 2001, p.89).

Esses dividendos revelavam os gastos públicos do Estado na manutenção de uma ordem repressiva ao setor das artes no país, angariadas por uma elite que visava controlar aquilo que podia ameaçá-la, utilizando-se de estratégias coercitivas.

No governo de Washington Luís, último presidente da República Velha, foi aprovado o regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatrais com o Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. O novo regulamento especificou os requisitos que deveriam possuir o empresário, ou dono das casas de espetáculos com apresentação de provas de estarem organizado comercialmente; como deveriam ser feitos os contratos, as obrigações dos artistas, das horas de trabalho, da fiscalização dos direitos de autor e penalidades.

Da mesma forma, o decreto ampliava os poderes da prática censória trazendo no dispositivo da lei a seguinte obrigação e penalidades para os artistas [...] “não poderão alterar, suprimir, ou acrescentar, nas representações, palavras, frases ou cenas [...] devidamente aprovadas pela Censura Teatral do Distrito Federal” (Brasil, 1928, art. 25). Os censores gerais do Teatro ficariam a cargo da aprovação dos programas dos espetáculos, bem como a imposição e aplicação de multas aos “artistas infratores” que são obrigados a prestar nos ensaios gerais realizados para a censura, nos termos dos regulamentos policiais vigentes para estes pudessem observar a peça e fazer a avaliação para aprovar, proibir ou providenciar os cortes.

Nessa continuidade da Censura na República, atentamos pelas deliberações estruturais desse mecanismo de poder, agindo internamente sob a anuência de um Estado autoritário gozando de legitimidade “os órgãos de fiscalização censória se tornaram ferramentas autoritárias capazes de agir em seu próprio interesse, tornando-se cada vez mais cotidianos, burocráticos e assumidamente políticos” (Costa, 2006, p. 89). Ademais, a Censura Republicana, não rompeu com a tradição herdada de outras fases históricas, pelo contrário “a Censura organizada pela República lança as bases do que viria a ser um dos braços fortes do Estado Novo” (Costa, 2006, p. 89).

1.3 Censura no “Estado Novo”: um governo que ensaia com força, leis e armas

Em 24 de outubro de 1930, o presidente da República, Washington Luís, foi deposto pelos militares, vinte e um dias antes do término de seu mandato. O fim da República Velha ocorreu com a derrubada do modelo político das oligarquias mais conservadoras que dominavam a antiga República. No entanto, com o fim da República Velha, a década de 1930 se inicia com a precipitação do Golpe de Estado mediante a instalação de um suposto Governo Provisório da República.

Nesse cenário de golpe, surge a figura populista, elitista, fascista, autoritária e personalista de Getúlio Vargas ao entrar no poder numa conjeturável justificativa de mediar os interesses em conflito oriundas das tensões entre liberais e autoritários, como também construir mecanismos para combater os comunistas e quaisquer ideias antagônicas de oposição ao pensamento dominante.

Essa fase de 1930 a 1945, fica marcada por grande efervescência política e por uma luta ideológica intensa, “começa em ambiente de relativa liberdade, para desembocar, em 1935, em medidas de exceção, e culminar, em 1937, com o estabelecimento do Estado Novo” (Sodré, 1988, p. 69).

Por meio dessa transição golpista que as prisões em massa sob pretextos políticos ganharam notoriedade pública, pois os processos abusivos que lançaram mão a polícia brasileira no desempenho de suas funções, em particular os abusos de autoridade, e perseguição aos presos políticos despertaram um desencadeamento de perseguições aos “adversários” do regime vigente de Vargas.¹⁰ Em suma, um governo provisório que não

¹⁰ Como consta no registro do Livro dos Anais da Assembleia Nacional Constituinte de 1933, na trigésima quarta sessão, o deputado Zoroastro Gouvêa lê alguns excertos do Jornal Folha da Noite, do corrente ano trazendo alguns depoimentos de forma material, elucidando alguns fatos sobre esses abusos no Governo

é governo, baseado na força, e nas armas cuja intenção foi à manutenção da ordem da exploração capitalista no estado autoritário-conservador do Brasil, isto é, resquícios de um passado colonial em que as velhas estruturas marginalizam e operam em prejuízos, “colocam como dependentes e consumidoras, semelhando colônias.” (Sodré, 1988, p. 64).

Provisório, “O REGIME A QUE ESTÃO SUBMETIDOS OS PRESOS POLÍTICOS EM SÃO PAULO. Quarenta e quatro advogados requererem a abertura de um inquérito a respeito, ao juiz corregedor, que deferiu a petição para apurar os fatos relacionados com o regime a que estão submetidos os operários presos na ilha dos Porcos. Há poucos meses, o operário Roberto Morena, pelo simples fato de ser secretário do Comitê Anti-Guerreiro de São Paulo, foi preso e “condenado” pelo delegado de Ordem Social a trabalhos forçados. Hoje, ele trabalha na construção da estrada de rodagem Ubatuba-Taubaté, sem receber salário, como “escravo”, portanto. Em sua companhia, também como forçados encontra-se o tecelão Fernando Parras, secretário geral da União dos Trabalhadores em Fábricas de Tecidos, o metalúrgico Esteban Lozano e outros. No Gabinete de Investigações e outras masmorras desta Capital acham-se detidos inúmeros presos políticos, que estão sendo continuamente espancados e torturados para confessarem supostas participações em “planos terroristas” que o delegado de Ordem Social arquiteta a seu bel prazer. Outro fato da maior gravidade, de que é responsável a Delegacia de Ordem Social, é a suspensão indefinida de inquéritos policiais, como se deu, por exemplo, no referente ao assassinio do tecelão Vitorino Domingues, em Sorocaba, por questões sociais: e aqui em São Paulo, no inquérito sobre o atentado de que foi vítima por parte de agentes da Delegacia de Ordem Social, o operário gráfico Manuel Aristides. Mais ainda. A polícia chega ao cúmulo de se apropriar sumariamente de livros (referimo-nos a livres comuns, encontrados publicamente à venda), objetos de uso, até móveis pertencentes as pessoas que detém. (BRASIL, Annaes da Assembléa Nacional Constituinte. Volume V – 23-12-33 a 11-1-34. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1935, p. 87-88). Sobre tal situação, o deputado continua explanando a situação dos presos políticos, “é um princípio universalmente aceito e acolhido pela nossa legislação penal que aos criminosos políticos deve ser reservado um tratamento especial, ditado pela natureza particular do seu crime. No entanto, é sobre presos políticos que a polícia de São Paulo desfere seus golpes mais brutais. Os suplicantes não precisam recordar o que são os xadrezes do Gabinete de Investigações, onde a Delegacia de Ordem Social conserva os seus presos. Sobre eles já manifestou, entre outros, o próprio Chefe de Polícia atual por ocasião de sua visita ultimamente realizada. Em cubículos infectos, de dimensões irrisórias, são amontoadas dezenas de presos, políticos e comuns, em condições que desafiam a imaginação mais fértil de inventar horrores. Mas, o que é pior, são os tratamentos infligidos a estes presos: incomunicabilidade completa com o mundo exterior, mesmo com advogados e pessoas da sua família, espancamentos e torturas contínuas. E isto quando não são sumariamente condenados a trabalhos forçados, como se deu nos casos acima citados. A Delegacia de Ordem Social de São Paulo é uma reprodução fiel, em pelo século XX, do famoso tribunal do Santo Ofício. E isto passa-se em São Paulo, que se preza de ser um Estado culto e civilizado, cultural e civilização estas de que a polícia se escarnece. Oral, tal situação não pode evidentemente continuar. O regime discricionário em que nos encontramos não significa regime de bárbaros. E, uma vez que as autoridades policiais fazem-se de desentendidas diante destas outras acusações semelhantes que diariamente aparecem na imprensa e que a opinião pública proclama, é as portas da justiça que os suplicantes vêm bater. Competem aos corregedores permanentes, de acordo com o decreto n. 4.786, de 3 de dezembro de 1930, a correição das cadeias, postos policiaes e quaisquer outros recolhimentos sujeitos à polícia (art. 13); bem como são sujeitos a correição as autoridades policiaes (art. 10, n. III). Quanto à matéria destas correições especificada no referido decreto, abrange todos os casos citados e outros da mesma natureza que poderão ser facilmente apurados no correr de uma correição. Nestas condições, os suplicantes requerem a V. ex.^a nos termos do art. 8º do referido decreto n. 4.786, que se digne determinar uma correição relativa aos procedimentos ilegais, arbitrários e desumanos da Delegacia de Ordem Social no que diz respeito, em particular aos seguintes pontos: 1º, aplicação do regime particular de presos políticos aos seus detidos; 2º incomunicabilidade; 3º inquéritos interrompidos; 4º, condições anti-higiênicas e intoleráveis dos xadrezes aos quais são recolhidos presos políticos; alimentação deficiente nas prisões, etc.; 5º torturas e espancamentos; 6º, confisco de livros, objetos de uso dos detidos, etc. (BRASIL, Annaes da Assembléa Nacional Constituinte. Volume V – 23-12-33 a 11-1-34. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1935, p. 88-89)

Nessa paisagem, aparece o Decreto nº 20.033, de 25 de maio de 1931, com a fundação do Departamento Oficial de Publicidade (DOP), com a finalidade de tornar-se um órgão de propaganda do governo com a responsabilidade de exercer a atividade censória, atendendo “à necessidade e conveniência de dar mais amplitude às informações referentes à boa ordem dos negócios públicos [...] e à formação de uma ideia exata do verdadeiro estado em que a Revolução encontrou o país” (Brasil, 1931, preâmbulo)

Na afamada Era Vargas, esse “novo” governo atendendo ao desejo de setores conservadores de regular o cerceamento à cultura, começara a articular a censura cultural “uniforme e federativa” (Costa, 2006, p. 99), com a manifestação legal do Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, instalando uma Comissão de Censura vinculada ao Ministério da Educação e Saúde Pública sendo composta: de um representante do Chefe de Polícia; de um representante do Juízo de Menores; do diretor do Museu Nacional; de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública e de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação (Brasil, 1932, art. 6º).

Não obstante, Getúlio Vargas assinalava o próximo Decreto nº 22.332, de 10 de janeiro de 1933, que reorganizou a estrutura da Censura Teatral do Serviço Policial no Distrito Federal, mantendo a atividade sob a responsabilidade do Chefe de Polícia e inaugurando o órgão administrativo da Diretoria-Geral de Publicidade, Comunicações e Transportes “compreendendo os serviços da censura teatral” e com o seguinte pessoal compondo o quadro de funcionários da censura teatral: 1 chefe, 6 censores; 1 datilógrafo; 1 contínuo (Brasil, 1933, art. 2º, § 1º).

Destacamos um curioso fato numa das sessões da Constituinte de 1933, quando o Deputado Zoroastro Gouvêa do Partido Socialista Brasileiro (PSB), registrou em depoimento, uma queixa trazida em reunião pedindo o esclarecimento das autoridades policiais sobre o caso das demissões em massa ocorridas naquele momento. Ele lê, o editorial do Jornal do Estado de São Paulo, do dia 10 de dezembro de 1933, sobre a notícia “O Caso da Censura Teatral de São Paulo”.

A notícia procurou informar sobre o fato de um juiz afastado de seu posto por um simples telefonema. Segundo o Jornal, o Dr. Ismael de Ulhôa Cintra, juiz substituto da 6ª Vara Cível, foi afastado do seu posto pelo secretário da Justiça. O juiz, havia em três dias considerado nulo o ato do Interventor, que extinguiu o Departamento de Censura Teatral e Artística e dispensou todos os seus funcionários. O Dr. Ulhôa Cintra mandou que todos os funcionários fossem reintegrados nos seus cargos. Para o deputado Zoroastro, a censura teatral de São Paulo tem um fundo político, pois todos os funcionários demitidos

pertencem à esquerda revolucionária, pois “a ordem de dispensa foi dada pelo telefone e partiu da Secretaria da Justiça” (Brasil, Annaes da Assembléa Nacional Constituinte, 1935, p. 96). Zoroastro termina sua fala chamando a atenção do governo:

Por tudo isso, se não quiser estender aos proletários a anistia, ao menos o Sr. Chefe do Governo Provisório se lembre de que o proletário foi o grupo que se manteve coeso, foi o único grupo que não se deixou acaudilhar pela falsa revolução constitucionalista e ao qual ele tantas promessas fez. Não dê anistia, mas peça, humanamente, esclarecimentos e diga ao seu procônsul que é impossível continue a governar assim a província, sem que os próprios pretorianos se levantem e castiguem, com o espiculo ou o conto das lanças, os que abusam do poder imperial (Brasil, Annaes da Assembléa Nacional Constituinte, 1935, p. 96).

Com a publicação dessa notícia no Jornal e com o depoimento do parlamentar, podemos averiguar o termômetro autoritário do Estado Brasileiro através do exercício da atividade pública de Vargas no controle do poder e através disso podemos discutir com clareza a dinâmica cultural do país nessa mistura de uma tradição burocrática, personalista e conservadora.

Na afirmação da celebrada revolução constitucionalista de 1930, e consoante ao pensamento de José Inácio de Melo Souza, o Estado em 1930 procurará impor “uma ordem coordenada e racional, instituindo-se não só como uma única instância de decisão como o fazendo pela mediação de uma série de aparelhos burocráticos” (Souza, 2003, p. 13).

Após um ano, Vargas aprovava novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal, instituindo-se por meio do Decreto nº 24.531, de 2 de julho de 1934, a Censura Federal, subordinada àquela Diretoria-Geral, e a Inspeção-Geral de Polícia (I.G.P).¹¹ Na I.G.P as atribuições do Inspetor Geral de Polícia ficaria à cargo de “inspecionar e fazer inspecionar o Policiamento a cargo das repartições subordinadas nos [...] teatros, espetáculos públicos, divertimentos de qualquer ordem, reuniões públicas em recintos ou em praça pública” (Brasil, 1934, art. 22).

¹¹ A Inspeção Geral da Polícia (I.G.P.) foi um órgão especializado da Polícia Civil do Distrito Federal, por meio do qual o Chefe de Polícia exercia a fiscalização policial, marítima, terrestre e área em todo o Distrito Federal. (BRASIL, 1934, art. 501).

A Diretoria Geral de Publicidade, Comunicações e Transportes seria o órgão de administração policial destinado a manter e desenvolver as relações entre as administrações policiais e regular as questões de publicidade, censura teatral e de diversões públicas com extensão a outros meios de comunicação.

Esses serviços de Censura Teatral e de Diversões públicas constituía-se uma secção subordinada ao Diretor Geral de Publicidade, ficando a cargo dos censores, distribuídos equitativamente, pelo Chefe da Censura. Essa Secção de Censura Teatral, tinha como competência prévia autorizar as representações de peças teatrais, representações de variedades, execuções de bailados, pantomimas, peças declamatórias, execuções de disco falados e cantados; bem como caindo a incidência coercitiva de impedimento de manifestações contrárias à moral e aos bons costumes.

Podemos perceber que as restrições de cerceamento da liberdade e de trabalho se aplicava especialmente aos artistas teatrais. Nesse Decreto, havia uma série de restrições pela qual os artistas em virtude da lei eram obrigados a cumprir: “a interpretar fielmente o texto dos papéis que lhes forem distribuídos, a cumprir rigorosamente todas as determinações da censura, e a obedecer ao diretor e ao ensaiador no que, se referir à marcação, caracterização e indumentária aprovadas pela Censura, a portar-se convenientemente em cena, a apresentar-se com as roupas aprovadas no ensaio geral, pelo censor.” (Brasil, 1934, art. 370 a 373). O descumprimento a lei, tornava os artistas teatrais à alcunha de infratores, no caso de desobediência seriam impostas penalidades e aplicações de multas.

Desta feita, os mecanismos coercitivos de controle aos meios de comunicação nesta prescrição legislativa, tinham como pretensão à aplicação de uma ordem centralizadora do poder na esfera político-cultural do país, melhor dizendo, a política do Estado Novo buscava reprimir possíveis conflitos que gerariam oposição ao governo, pois a partir de uma estrutura ideológico-cultural sob a influência das doutrinas nazifascistas, conforme lembra (Costa, 2006, p.96), Vargas procurou controlar e dominar a produção simbólica, as artes e as comunicações.

Em resumo, foi nesse período que a Censura se dividia em dois órgãos cumprindo certo propósito, pois de um lado estava a Diretoria Geral de Propaganda responsável pela censura cultural, e de outro à Polícia do Distrito Federal responsável por manter a ordem, segurança e disciplina de execução à lei.

Por outro prisma, na Constituição de 1934 trazia no seu artigo 9º, a garantia da livre manifestação do pensamento em qualquer assunto, e isso sem dependência de

censura, exceto aos espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determinar.

A lei determinava que a publicação de livros e periódicos não dependia de licença do Poder Público, no entanto, “não eram toleradas propagandas, de guerra ou de processos violentos, para subverter ou seja fomentar o incentivo a subversão à ordem política ou social” (Brasil, 1934, art. 9).

Vale acentuar, que durante o período de campanha eleitoral para a Assembleia Nacional Constituinte encarregada de elaborar a nova Constituição de 1934, apareceu com certa frequência as notícias oriundas dos Estados, de violências contra os profissionais da Imprensa.

As autoridades administrativas serviam-se ainda do Decreto nº 4.743, de 31 de outubro de 1923, para processar jornalistas por publicações que escaparam a censura. Essa lei instituída no Governo Washington Luís com oficialização do Congresso Nacional, regulava o controle da informação criando a lei de imprensa, que então permitia “a discussão e crítica se tiver por fim esclarecer e preparar a opinião para as reformas e providências convenientes ao interesse público, contato que use de linguagem moderada, leal e respeitosa” (Brasil, 1923, art. 2º, parágrafo único).

Foram as sucessivas determinações do Ministério da Justiça e do chefe de polícia do Distrito Federal restringindo, controlando e punindo as atividades dos jornais e de seus jornalistas, por isso “não deixavam margem a dúvidas sobre quais eram as novas diretrizes e quem estava encarregado de conduzi-las” (Souza, 2003, p. 97).

Também ficava proibido expor a venda, ou, por algum modo, a concorrer para que circule qualquer livro, folheto, periódico, ou jornal, gravura, desenho, estampa, pintura ou imprenso de qualquer natureza desde contenha ofensa à moral pública e aos bons costumes e aplicando penas aos crimes de injúria, difamação e calúnia que viessem a ser praticadas pelos profissionais.

Era punível a publicação de segredos do Estado com a pena de prisão por um a quatro anos, aplicável no caso de notícias ou informações relativas à sua força, preparação e defesa militar, se tais notícias ou informações puderem de algum modo influir sobre a sua segurança externa ou despertar rivalidades ou desconfianças, perturbadoras das boas relações internacionais. (Brasil, 1923, art. 2º).

Contra essa lei, muitos deputados questionaram os efeitos danosos desse regime de repressão administrativa, apontando a liberdade de pensamento que teria de sofrer limitações com a existência da Censura. Perguntamos: por que durante três anos de gestão

“revolucionária”, o governo insistia em manter uma lei de Censura à Imprensa? Alguns argumentavam na defesa da lei em favor de preservar a ordem pública e a tranquilidade dos brasileiros, no entanto, essa presumível preocupação escondia o verdadeiro motivo da qual estaria a proteção de interesses particulares, isto significa a proteção dos interesses da classe dominante no poder.

Os deputados contrários as restrições à livre manifestação do pensamento, trabalhavam em favor da confecção de um novo pacto constitucional, e faziam outra defesa, como o deputado constituinte Acúrcio Torres do Partido Social Democrático (PSD) do Rio de Janeiro. Torres chegou a pedir atenção em Assembleia os pedidos de informações constantes no envio de um relatório de requerimento incluindo diversas atribuições, onde deveriam figurar preceitos à liberdade de pensamento, devendo ser assegurada em toda sua plenitude, em qualquer fase da vida pública do país.

Não deixa de ser com tristeza que eu leio esta declaração – feita por um membro de um governo surgido de uma revolução intitulada de liberal – já porque nela se confessa, como arma de governo, a limitação da liberdade de pensamento, como se o pensamento fosse passível de qualquer espécie de restrição; já porque, nela o Governo mostra que nunca o interessou a lei de imprensa, senão pelas relações de ordem política que se possam estabelecer entre a liberdade de imprensa e os governos, escapando, portanto, ao seus cuidados do governo dito liberal, os aspectos e as situações que essa mesma lei cria nas relações entre a imprensa e os particulares que se julguem por ela atingidos; já porque finalmente, o governo surgido de uma revolução que prometeu a revogação da lei de imprensa, não pensa mais em revogá-la, mas simplesmente em substituí-la, governo que durante três anos, não conseguiu chegar a uma fórmula que desse ao país a sensação de que o desvario legal dos homens públicos, que governaram o Brasil com a mentalidade que gerou essa lei, tenha desaparecido (Brasil, Annaes da Assembléa Nacional Constituinte, 1935, p. 163).

Lembrando que esses “homens públicos” eram oriundos dos setores reacionários da sociedade brasileira, com a mentalidade conservadora de uma elite oligárquica obscurantista, projetando seus garfos na coibição do pensamento crítico. Por outro lado, a defesa dos deputados Acúrcio Torres, e Zoroastro Gouveia eram pela abolição da Censura e pelo fortalecimento das garantias constitucionais à livre manifestação do pensamento.

Haviam outros deputados que faziam a defesa pela supressão da Censura prévia da Imprensa e condenavam essa prática repressora do governo. O deputado João Vilas Boas, do Partido Liberal Mato-Grossense em sessão da Assembleia Constituinte chegou a submeter um requerimento para deliberar sobre duas indicações, pois compreendia a matéria da Censura trazendo para o debate a discussão sobre a anistia, entendendo o tema a partir de uma ordem social e política e não como um presente de Natal que o Chefe do Governo Provisório, transformado em Papai Noel, trouxesse para os sapatos daqueles que tivessem perdido os seus direitos de cidadania.

Deste modo as indicações seriam, uma delas concedendo anistia ampla a todos os exilados políticos, e outra restabelecendo as garantias individuais com a proibição das prisões de caráter político, com a suspensão da censura à imprensa e com a restauração do instituto de “habeas-corpus”, para garantir a todos aqueles que estivessem ameaçados na sua liberdade (Brasil, Annaes da Assembléa Nacional Constituinte, 1935, p. 56).

No entanto, as indicações não chegaram a ser submetidas ao conhecimento da Assembleia, porque o princípio seria de que tão somente ao Chefe do Governo Provisório caberia dizer da conveniência, da necessidade ou da oportunidade da medida, uma vez que a Assembleia Nacional Constituinte teria suas atribuições restritas aos fins constantes do decreto de sua convocação. Mesmo assim, as oligarquias regionais mantiveram atuantes no debate da Assembleia Constituinte. Válido lembrar que o Governo Provisório, impôs um regimento interno à Assembleia com um anteprojeto de Constituição que não poderia ser redigido nenhum texto a partir do começo e sim apenas ser “emendado”.

A Constituição de 1934, havia aprovado a lei a qual as eleições presidenciais no período de 1934 a 1938 seriam indiretas, ou seja, o presidente seria eleito pelo Congresso Nacional. Assim a aproximação de Getúlio Vargas com as oligarquias seria uma estratégia para se manter no poder, portanto, essa eminente Revolução de 1930, significou uma possível alteração correlata de forças em nível federal fortalecendo a política dos grupos oligárquicos no poder, quer dizer “a força da estrutura de dominação oligárquica, ou seja, que a antiga estrutura coronelística não havia sofrido alterações substanciais após a revolução de 1930” (Costa, 2015, p.40).

Sobressalente a escalada da repressão, do controle, da centralização do poder, partimos para a fase da radicalização da política ditatorial da Era Vargas. No ano de 1934, a nova Lei de Imprensa dada pelo Decreto nº 24.776, de 14 de julho de 1934, decretou o controle dos meios de comunicação permitindo a censura, na vigência do estado de sítio, e a suspensão e apreensão de jornais, “quando a situação reclamar

urgência, a apreensão poderá ser ordenada, independentemente de mandado judicial, pelo Chefe de Polícia” (Brasil, 1934, art. 63, § 6).

Em 1935, durante o acirramento político e o surgimento da Insurreição Comunista¹², o governo de Getúlio Vargas parte para o recrudescimento, sancionando a Lei de Segurança Nacional (Lei nº 38, de 4 de abril de 1935), que definia os crimes contra a ordem política e social, estabelecendo penas para quem infringi-las.

A “Lei Monstro”, como ficou conhecida, acabava com as liberdades garantidas pela Constituição de 1934, criminalizava a chamada “incitação ao ódio entre as classes sociais”.

No dia 25 de janeiro de 1935, o Deputado Álvaro Costa Ventura Filho, suplente que havia tomado posse em setembro de 1934, único representante do Partido Comunista do Brasil (PCB) na Câmara dos Deputados, realizou um discurso que denunciava o chamado projeto de “lei de segurança nacional” ou “lei monstro”, alertava que essa lei visava reforçar a dominação do governo contra o interesses do proletariado e das massas populares do Brasil, e com isso tratava-se de um projeto reacionário fomentado por uma “lei de repressão ao comunismo.”

Ela atingirá não só os comunistas, que se colocam à frente das lutas das massas trabalhadoras, como todas as organizações operárias, sindicatos, culturais,

¹² A Insurreição de novembro de 1935 em Natal também conhecida como Intentona Comunista ou Movimento Comunista de 1935. No início de 1935, o Partido Comunista discute a formação de uma ampla aliança pela libertação nacional, incluindo operários, camponeses, a pequena burguesia e setores da burguesia nacional que estivessem dispostas a apoiar a luta anti-imperialista. Assim, em fevereiro de 1935, foi lançado um manifesto, programa denominado Aliança Nacional Libertadora (ANL). O lançamento público da ANL foi em 30 de março, no Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, sendo Luís Carlos Prestes que estava exilado em Moscou, escolhido seu presidente de Honra. A formação, o crescimento e a ilegalidade da ANL, em julho de 1935, são aspectos importantes para compreender a Insurreição de 1935. Seu programa propunha uma luta antifascista, anti-imperialista e antilatifundiária, frisando que as medidas devem se manter dentro dos limites do modo de produção capitalista. (COSTA, 2015, p. 26-27). A Insurreição visava derrubar o governo Vargas. Para saber mais sobre esse Movimento, indicamos o livro: A Insurreição comunista de 1935, de Homero de Oliveira Costa, Natal, RN: EDUFRRN, 2015. Destacamos aqui um trecho de documentos apreendidos pela Polícia do Distrito Federal, após a intentona de 27 de novembro de 1935, nos arquivos dos chefes comunistas, esses excertos foram publicados pelo “Arquivo da Delegacia Especial de Segurança Política e Social – Volume III – Polícia Civil do Distrito Federal – Rio”, 1938. Segue o trecho: Enfim, o que queremos dizer é que a tentativa do novo governo de nos desarmar deve e pode ser respondida com grandes lutas. É indispensável que os companheiros compreendam a possibilidade de lutas armadas e mesmo de revoltas militares, independente da questão de poder em todo o Estado. Tais lutas terão uma grande importância principalmente si as soubermos ligar com as lutas dos sertanejos e sua repercussão em todo o país precipitará o lançamento da palavra de ordem da insurreição no resto do país. (SOCIAL, Arquivos da Delegacia Especial de Segurança Política e Movimento Comunista de 1935. Natal – Imprensa Oficial, 1938, p. 11). Durante essa efervescência política, é que surge a ANI, organização formada por vários grupos democráticos, socialistas e antifascistas que denunciavam o avanço da extrema direita e do conservadorismo autoritário, na sociedade e no próprio governo Vargas. (NAPOLITANO, 2016, p. 107).

populares, estudantes, etc.; todo o proletariado, toda a população laboriosa, todos os elementos honestos que manifestam o seu descontentamento ante o atual regime. Todos aqueles que levantam suas vozes contra os erros e desmandos deste Governo; todos que intrepidamente lutam por um pouco mais de pão para seus filhos, todos aqueles que combatem energicamente em prol das liberdades democráticas conquistadas através de centenas de lutas contra a opressão colonial, feudal e imperialista, todos esses heroicos combatentes, serão atingidos pelas garras sangrentas dessa lei (DPL, 27.01.1935, p. 648-649).

No dia 26 de janeiro, de 1935 o projeto de Lei de Segurança Nacional, de autoria dos juristas Vicente Rao e Raul Fernandes, é proposto à Câmara dos Deputados. O texto definitivo é votado com emendas e com os votos dos liberais é aprovada pelo Congresso, e sancionada por Vargas em 4 de abril de 1935.

A lei vetava, proibia a impressão, venda, circulação de livros, panfletos, periódicos e quaisquer publicações consideradas subversivas. Ficavam proibidas a existência de partidos, centros, agremiações ou juntas, de qualquer espécie, que visassem a subversão, pela ameaça ou violência, da ordem política ou social.

Funcionários públicos que se filiassem ostensiva ou clandestinamente, a partido, centro, agremiação ou junta de existência proibida, poderiam ser afastados do exercício do cargo, tornando-se passíveis de exoneração mediante processo administrativo.

Os oficiais das forças armadas da União ao praticarem quaisquer atos definidos como crime na lei, ou se filiar, a partido, centro, agremiação, seriam igualmente, afastados do cargo, comando ou da função militar. No caso do cargo de professor poderiam perder a cátedra ao praticarem os crimes definidos em lei.

Essa “Lei Monstro” previa a criminalização aos que praticarem atos de aliciar, articular pessoas, organizar planos, aparelhar meios ou recursos, formar juntas ou comissões, instalar ou fazer funcionar clandestinamente estações radiotransmissoras ou receptoras, dar ou transmitir, por qualquer meio, ordens ou instruções para a execução do crime. A lei permitia a prisão e condenação de cidadãos sem direito à ampla defesa. Os crimes previstos pela lei seriam julgados por um Tribunal Federal.

É de conhecimento que essa Lei de Segurança Nacional foi um instrumento de perseguição política, pois a “ameaça comunista” virou um pretexto usado constantemente pela polícia e pelos governos para justificar a repressão.

A preocupação do Governo de uma “infiltração comunista”, fez com que solicitasse medidas repressivas ao Parlamento, com a edição do Decreto nº 702, de 21 de março de 1936, abrindo novas diligências e investigações contra o grave recrudescimento das atividades subversivas das instituições políticas e sociais.

Para o Governo tornavam-se indispensáveis as mais enérgicas medidas de prevenção e repressão e com isso resolvia pelo prazo de noventa dias equiparada no estado de guerra em todo território nacional “a comoção intestina grave articulada em diversos pontos do país desde novembro de 1935, com a finalidade de subverter as instituições políticas e sociais” (Brasil, 1936, art. 1º).

Segundo Napolitano, o levante comunista derrotado, além de reforçar o anticomunismo das elites civis e militares brasileiras, serviu para consolidar o poder pessoal de Getúlio Vargas no comando do Estado brasileiro. Até os integralistas, que não tinham simpatia política pelo presidente, tiveram que se subordinar, momentaneamente, à sua autoridade e liderança na luta contra o inimigo comum de ambos, os comunistas. Os grupos liberais, assustados com qualquer desordem social que pudesse ameaçar suas propriedades, privilégios sociais e valores morais, apoiaram a repressão aos comunistas. Essa “ameaça comunista”, “serviu para justificar uma ordem autoritária escancarada” (Napolitano, 2016, p. 110).

Em fevereiro de 1935, o Comitê Regional de São Paulo do Partido Comunista do Brasil (PCB) redigiu um panfleto em repúdio ao projeto de Lei de Segurança Nacional. O Partido convocava a mobilização do proletariado e das massas populares para manifestarem vigorosamente seu protesto contra essa onda de terror e violências, em defesa das liberdades democráticas.

Em cada clube, associação, sindicato ou centro, seriam organizadas assembleias de protesto contra o infame atentado às liberdades do povo. Para o Partido, essa lei se tratava da segurança das negociatas dos ricos estrangeiros e nacionais, segurança possível unicamente à custa da miséria e do esfoameamento de todo o povo trabalhador.

A “Lei Monstro” instalava a legalização de um regime inaudito de crimes e violências, pois essa lei anulava o direito de greve, sob a pena de fechamento de sindicatos como instrumento de reivindicações operárias. Suprimia a liberdade de reunião, associação e imprensa para o proletariado.

A estabilidade dos funcionários públicos e militares seria aniquilada. Os trabalhadores estrangeiros seriam entregues as deportações. “E todo aquele que queira

levantar sua voz de protesto contra tamanha arbitrariedade, a justiça de classe do regime dominante ficaria essa encarregada de castigar com anos de cadeia e martírio.”¹³

Concomitante a isso, em conformidade com Sodré (1979, p. 327) sobre as profundas agitações na política brasileira que ocorrem durante a abertura do problema presidencial revelaram a gravidade das contradições que ocupavam a vida brasileira e se refletiam no problema político. No quadro internacional, desde 1922, o fascismo italiano ganhava força e avançava; em 1933, com a ascensão de Hitler ao poder, a organização de uma frente totalitária para enfrentar a ameaça de avanço socialista estava acabada.

No Brasil, as bases para a estruturação de um regime democrático eram frágeis, e a classe operária, que assistira à Revolução de 1930, da qual não participara, revela-se insuficientemente organizada, todavia marcada no decurso das História por inúmeras tentativas de desmantelamento de suas reivindicações, pois a repressão do governo tinha enfraquecido o ímpeto de luta das organizações sindicais. Contudo, a questão e a classe operária “era uma realidade social e política que ganhava importância política e econômica cada vez maior na vida brasileira” (Napolitano, 2016, p. 95).

Na classe média brasileira, as formulações fascistas encontravam um campo favorável, e simulavam acalentar um nacionalismo sedutor e vinculavam-se às forças tradicionais.

Ainda em acordo com Sodré (1979, p. 328) é nesse contexto para enfrentar o avanço do fascismo, que foi formada uma frente única democrática, capaz de permitir ao país passar de uma fase de submissão total ao imperialismo a uma fase de resistência, configurada na defesa do regime democrático e na participação, nessa defesa, da classe operária.

Ao desembocarem na Insurreição de 1935, a repressão e o sistema de vigilância do governo Vargas que se instaurou em seguida, inauguram, o período de reação fascista no Brasil. O isolamento das forças democráticas era significativo, e foi isso que permitiu o golpe de 1937, com a instauração da ditadura por Vargas.

Essa fase ascensional do fascismo no país, revelaram as contradições de que surgiu o “Estado Novo”, ou seja, a ditadura correspondia a uma tentativa de realizar a revolução burguesa sem o proletariado. Contradições essas que se mantiveram ou

¹³ BRASIL, Partido Comunista do. Proletários das Cidades e dos Campos! Soldados e Marinheiros! Povo Oprimido de São Paulo! De “Pé” contra a “Lei Monstro”! Comitê Regional de São Paulo do Partido Comunista do Brasil. fevereiro de 1935, 1.p.

apareceram na sua vigência, “apresentaram-se com uma complexidade que o aparato policial, a brutalidade repressiva e extremada centralização apenas disfarçaram” (Sódre 1979, p. 329).

No entanto, destacamos em oportuno esclarecimento dado por Napolitano (2016), mesmo no “Estado Novo” havendo a defesa de supostas virtudes do autoritarismo no controle sobre a sociedade, não deve ser confundido com o Estado totalitário de tipo fascista, para o pesquisador “nunca houve o desenvolvimento de mecanismos institucionais ou políticos para controlar o indivíduo e canalizá-lo para um determinando organismo político-ideológico, como um partido de massas ou milícia paraestatal, como foi comum na Alemanha nazista” (Napolitano, 2016, p.126).

Se houveram ou não, talvez não seja um caso análogo, mas sabemos das reações fascistas, das influências das doutrinas nazifascistas, dos simpatizantes do nazifascismo e dos instrumentos de coação que o Estado instalara e alimentara uma estrutura ideológico-cultural sob a égide do autoritarismo durante esse período, “a influência da expansão das ideias fascistas europeias faz da década de 30 no Brasil um período de ascensão de ideias radicais de direita” (Trindade, 1974, p. 97).

No Brasil, o principal grupo fascista, porém não o único era a Ação Integralista Brasileira (AIB)¹⁴, fundada em outubro de 1932, oriunda da classe média. O integralismo organizou-se nacionalmente, sob a lideranças de intelectuais, a partir do modelo paramilitar dos partidos fascistas europeus.

Esse modelo implicava uma estrutura de milícia, com chefes, subchefes, uniformes, paradas solenes. A ideologia integralista misturava nacionalismo, civismo, corporativismo e catolicismo ultraconservador, criticando comunistas e liberais. Conforme a doutrina da IAB, o Estado Integral deveria ser o fiador desses valores, fazendo com que a sociedade se mobilizasse pela nação. Ao contrário dos autoritários pragmáticos, mais preocupados com a criação de uma burocracia estatal tutelar, os fascistas defendiam uma organização civil de massa para mobilizar politicamente a sociedade, sob o comando de um chefe personalista, tendo como modelo os líderes fascistas europeus, Adolf Hitler e Benito Mussolini (Napolitano, 2016, p. 103).

¹⁴ A ascensão da direita na década de 1930 caracteriza-se também pela organização de vários movimentos de inspiração fascista: “*Ação Social Brasileira* (Partido Nacional Fascista); *Legião Cearense do Trabalho*; *Partido Nacional Sindicalista* e o movimento monarquista *Ação Imperial Patrionovista Brasileira*. Para um melhor entendimento sobre esse tema no que diz respeito à influência do fascismo italiano sobre as relações ideológicas do Integralismo no Brasil, recomendamos a seguinte referência: TRINDADE, Héliq. Integralismo, o Fascismo brasileiro na década de 30. São Paulo: Difel, 1974.

Certamente o sentido reacionário, as influências e tendências ideológicas do fascismo sobre esse baluarte de uma “burocracia estatal tutelar” resultaram na cristalização das ideias radicais de direita no Brasil. Exemplificativamente, resultaram no fato da suspensão da Constituição de 1934, da dissolução do Congresso Nacional mediante o fechamento do Senado e da Câmara por intermédio de Getúlio Vargas que indubitavelmente em uma atitude golpista e autoritária alimentara a sua personalidade garantindo a instauração de um Estado Centralizado, populista e nacionalista, com a desculpa de tutelar o Estado frente aos que viam os fantasmas comunistas por toda a parte.

Nessa condição ele usurpara as funções do Poder Legislativo e se arrogou a prerrogativa de assinar decretos-leis, fazer intervencionismos ao nomear governadores e prefeitos, bem como extinguir as assembleias legislativas e as câmaras municipais numa “dinâmica política do Estado Novo que se apoiava em uma estrutura política baseada em um Poder Executivo superdimensionado” (Napolitano, 2016, 120).

Dentro desse quadro político do “Estado Novo” de suspensão das garantias constitucionais, e de exercício do controle da liberdade de pensamento, a Censura passa gradativamente para um processo de acirramento do controle por meio da institucionalização na Constituição de 1937, levando ao auge da intervenção governamental nas áreas das artes e das comunicações, “com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação” (Brasil, 1937, art. 122, alínea a).

Em acordo com Cristina Costa (2006), a centralização, o clientelismo e paternalismo formaram a base política-cultural do Estado Novo, e com isso Vargas sabendo da importância de controlar os meios de comunicação, “criou uma estrutura organizacional para fazer uso daqueles meios, controlá-los e censurá-los” (Costa, 2006, p. 95-96). O golpe do “Estado Novo”, tinha como objetivo impedir o retorno da hegemonia das grandes oligarquias regionais, e por isso “o Estado iria tutelar e conduzir a sociedade brasileira, enquadrando sob uma política nacional centralizadora” (Napolitano, 2016, p. 118).

Sobre essa política centralizadora, salienta Napolitano (2016, p.118) apesar dos discursos nacionalistas e centralizadores, não devemos compreender o Estado Novo como o fim da influência das oligarquias agrárias regionais na política brasileira, mas a sua

readaptação a uma nova dinâmica política e administrativa, mais centralizadora, por parte do Estado.

Para colocar em prática o controle dos meios de comunicação,¹⁵ Vargas reorganiza o Departamento Oficial de Publicidade (DOP) e cria no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), com o Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934. Ainda durante o Governo Provisório, (Vargas foi eleito presidente constitucional a 20/7/1934) a criação do Departamento teria tido em vista da necessidade de criar um órgão técnico, destinado a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo e dos demais processos técnicos, que serviriam como instrumento de difusão cultural, “o novo órgão foi incorporado além das funções de controle e produção de notícias e programas nos diferentes veículos, a propaganda como uma das suas prioridades” (Costa, 2006, p. 99). Ademais no apagar das luzes do Governo Provisório, “o decreto do DPDC era uma cartada oportunista que não podia atender a todas as exigências que lhe foram jogadas às costas” (Souza, 2003, p. 85).

Ao DPDC competia estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição, em todos os meios sociais, de filmes educativos; orientar a cultura física e realizar a censura por meio de uma comissão com representantes do Ministério da Justiça, da Educação, do Exterior, do Juizado de Menores, da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros e pelo chefe da seção competente no DPDC.

Essa engrenagem conservadora continuava em passos largos dentro de uma nova ordem autoritária plena. Esse “autogolpe” do Governo Vargas se oficializara em 10 de novembro de 1937, dada a largada e “estimulada pela elaboração de várias doutrinas políticas” (Napolitano, 2016, p. 110). Essas Doutrinas foram amparadas legalmente vigorando a burocracia, o controle da educação, a repressão e a propaganda política, “como pilares de um “governo forte””, (Napolitano, 2016, p. 110), que na prática reforçava o poder e a autoridade pessoal de Getúlio Vargas.

Dessa forma, destaca Napolitano (2016, p.122) a partir dessa estrutura política vigente entre 1937 e 1945, o Estado Novo desenvolveu uma tutela autoritária que tanto

¹⁵ Sobre essa escalada da repressão, do controle, da centralização e da censura, foram inaugurados outros órgãos como a Agência Nacional (AN) que intermediava as relações dos jornais com o exterior e divulgava notícias brasileiras para a imprensa internacional. A Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS), inaugurada em 1933 e que depois se transformaria no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e o Departamento Nacional de Propaganda (DNP), considerado o primeiro órgão oficial de marketing político do Brasil. (COSTA, 2006, p. 101-102).

assegurava certa coesão das elites em suas diversas frações e grupos de interesse, quanto controlava a classe operária.

Por conseguinte, para favorecer a imagem do governo e do regime, foi decretado a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) pelo Decreto-Lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Vargas usando da atribuição dada pelo artigo 180 da Constituição de 1937 “enquanto não se reunir o Parlamento nacional, o Presidente da República terá o poder de expedir decretos-leis sobre todas as matérias da competência legislativa da União” (Brasil, 1937, art. 180) e com isso fazendo-se aproveitar dessa prerrogativa, diretamente subordina o DIP à sua autoridade. Tendo esse órgão a finalidade de centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional.

O DIP foi responsável pela política cultural de Vargas, inspirado nos moldes das instituições fascistas da Europa (Alemanha, Itália, Espanha e Portugal), com “competência para arbitrar sobre os meios de comunicação de massa e sobre a prática artística” (Costa, 2008, p. 18). Transformara-se num grande aparato burocrático do “Estado Novo”, atuando diretamente na Censura, acumulando funções de propaganda, publicidade, informação, documentação, pesquisa, controle e fiscalização dos meios de comunicação como imprensa, rádio, teatro e cinema. Segundo Fígaro (2008, p.61) havia uma complexa relação dos órgãos censores com a sociedade, dito isso o objetivo do DIP era não apenas censurar e proibir a produção cultural, mas principalmente propagar a ideologia do Estado intrometendo nos meios artísticos, intelectual e popular.

A dinâmica da propaganda no governo do “Estado Novo”, materializou-se na produção ideológica dos intelectuais. Os intelectuais estiveram a serviço do Estado “forjando conceitos, símbolos e imagens de valorização do trabalho, do nacionalismo cívico e do culto ao presidente da República, Vargas” (Napolitano, 2016, p.150). Em acordo com Chauí acerca dos procedimentos da operação intelectual na ideologia trata da “criação de universais abstratos, isso é, a transformações das ideias particulares da classe dominante em ideias universais de todos para todos os membros da sociedade” (Chauí, 1981, p.90).

No caso da propaganda do "Estado Novo", valorizava o trabalho e o trabalhador como “categorias idealizadas essenciais para a grandeza nacional, na tentativa de formar uma classe operária ordeira e disciplinada, imune à ação dos militantes comunistas, anarquistas ou socialistas” (Napolitano, 2016, p.150).

O DIP dirigia também a “estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros, no sentido de incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras”, além de “coordenar e incentivar as relações de imprensa com os Poderes Públicos visando sempre os interesses nacionais” e “promover, organizar, patrocinar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística.” O Departamento “seria o responsável pela criação de uma base social que legitimasse as propostas de unidade nacional, de harmonia social, do intervencionismo econômico e da centralização política do Estado Novo” (Goulart, 1990, p.12).

Seguindo os passos da Censura até aqui, podemos afirmar que esta não era dada apenas para inculcar nas classes populares os valores do “Estado Novo”, mas para impedir determinados temas ou assuntos no debate da esfera pública. Vetar temas proibidos era uma estratégia política. Afirmando isso, novamente destacamos a pergunta: e se a Censura ao longo da História deixar que certos dramaturgos escrevam sobre os acontecimentos da sociedade? Entretanto, propomos uma reformulação na pergunta: e se a Censura ao longo da História deixar que certos dramaturgos escrevam, pensem, articulem sobre os acontecimentos, mazelas, contradições de uma sociedade sob o julgo do autoritarismo e repressão?

Dentro desse breve panorama histórico, aferimos que os setores conservadores da sociedade adotaram uma postura de vigiar e reprimir implementada pelos governos, e por parte das razões desses mecanismos de implementação de uma máquina de censura sustentada no Estado que nos faz aproximar “de nosso passado colonial que, de um lado, nos deixou instituições frágeis e, de outro, nos fez viver secularmente familiarizados com os expedientes da força” (Costa, 2006, p.253).

Assim ao observamos esses mecanismos por meio de força de Estado, concordamos com Kushnir ao afirmar que “os atos censórios não estão, entretanto, circunscritos a determinados momentos, lugares, ou formas de governo” (Kushnir, 2003, p.33), pois esses atos são executados pelo Estado, agentes e funcionários deste aparelho de governo ou não.

Nessa perspectiva, a prática censória segundo Costa (2006, p. 249), tratou-se de uma relação instituída de poder em que o importante é submeter autor, diretor e empresário ao poder fiscalizador do Estado.

Por essa razão consideramos que ao remeter aos vestígios do passado nesse redemoinho de imagens estamos indubitavelmente esforçando-se a entender como essas

mesmas instituições frágeis insistem em continuar reproduzindo as ideias dominantes de uma época ou em determinados tempos articular um nascedouro obscurantista e decadente. Precisamos rotineiramente nos atentar para que não se faça nascer nenhuma forma de retrocesso político.

Tudo isso também nos remete ao entendimento de pensar o ato de proibir e censurar, vigiar pessoas, ditar normas de condutas, excluir palavras do vocabulário, forjar de maneira brutal uma nova realidade, estas “são algumas das questões centrais e preocupações acerca das estratégias do interdito” (Kushnir, 2003, p.33).

Consequentemente a todas essas estratégias do interdito, Fígaro (2008, p.9), lembra que o apagamento de determinados acontecimentos históricos, foi a maneira mais eficiente de censurar. As lutas populares – de indígenas, negros, imigrantes, trabalhadores, artistas – sofreram e sofrem esse apagamento.

CAPÍTULO 2 – 1968 O ANO QUE COMEÇOU ATRAVESSANDO A NEBLINA DO TEMPO: CRIAÇÃO LIVRE CONTRA A CENSURA E PELA CULTURA



Uma derrota não significa a falência de nossas convicções, mas, sim, a fragilidade de nossos planos de ataque. E que, então, é preciso aprimorá-los.

(Oduvaldo Vianna Filho)

O presente capítulo, dividido em três subcapítulos, apresenta a continuação do panorama histórico acerca da tradição censória teatral no Brasil, especialmente no ano de 1968. O objetivo é lançar luz sobre o debate dos mecanismos coercitivos e de controle social das atividades artísticas.

Nesse horizonte, a Censura em 1968 foi estimulada e para isso foi preciso compreender as razões que levaram o recrudescimento e a perseguição dos artistas e todos os que se ligassem à esquerda por pensamento e militância.

O leitor/a acompanhará o entendimento de uma modificação profunda na atitude da Censura face a institucionalização dos dispositivos autoritários e poderá verificar as manifestações públicas dos artistas que se engajaram na resistência ao regime militar e oposição à Censura.

2.1 A escalada da censura: o lugar social do palco brasileiro

No Brasil, diante do impasse da Censura às artes, na tentativa de aniquilamento da classe artística, perguntamos: o que fariam os dramaturgos e dramaturgas ao proporem escrever sobre esse processo contínuo e histórico de luta em contexto de ditadura? Em resposta a essa indagação, certamente haveria à proibição, o “controle, a perseguição e a Censura violenta e sistemática da prática artística” (Costa, 2008, p.21).

No momento anterior ao golpe civil-militar, existiu uma vida cotidiana na década de 1960 marcada pela efervescência política e cultural no país, atravessada por momentos de disputa política, ideológica no campo das mobilizações dos estudantes secundários, universitários, na organização dos movimentos sociais e no acirramento da luta de classes no país, “eram tempos propícios para o surgimento de grupos e organizações culturais na tarefa política de contestar o projeto político-cultural da classe burguesa” (Mota, 2018, p. 20).

No panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969, assinalando luta e compromisso, para Schwarz “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (Schwarz, 1992, p. 62). O autor identifica e localiza a hegemonia “nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc” (Schwarz, 1992, p. 62). Por exemplo: nas livrarias de São Paulo e Rio de Janeiro, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes

ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado.

Assim, uma primeira resposta teatral ao golpe de abril, aconteceu através da estreia em 11 de dezembro de 1964, do espetáculo “Show Opinião”, escrito de forma coletiva por vários autores e assinado por Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha, e dirigido por Augusto Boal, “a primeira resposta do teatro ao golpe foi musical, o que já era um achado” (Schwarz, 1992, p. 80).

Segundo Schwarz (1992, p. 81), o movimento estudantil vivia um momento áureo, de vanguarda política do país, fazendo com que o teatro estivesse mais próximo dos estudantes, não havendo abismo de idade, modo de viver ou formação.

O espetáculo “Show Opinião” tinha o tom de conclamação e encorajamento, devido a um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia, “a cena não estava adiante do público” (Schwarz, 1992, p.80), tendo como característica a transformação de forma, “a alteração do lugar social do palco” (Schwarz, 1992, p. 81).

Segundo o crítico, o bom teatro que durante anos discutira em português de escola o adultério, a liberdade, a angústia, parecia recuado de uma era. Assim, no pós-1964, estava feita uma espécie de revolução brechtiana, a que ativistas da direita, com o suposto intuito de restaurar a dignidade das artes, responderam arrebrandando cenários e equipamentos, espancando atrizes e atores (Schwarz, 1992, p. 81).

Posto isto, o golpe de 1964, correspondeu ao rompimento dos laços entre artistas, estudantes, bem como entre segmentos das classes trabalhadoras organizadas com os setores artísticos e intelectuais, a exemplo do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que tinha o objetivo de organizar um projeto político-cultural com os trabalhadores com base na realidade brasileira, despertando a consciência das massas para uma sociedade com justiça e igualdade.¹⁶

Considerando outras respostas artísticas ao golpe, o palco do Teatro de Arena e Oficina em São Paulo, e do Grupo Opinião no Rio de Janeiro, protagonizaram a cena na medida que esses grupos tomaram a decisão corajosa de transformar o palco “em

¹⁶ Sobre a experiência do CPC da UNE, no período de 1961 a 1964, indicamos a leitura do livro “Um Sonho Interrompido, o Centro Popular de Cultura da UNE”, de Beatriz Domont. Autora descreve a trajetória do CPC, definindo-o como um movimento político que reunia alguns dos mais expressivos jovens intelectuais da época, atuando nas mais diversas áreas culturais, tais como música, teatro, cinema e literatura.

trincheira da luta democrática contra a ditadura civil-militar e, em particular – até por uma questão de sobrevivência –, contra a escalada da censura” (Moraes, 2018, p. 132).

Apesar da derrota a luta continuou e certamente o conflito fora adensado, entretanto, os artistas e profissionais do Teatro continuaram criativos e críticos, mesmo que a comunicação tenha sido feita por parábolas, alegorias, necessidade da metáfora e alusão cifrada.

Dada a situação política aumentando a repressão cultural não somente significou o acirramento da censura, mais a ruptura do modo de produção do teatro épico nos principais centros de produção do teatro político no Brasil nos anos que antecedem o golpe militar de 1964: O “Teatro de Arena”, o “Teatro Oficina”, e o “Centro Popular de Cultura” da UNE e fundado em 1964, como tentativa de resistência ao golpe, no Rio de Janeiro, o “Teatro Opinião”.

Segundo Peixoto (1989) a etapa definida pelo trabalho cultural e político dos Centros de Produção de Cultura (CPCs) revelam a potencialidade criativa e também os limites ideológicos de participação de setores da classe média empenhados na construção de uma cultura socialista.

Desta maneira, o ano de 1968 na cena teatral carrega uma captura, talvez não mais de uma efervescência borbulhante, e sim um “redemoinho de imagens atravessando a neblina do tempo” (Filho, Moraes, 1988, p. 11).

Esse redemoinho de imagens nos faz pensar sobre possíveis relações das estruturas de uma realidade aberta à proliferação de sentidos, pressupondo possibilidades simbólicas “diante do leque aberto do sentido” (Didi-Huberman, 2015) ou seja, as imagens em convergência com a existência da memória, partindo da perspectiva da temporalidade “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (Sarlo, 2007, p. 09).

A captura desse redemoinho de imagens na dinâmica das temporalidades possíveis, principalmente na esfera do ano de 1968, ficará a cargo dos que atravessaram o vento, “um mundo em movimento, conflitos, projetos e sonhos de mudanças, gesto de revolta, lutas apaixonadas, (...) e nas tentativas novas não apenas de derrubar o poder vigente mais de propor uma relação diferente entre a política e a sociedade” (Filho, Moraes, 1998, p.11).

Para Didi-Huberman (2015), “a imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes em fase do tempo. Isso implica reconhecer, numa certa dinâmica da

memória, o princípio funcional sobre essa sobredeterminação.” (Didi-Huberman, 2015, p.25).

O leque aberto do tempo em 1968 no Brasil e no mundo, a centralidade das lutas dos estudantes, profissionais liberais, jornalistas, escritores, artistas e religiosos encamparam em certa medida os passos nas reivindicações, nas denúncias, nas revoltas, na utopia, no engajamento, no protesto em desfavor a linha política repressiva.

A luta contra o autoritarismo e as instituições – família, empresas, escolas, Censura, Universidades, Forças Armadas foram bandeiras empunhadas por esses grupos, e principalmente pelo engajamento dos estudantes de todos os países, “o espírito de 68 era de luta, mas também, e sobretudo, de busca de um sentido novo para a existência que permitisse aposentar os ideais das gerações passadas” (Zappa, Soto, 2008, p. 46).

Segundo Airão (1998), a relação entre os artistas e estudantes era de intercâmbio permanente de energias, que se estimulavam reciprocamente em suas buscas, indagações e caminhos.

Os estudantes, na sua maioria universitários, formavam a plateia das peças de teatro e além disso, entre os estudantes, multiplicavam-se iniciativas que acompanhavam os passos dos artistas, “intelectuais e estudantes também formaram uma comunidade de gostos, inclinações e interesses na divulgação e defesa de novos valores e comportamentos que se opunham às preferências e políticas do poder político” (Filho, Moraes, 1998, p. 20).

Sabemos da importância dos anos de resistência dos estudantes à ditadura, porém sobre a experiência de engajamento anterior ao golpe militar, nas experiências dos Centros Populares de Cultura, na organização das Ligas Camponesas, Villas Bôas salienta que essa experiência de engajamento: “[...]foi capaz de organizar uma perspectiva contra hegemônica, na medida em que a articulação entre movimentos sociais de caráter artístico, educacional e político e organizações camponesas e estudantis ensejaram outras possibilidades de mediação entre as esferas da política, economia e cultura (2009, p.11).

Em 31 de março de 1968, a classe teatral de São Paulo trouxe a público um manifesto em apoio aos estudantes do Brasil, contra a truculência da repressão, denunciando a Censura e o caráter fascista do governo militar.

Era um manifesto contra a brutalidade em face ao ódio da ditadura pelos estudantes. Trazia a moção em solidariedade e apoio a memória recente do homicídio do estudante paraense Edson Luís de Lima Souto, morto à queima-roupa no Rio de Janeiro

em 28 de março de 1968 pela Polícia Militar durante o protesto dos estudantes contra a baixa alimentação servida no restaurante Calabouço.¹⁷

No manifesto a classe teatral declarou o repúdio à diversas ações criminosas do governo, convocando o encaminhamento a ponto de “os tanques de guerra fossem afastados das ruas, os militares afastados dos cargos civis e as metralhadoras afastadas dos peitos desarmados dos estudantes.”

Nessa situação, a classe enfatizou a atitude reacionária de um governo com “o dedo no gatilho”, instalado pela violência sendo gravemente acentuado o caráter fascista e discricionário das ações, para tal propósito governo este que “proibiu ao povo o acesso à arte e à cultura, censurando e vetando não só autores brasileiros modernos como até clássicos da antiguidade grega.”¹⁸

No campo da reflexão teórica e das condições materiais de legislar a repressão, a Censura e o autoritarismo foram indubitáveis no que se refere as ambições do regime militar brasileiro para um processo cultural hegemônico em submissão à ideologia dominante, “as ideias da classe dominante são em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder *espiritual* dominante” (Marx, 2009, p. 67).

De acordo com Marx, os indivíduos que constituem a classe dominante, têm consciência e sabem que dominam como classe, pois determinam todo o conteúdo de uma época histórica, portanto, dominam também como pensadores, como produtores de ideias, regulam a produção e a distribuição de ideias do seu tempo, “as suas ideias são as ideias dominantes da época” (Marx, 2009, p. 67).

Partindo deste entendimento, os interesses da classe dominante são transferidos aos mecanismos de violência e controle, dada a circunstância que a Censura é poder e se manifesta como instrumento de dominação.

Para Marcondes Filho (1986), o Estado na sociedade capitalista significa “a síntese proporcional do poder da classe dominante”, e a Censura apresenta-se como uma

¹⁷ Restaurante Central dos Estudantes (RCE), o Calabouço, foi, durante as décadas de 1950 e 1960, um restaurante estudantil que oferecia comida a baixo custo para estudantes de baixa renda no Rio de Janeiro. Foi inaugurado em 1951, durante o segundo Governo Vargas (1950-1953), resultado das reivindicações do Movimento Estudantil, que tinha perdido o restaurante que antes funcionava na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE). Para compreender como se deu a relação do movimento estudantil quanto à manutenção do RCE/Calabouço frente aos governos no período de 1945 a 1969, sugerimos a leitura da dissertação ‘Hoje tem comida para todos: História e Memória do Restaurante Central dos Estudantes/Calabouço (1951-1969) da pesquisadora Gleice Lopes Abboud Guedes, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense em 2020.

¹⁸ “Manifesto da Classe Teatral de São Paulo”. São Paulo, 31 de março de 1968. 1 p.

redução da produção cultural às mínimas informações sancionadas por essa classe no poder, ou seja, a produção intelectual na essência ideológica do sistema se define pela dominação de classe, “a censura só existe como instrumento de Estado nos Estados Autoritários” (Filho, 1986, p. 102).

2.2 Proibidas palavras de baixo calão: o uso pornográfico da palavra censura

Enquanto isso, a toda poderosa e famigerada Censura no período de 1964/1968 começava a ter uma pequena “dor de cabeça” com as manifestações teatrais que usavam o palavrão.¹⁹

A partir disso a Censura Federal ameaçava recrudescer com vigor inusitado a palavra “grande” e de “pronúncia difícil” nomeada pelos próprios censores como “obscenidades”.

Palavras que são consideradas inconvenientes caem em desuso, autoridades caem em desgraça e temas se tornam banais. Tudo isso faz parte desse processo ininterrupto de julgamento do que é ou não adequado ao palco e ao público, e no qual se opõem forças conservadoras e revolucionárias de caráter político, social ou estético (Costa, 2008, p. 24).

Intensamente para evitar uma possível estratégia de “agressividade da linguagem” praticadas pelos dramaturgos, artistas e escritores, uma procura ou caça às palavras “grande” foram instauradas para detectar em textos teatrais o número de ocorrências de tais “obscenidades”.

Sobre a natureza dos cortes das peças censuradas, a pesquisadora Cristina Costa, fez um levantamento dos processos de censuras de espetáculos teatrais e identificou desde o corte de uma a cinco palavras ou a “tesourada” mais agressiva do censor, com o corte de dezenas de linhas.

Entre as peças catalogadas que datam da década de 1920 até por volta de 1967, a palavra “amante”, seguida de perto por palavrões como “puta” e “merda” foram os termos mais vetados e proibidos.

¹⁹ Segundo o Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa o palavrão significa: palavra grande, de pronúncia fácil; palavra grosseira, indecorosa, obscena etc.

Ao longo dos anos e décadas, houveram modificações na lista de palavras consideradas obscenas por conta da dinâmica social, ou seja, os critérios utilizados pelas atividades dos censores atravessaram décadas, mantendo os mesmos independentemente da intenção, do gênero da peça ou do grau da importância do texto.

Os censores sentiam-se à vontade para vetar os termos quaisquer que fossem o contexto e o público a que destinasse o espetáculo, pois esses profissionais tiveram respaldo do governo, aumentando conseqüentemente o poder de intervenção.

A título de exemplo, trazemos alguns episódios singulares sobre o debate do uso dos palavrões (e a censura deles e repercussões.) O caso com bastante repercussão aconteceu no espetáculo teatral “Roda Viva²⁰”, com estreia em janeiro de 1968, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro.

O texto de “Roda Viva” já tinha sido apresentado pela primeira vez à Censura em dezembro de 1967 e liberado para maiores de 14 anos. No entanto, no ensaio geral no Rio, fez o censor Manoel de Souza Leão Neto perceber “acréscimos que não constavam no texto” e aumentar a censura para maiores de 18 anos. Os acréscimos ao texto continuam e levam ao censor Luis Menezes a pedir a interdição da peça em fevereiro de 1968, quando estava em cartaz no Rio.

Chico Buarque chegou a dizer “a censura resolveu descobrir mais quatro anos de pecado na minha peça”.²¹ Foi a maneira que Chico encontrou para explicar a decisão da proibição da peça aos menores de dezoito anos. Marieta Severo que era atriz da peça responde à pergunta do uso palavrão “acho que, tratando-se de arte, tudo é permitido, tanto o palavrão como o nu. O Teatro como arte não pode admitir preconceitos, tabus e censuras, e, assim sendo o palavrão tem que ser usado sempre que necessário.”

Em sequência, apresentamos um outro episódio singular ocorrido em 16 de fevereiro de 1968. Trata-se do documento da Divisão de Censura de Diversões Públicas sobre a “teimosia” do ator Paulo César Peréio em falar palavrões na peça Roda Viva. No papel, o censor Walter Sá Perreira de Mello relata à sua chefia ter pedido ao ator Peréio que deixasse de falar um palavrão que não constava no texto original da peça aprovado pela Censura. “Muito solícito” (SIC), Peréio garantiu “pela terceira vez”, que substituiria o palavrão pela expressão “dane-se”.

²⁰A peça foi escrita por Chico Buarque de Holanda, dirigida por José Celso Martinez Correia, musicada pelo próprio Chico e com cenário de Flávio Império, tendo como tema a desmistificação de um ídolo popular forjado pela televisão.

²¹ “Chico: Censura viu mais pecado em “Roda Viva””. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 04.fev.1968.

Porém, sofrendo de uma “crise de amnésia” (SIC), “esquece tudo que conversou antes e sapeca o palavrão”. Impaciente, recomendava o censor que seria “boa medida sua presença neste Serviço a fim de que essa Chefia receitasse um remédio eficaz para debelar a doença que acomete aquele ator”. (SIC).

Em entrevista para a jornalista Cristina Grillo da Folha de São Paulo em 3 de junho de 1990, o ator Peréio, em sua casa no Rio, conta que o censor pedia para trocar o termo “foda-se” por “dane-se”.

Um outro episódio singular aconteceu na temporada de São Paulo do espetáculo Roda Viva. Tudo começou, quando a deputada da Assembleia Legislativa de São Paulo (Alesp), Conceição da Costa Neves, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), compareceu com seus familiares numa sessão do espetáculo.

Após ter assistido ficou indignada e saiu condenando o uso do palavrão. Tanto fez questão e pediu aos colegas da Alesp, fossem assistir ao espetáculo em defesa moral da “família paulistana”.

O episódio foi noticiado pelo jornal Diário da Noite de São Paulo, com a notícia: “O Palavrão: eis a questão.” “Naquela ocasião, a deputada resolveu ir até à televisão e compareceu ao Canal 4 na TV Tupi, no programa o “4º Poder”, para denunciar a peça e falou durante quase 90 minutos oferecendo seu parecer sobre o emprego do uso do palavrão no Teatro.

No final, compareceu o dramaturgo Plínio Marcos na tentativa de manter um diálogo. Como foi impossível, várias agressões pessoais tiveram início e o quase debate iniciado, terminou com a interferência do produtor Walter Sampaio e do apresentador Almir Guimarães.

Após esse acontecimento constrangedor, a classe teatral solicitou um debate na televisão com a presença de parlamentares que fariam a defesa do teatro contra o palavrão e dos artistas da peça Roda Viva com a explicação sobre o porquê do palavrão.”

Para realizar o debate foi solicitado algumas condições como consta em nota do jornal: “não poderá haver agressões pessoais e vários policiais e investigadores estarão no estúdio da televisão e, nada menos de dez radiopatrulhas policiarão o local.”²²

A mesa redonda foi realizada pela TV-Tupi, com a proposta de discutir a ação da Censura em todos os escalões da vida cultural do Brasil, especialmente sobre o teatro. Era uma noite de junho de 1968, de um lado três deputados: Aurélio Campos, Antônio Leite

²² . “O Palavrão: Eis a questão”. Diário da Noite. São Paulo, 26.jun.1968, 1º caderno.

e Conceição da Costa Neves, falando em nome da moral e da família brasileira. Do outro lado, três artistas: Plínio Marcos, Augusto Boal e Fernando Torres.

A uma dada altura no debate, os parlamentares exigiam que os artistas que acorreram ao palco-auditório fossem evacuados pelos agentes do DOPS, senão abandonariam o debate. O policiamento dentro do estúdio da TV-Tupi teve proporções jamais vistas, mais de vinte elementos do DOPS, para uma centena de atores que estavam no auditório

Segundo a fonte do Lux Jornal, os parlamentares usaram a técnica do arrasa-quarteirão, ou seja, “fulana disse que você não presta, e por isso você não pode estar aqui onde estamos defendendo os sagrados direitos da família brasileira!”.²³

Os artistas zangados, queriam que o debate prosseguisse até o total esclarecimento da questão e não aceitaram este tipo de provocação. Ficaram no saguão e em frente da emissora, acompanhando os debates, através das rádios Tupi e Difusora, expressando todo o seu desagrado à saída dos três deputados fortemente protegidos pelos DOPS, virando-lhes as costas, no mais absoluto dos silêncios.

Centenas de telefonemas foram atendidos durante as três horas do debate, com os palpites mais diversos. O apresentador Almir, mediador do debate, tentou não dar colher de chá para nenhum dos lados, limitando-se a conduzir o debate com parcimônia e diplomacia.

No final do debate, Fernando Torres buscou sintetizar a contradição daquela situação concreta e trouxe algumas reflexões importantes dos problemas enfrentados pelo Teatro acerca da Censura. Vale a pena transcrever o que disse.

As pessoas são contra o palavrão e a obscenidade. Pergunto eu: em que difere o palavrão da palavra? No momento em que um autor escreve uma peça, ele usa palavras. Então pergunto: que juiz poderá dizer amanhã, ao senhor Carlos Drummond de Andrade, se ele deve ou não por um palavrão num poema? O palavrão, para nós, é um instrumento de trabalho. O palavrão é apenas um detalhe no meio de uma obra de arte. Somos contra a censura, todo artista é contra qualquer espécie de censura porque ela, através dos tempos, passou, enquanto os artistas ficaram. A censura através dos tempos queimou – e a Inquisição está aí como prova – e o que era moral naquele tempo, para uma determinada mentalidade, deixou de ser. O que queremos é a mesma liberdade que o escritor tem de colocar no livro as suas ideias. E só se pode escrever e

²³ Idem.

debater ideias quando se tem o manuseio livre e total da palavra. Nós artistas, queremos que o Estado respeite esta nossa liberdade. Se uma peça nas condições morais de hoje, é considerada obscena, quem vai me dizer se daqui alguns anos não serão consideradas obras de arte? O artista escreve para a posteridade, deixa o testemunho de sua época para a posteridade. Se hoje em dia, no mundo inteiro, se fala uma linguagem violenta, é porque estávamos vivendo um mundo violento, onde a condição humana está sendo relegada a um plano de animalidade. E não somos nós, artistas, que vamos ficar indiferentes a essa animalidade que domina o mundo.²⁴

Esse debate na televisão, serviu de confirmação da tentativa violenta de coibição da classe teatral pelos parlamentares. O problema não era o uso do palavrão no Teatro, e sim nas consequências provocadas pelo cerceamento da liberdade de expressão, através de uma imposição moral de controle do pensamento.

O cerceamento trata-se da violência imposta pela classe dominante gerando aprisionamentos e a Censura sendo o mecanismo/medida repressora e autoritária com intenção de propagação/manutenção do *status quo*.

A Censura não atinge somente a obra, atinge a totalidade significativa do trabalho do artista no manuseio das suas ferramentas de criação. A questão central, sintetizada por Fernando Torres alude a convocação do Estado pelo respeito do direito fundamental à liberdade criadora, fazendo do exercício crítico de manifestação do pensamento uma maneira de permanência da livre circulação do pensamento nos níveis da atividade social.

Conquanto a questão da liberdade na lógica liberal possui contradições e complexidades, segundo Chauí (1990) a liberdade de escolha, pensamento, de expressão configuram o campo do exercício liberal da liberdade, e essas liberdades são efeitos ou resultados da liberdade e não sua definição, “a liberdade é autonomia (é isto a *eleuthêria*), ou seja, a ação que se realiza sem ser determinada por um constrangimento externo. É a autodeterminação” (Chauí, 1990, p. 207).

Para a filósofa, numa democracia, a liberdade deveria ser o poder de um indivíduo, um grupo ou uma classe para se autodeterminar, assim ela anuncia “nos regimes autoritários, para os quais a questão da liberdade é irrelevante (como liberdade da classe dominante) e perigosa (como liberdade da classe dominada)” (Chauí, 1990, p. 208).

²⁴ FRYDMAN, Liba. TV Liberdade de Expressão. City News de São Paulo. São Paulo, 30.jun.1968 [Lux Jornal]

Outro episódio singular foi dado ao parecer datado de 1968 sobre a peça “Roda Viva”. O espetáculo passou ao ser acusado pelo censor Mário F. Russomano, de conter “expressões pornográficas as mais baixas possíveis” e “ditas no palco com a mais vergonhosa naturalidade”. O censor, no dia 21 de junho de 1968, ao assistir ao espetáculo no teatro “O Galpão” à Rua dos Ingleses em São Paulo, considerou a apresentação, “degradante e de certo modo até subversivo”. Chegou até mesmo a questionar a sanidade mental de Chico Buarque, “o autor – seria um débil mental? – de nome Francisco Buarque de Holanda”.

Russomano relatou que o autor do espetáculo “criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princípios de ensinamento de moral e de religião herdados dos nossos – antepassados”.

O censor destacou longamente que a peça desrespeitava “a todos e tudo, até a própria mãe”, com “palavrão de baixo calão”, lembrou, nas últimas linhas de seu veto que a peça, além das cenas “degradantes”, também, não esqueceu “a parte política e fazem severas críticas, até mesmo, isso de modo inteligente, provocando o espectador para a tomada de decisão”.

Dada a essa situação da repercussão do debate sobre o uso do palavrão no Teatro, criou-se uma campanha dos setores conservadores entorno desta problemática., buscando creditar um moralismo falso acobertado acerca de defesa da linguagem, da arte da palavra e do refinamento do Teatro. O crítico teatral Yan Michalski comenta esse episódio:

Uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, insistindo na “imoralidade” dos espetáculos e na quantidade dos palavrões ditos nos palcos. Aos poucos, começa a configurar-se também uma ofensiva de órgãos paramilitares contra o teatro: multiplicam-se as ameaças, as condições de trabalho tornam-se muitas vezes inseguras (Michalski, 1989, p. 34).

Podemos notar a campanha conservadora, no editorial “Teatro Obsceno” escrito por Arruda Camargo, publicado em 30 de junho de 1968 no Lux Jornal. Arruda começa com uma citação do livro “A Arte da Palavra”, do autor Queiroz Filho.

Nessa citação percebemos o desenrolar das argumentações de Camargo na defesa de uma certa erudição da linguagem através do “uso educado da palavra”, já que “a matéria-prima do autor é a língua. E é na exposição das ideias que o gênio se revela.”.

Para Camargo o pensamento deste autor corresponderia uma síntese de profunda sabedoria, pois citando Queiroz Filho “a arte da palavra – a literatura – seja falada ou escrita, é por excelência a arte dos que trabalham pelo espírito”.

Ele insere essa citação no corpo do editorial, procurando atacar veementemente os artistas envolvidos no debate sobre o uso do palavrão. Chegando a declarar para “educar o teatro tem que ser educado”, ou melhor com a suas ditosas palavras “linguajar de prostíbulo não eleva; jargão de sarjeta não aprimora, não eleva, não educa.”

Para ele, o “teatro é coisa séria, requinte da arte, símbolo de cultura, expressão da inteligência”, e os normas morais e dos bons costumes estariam em “desacordo com o vitupério usado em nosso teatro moderno” e a culpa seria do chamado revolucionário da esquerda, “onde a deseducação da linguagem não é mais do que a capa-esconderijo da ignorância, da incapacidade e da boçalidade”.

Ele chega a criar uma nova categoria do Teatro insistindo que “os autores e intérpretes do teatro obsceno não são revolucionários. Apenas “habitués” (frequentadores constantes) da pornografia.”

Segundo ele os artistas desse hipotético teatro obsceno, perdem o direito à respeitabilidade, nisto “a chulice da linguagem não é vestimenta digna para a ideia”, e “defender a obscenidade no teatro e no livro é descair para o mais baixo. Envolver-se na imundície”.

Por intermédio dos argumentos da luminosidade do espírito, da cintilação na linguagem dita fluente, primorosa e aprimorada, Arruda dissimulava um ocultamento de um discurso coercitivo, isto é, fortalecendo as ferramentas de propagação das ideias dominantes, “as ideias não são dominantes porque abarcam toda a sociedade, nem porque a sociedade toda nela se reconheça, mas porque são ideias dos que exercem a dominação” (Chauí, 1990, p.44).

Assim sendo, esse plano conservador do editorial reiterava o autoritarismo da classe dominante. O “valor da língua, do primor da linguagem, da elegância do estilo, da clareza de exposição, do sublime, do refinamento do espírito, do limpo, educado e primoroso”, exprimiam a visão moralizante de Arruda em caráter opressivo e autoritário aos artistas e escritores, “se não conhece da língua senão a algaravia da sarjeta, se é incapaz e vestir com decência uma ideia, então está desqualificado para a sublime missão de exercer a arte da palavra.”²⁵

²⁵ CAMARGO, Arruda. Teatro Obsceno. City News de São Paulo. São Paulo, 30.jun.1968 [Lux Jornal]

Decisivamente diante deste discurso opressor, e posteriormente a este caso, temos o afunilamento de diversos acontecimentos na circularidade da questão da Censura. Percebemos essa força política de caráter conservador-moralista pela defesa da Censura suscitando o fortalecimento desse mecanismo de controle.

Naquela época, o diretor do espetáculo de “Roda Viva”, José Celso chegou a dar entrevista sobre o assunto do palavrão. A resposta foi publicada na Revista que trazia os detalhes da apresentação da peça em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar.²⁶ A pergunta foi a seguinte: o assunto do momento: você aceita – e acha necessário – o palavrão no teatro? José Celso respondera:

O palavrão existe no teatro e graças a Deus fora dele também – e as autoridades até deveriam prestigiar o palavrão, pois se não fosse ele acho que este regime já teria caído. Como ele hoje em dia no Brasil é necessário no pão nosso de cada dia!! E como ele descarrega!!! Acho que nunca se falou tanto palavrão no Brasil como hoje em dia. Por que?²⁷

Falar palavrão no Brasil dos anos de 1968, era sinônimo de resistência da classe artística diante da presença da repressão cultural na ditadura. O palavrão descarregava em direção as porta-vozes da resistência procurando consubstanciar no direito de resposta ao sistema coercitivo da Censura.

Haviam outras obscenidades a serem combatidas, pois a atividade cultural que não se acha sob o seu controle pode ser encarada como algo prejudicial ou causadora de irritabilidade aos ditadores, “para os grupos que passaram a controlar o poder estatal a partir do Golpe de Estado de abril de 1964, tratava-se e trata-se de controlar, marginalizar, reprimir ou suprimir as vozes discordantes” (Ianni, 1978, p. 220).

Calar as vozes discordantes através dos atos de controle, marginalização, repressão, supressão, intimidação constituía o projeto de destruição do governo civil-militar brasileiro com a tarefa da Censura em impedir e controlar as propagações de ideias contrárias ao regime:

²⁶ O teatro Ruth Escobar foi fundado em 1963 na Rua dos Ingleses em São Paulo, Brasil. O teatro leva o nome da atriz e antiga proprietária do terreno onde foi erguido, Ruth Escobar. A inauguração do teatro também contou com apoio da coletividade portuguesa de São Paulo.

²⁷ ESCOBAR, Ruth, KANTOR, Joe. “Roda Viva – Revista da peça no Teatro Ruth Escobar”. São Paulo: Progran Edição e Publicidade Ltda. S/C, 1 doc, impresso; 1968; 28 fls.

os elementos arrolados [...] pelos censores “desqualificavam” o discurso do “outro” – o dos artistas –, refletindo desse modo a “dominação simbólica” presente no discurso da Censura, visto que um dos meios de afirmação do poder é o controle dos discursos (Alencar, 2002 p.105).

Haveria um conflito entre a obra artística e os bons costumes? Essa pergunta foi questionada pelo jurista brasileiro e professor catedrático de Direito Penal da Universidade Federal de Pernambuco, Everardo da Cunha Luna em seu artigo “A arte e o obsceno”²⁸. O autor pretendeu abordar a complexidade de conteúdo sobre a arte e os bons costumes no reconhecimento da realidade do pluralismo social.

O autor perfazendo a reflexão se ocupa da matéria em relação a temática dos bons costumes, pudor e obscenidades. Para o autor, os conflitos, que haja, portanto, entre arte e bons costumes, são conflitos aparentes que desafiam o pensamento para distinguir entre aparência e realidade, já que a obra artística sendo um produto positivo da cultura e do espírito que determina valores na ordem cultural não pode ser considerada como contrária aos bons costumes, “os produtos da cultura, ou seja, as obras literárias, artísticas e científicas, não devem ser apodadas de obscenas. Cultura é valor positivo; obscenidade é valor negativo: logo, onde existe a cultura, não existe o obsceno” (Luna, 1991, 299). Melhor dizendo, uma coisa é uma obra obscena; outra, uma obra que estuda ou representa o obsceno.

Do ponto de vista jurídico, Luna (1991), esclarece que quando a obscenidade da obra é facilmente percebida, dificuldades não existem para o juiz, pois o problema surge nos casos duvidosos, ou que exigem uma sutil penetração.

Para o autor, às vezes o que aparece, à primeira vista, como obsceno, pertence à própria essência da arte, é substância da obra artística. Às vezes, em determinada obra, surge esse ou aquele tópico obsceno, sem valor artístico, porém esses tópicos, não implicam, necessariamente, um juízo desvalorativo para a obra observada em seu conjunto.

Vista como um todo, do mesmo modo que tópicos apoéticos ou antipoéticos, defeitos que são quando no corpo de um poema, em que pese diminuam o valor artístico da obra, não podem fundamentar uma crítica desfavorável da obra em sua inteireza. Às vezes, pesa a dúvida sobre o caráter obsceno, e, com o peso da dúvida, paira a aprovação da obra.

²⁸ Trabalho apresentando no VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias e II Seminário Internacional de Literatura (19 a 25 de setembro de 1982), Campina Grande – Paraíba.

O autor ao longo do artigo defende a tese fundamental considerando a livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação como direito, pois somente com a liberdade haverá a possibilidade de revelar a verdade dentro da discussão pública e objetiva da sociedade.

Observe-se que a censura, por constituir, de regra, um juízo prévio sobre as obras submetidas, tem o poder de impedir-lhes a publicação. Deste modo, veja-se: cria-se, para as pessoas que fazem a censura, um direito à verdade. Ora, um direito à verdade, abstratamente considerado, é incompatível com a liberdade, sem o qual o espírito fenece. Ao contrário. Pela liberdade, com ou sem perigo, chega-se à verdade, e a presente afirmativa mais expressiva se torna quando se deparam problemas complexos em que a verdade, apesar de ser sempre uma, só se deixa revelar pela mais ampla e aprofundada discussão, por essa discussão pública e objetiva que a melhor das censuras jamais pode alcançar (Luna, 1991, p. 301).²⁹

Por mais que tentem aprimorar os mecanismos coercitivos e de controle uma sociedade que não luta pelo pluralismo social fica fadada à perda do amadurecimento do processo cultural. Pelo contrário uma sociedade democrática precisa se fazer alcançar do direito à verdade como fundamento da liberdade de pensamento refletindo os costumes do meio social em que vivem. A Censura compadece e morre frente à força da realidade social situada em determinado espaço e em determinado tempo em suas relações concretas com a sociedade.

A Censura é uma arma contra os direitos humanos. Pressupõe o direito de uma minoria decidir sobre a produção e o consumo da matéria criadora do ser humano. No Brasil, no ano de 1968, a estupidez permanecia o critério dominante da Censura que arbitrariamente procurava decidir sumariamente o que a população deveria ler, escutar ou ver.

Cláudia Bellanda Pegini afirma que olhar pelo ângulo do teatro, em 1968, seria enfrentar um espaço de confrontos, pois já se completava quatro anos sem as mobilizações culturais dos Centros Populares de Cultura em diferentes espaços de interlocução, “são quatro anos de legitimação da censura e de cortes sistemáticos ao direito de questionar o sistema imposto” (Pegini, 2021, p.59).

²⁹ Revista de Informação Legislativa a.28 n 109 janeiro/março 1991.

Dando sequência, nos deparamos com um manifesto redigido pela classe teatral de São Paulo em meados de 1968, nomeado de “A Classe Teatral contra o Palavrão”. Consta em nota da publicação da peça “Primeira Feira Paulista de Opinião” pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), que “este manifesto se encontra após a peça “A lua muito pequena e a caminhada perigosa”, de Augusto Boal, na versão F2”. Não há indicação de data ou local.

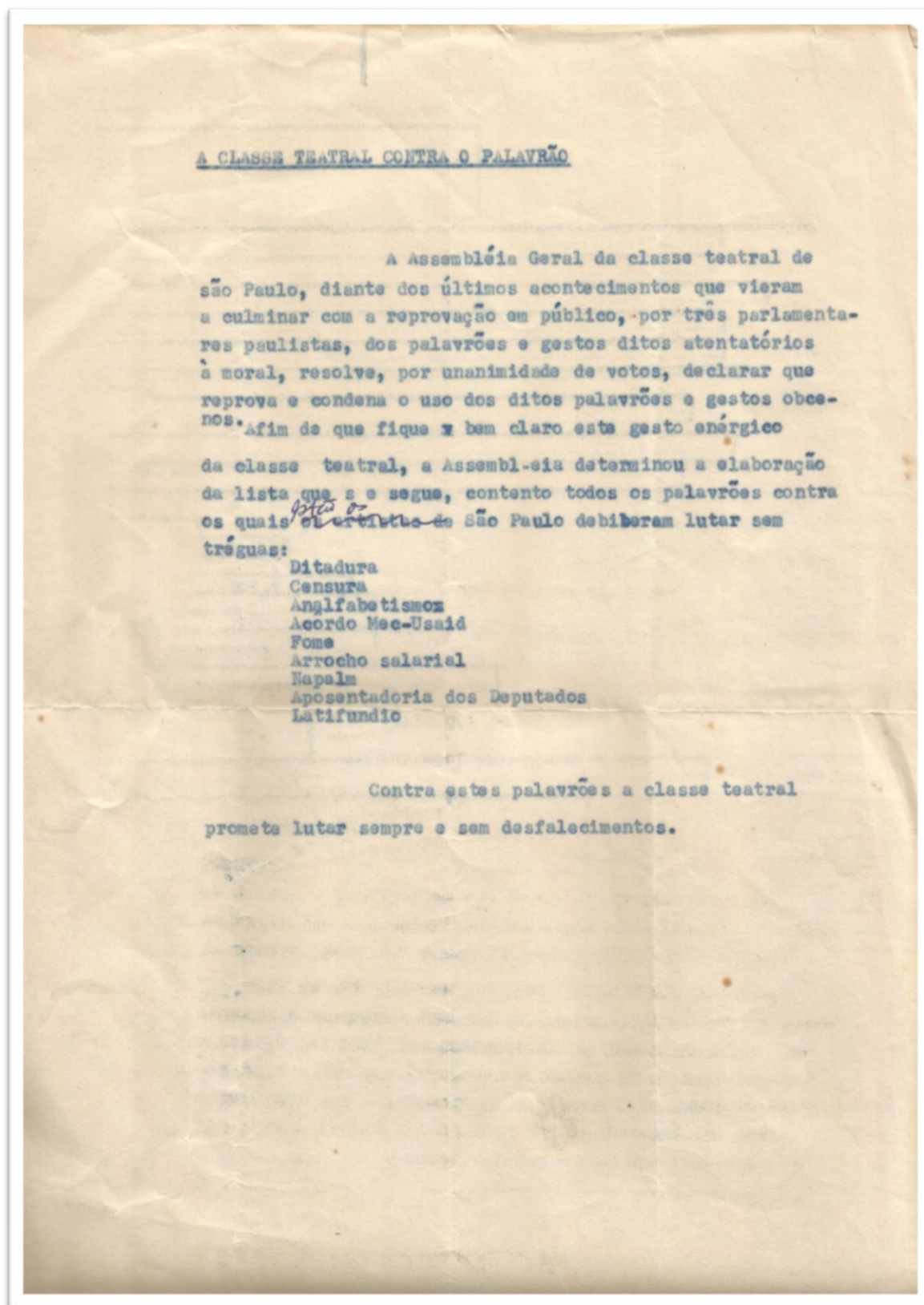
Nesse documento a classe expôs os motivos dos últimos acontecimentos que culminaram na reprovação em público por três parlamentares paulistas, dos palavrões e gestos ditos atentatórios à moral. Reunidos em Assembleia Geral, por unanimidade de votos, a classe declarou a reprovação e condenação ao uso dos ditos palavrões e gestos obscenos.

Foi determinado em resposta as acusações a elaboração de uma lista contendo todos os palavrões contra os quais a classe teatral de São Paulo deliberou lutar sem tréguas: (1) Ditadura; (2) Censura; (3) Analfabetismos; (4) Acordo Mec-Usaid; (5) Fome; (6) Arrocho salarial; (7) Napalm; (8) Aposentadoria dos Deputados; (9) Latifúndio. No final do documento no tom crítico ponderaram: “contra esses palavrões a classe teatral promete lutar sempre e sem desfalecimentos.”

Afirmamos, portanto, o uso desses palavrões a serem pronunciados toda vez que tentarem calar as vozes discordantes como atos de propagação da liberdade livre e criativa contra qualquer sistema agressivo e arbitrário. Assim sendo, a Censura do ponto de vista dos artistas pode ser considerada “uma barreira à livre manifestação do pensamento, um obstáculo à criação artística e um muro impermeável à indispensável renovação dos valores subjetivos do ser humano” (Rodrigues, 1967, p. 131).³⁰

³⁰ Revista de informação legislativa, v. 4, n. 13/14, p. 131-148, jan./jun. 1967

Figura 2- Manifesto contra o palavrão



Fonte: Acervo do Instituto Augusto Boal.

2.3 O que os artistas de Teatro pensam da Censura

Durante os primeiros anos do golpe da grande burguesia de 1964, as arbitrariedades rotineiras, as ameaças de violência vigoravam como norma comum no curso das violações dos direitos humanos e das restrições da liberdade de pensamento. A Censura foi uma das estratégias políticas maquinadas em favor à ideologia dominante para bloquear o conjunto da produção intelectual do país.

No que diz respeito a matéria específica de legislar a Censura até 1968, segundo Berg (2002) funcionavam as chamadas “Turmas de Censura de Teatro e Congêneres”³¹(TCTC), com a emissão de laudos censórios sob à supervisão de um chefe.

Esses censores não só faziam a censura prévia da obra, como também assistiam posteriormente aos espetáculos para averiguar se os cortes, mudanças ou vetos estavam sendo respeitados.

No Teatro, por exemplo, apostilas foram criadas para treinarem os Técnicos da Censura, na qual precisaria ser seguida à risca, pois apontava diretrizes para fundamentarem seus pareceres. Em 1968, a Revista *aParte* de São Paulo da Teoria e Prática Editora publica alguns fragmentos da 1ª e da 2ª Apostilas da Academia Nacional de Polícia (ANP) que foram usadas para instruir e treinar os censores em formação.

1. “portadoras de mensagem política incompatível com o regime vigente no país”;
2. se feriam “a dignidade brasileira ou representasse riscos à Segurança Nacional”;
3. se faziam “promoção pessoal de indivíduos que pela prática de atos caracterizados de corrupção e subversão se encontrassem privadas de seus direitos políticos”;
4. se continham “alusões depreciativas aos poderes civis e seus agentes, ou às Forças Armadas”;
5. se estimulavam o “descrédito nas instituições nacionais”;
6. se desencorajaram “os sentimentos de amor à pátria”;
7. se apresentavam “cena imoral, expressões obscenas ou gestos capazes de ofender o decoro público” (Revista *aParte*, 1968, s/ nº).³²

³¹ Os pareceres posteriores a 1968, trazem a designação “técnico de censura”, acompanhada do número de matrícula no Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP).

³² APOSTILAS da Academia Nacional de Polícia. Revista *Aparte* (nº 2), São Paulo: Editora Teoria e Prática Editora, em mai./jun. de 1968.

Esses critérios, enumerados de caráter restritivo, nortearam as táticas de controle e repressão dos órgãos do Estado Brasileiro direcionada à prática da Censura, com objetivo de interditar as produções culturais. Na apostila nº 2, intitulada “A democracia e a propaganda comunista”, o material se ocupava de elencar as “táticas das mensagens” transmitidas pelos comunistas, no intuito de orientar para um possível perigo ao comunismo no país.

A argumentação assentava-se no “desvelar dos meios utilizados pelos chamados “países vermelhos”, com a finalidade de “minar” a resistência das nações democráticas ao “assédio do marxismo-leninismo”; e nos desnudar da difusão supostamente consecutória da ideologia marxista entre a população desses países” (Revista aParte, 1968, s/nº).

[...] a exaltação da violência; o levantamento de teses-bandeira (como da reforma agrária ou do “petróleo é nosso”); o dismantelamento das crenças religiosas; a destruição das crenças básicas da sociedade democrática; a degradação dos valores morais e conceitos como o de família e casamento; a “arregimentação do proletariado e da pequena burguesia” (Apostila nº 2 apud Revista Aparte, 1968, s/ nº).

Dito isto, conforme ressalta Berg (2002), os pareceres consistem em documentos de redação livre, contendo a apreciação do censor acerca do trabalho avaliado e a base legal da decisão.

Em 21 de novembro de 1968, a Lei 5.536 dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas criando o Conselho Superior de Censura³³, no artigo 14 da referida lei, alterava para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal.

Os candidatos a esse cargo deveriam prestar concurso público, para qual era exigido e obrigatória “a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia”, salvo a situação pessoal dos que já ocupavam o cargo de Censor Federal.”.

³³ O Conselho Superior de Censura (CSC), era composto de um representante de cada órgão: Ministério da Justiça; Ministério da Relações Exteriores; Ministério das Comunicações; Conselho Federal de Cultura; Conselho Federal de Educação; Serviço Nacional de Teatro; Instituto Nacional do Cinema; Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor; Academia Brasileira de Letras; Associação Brasileira de Imprensa; Associação Brasileira dos Autores Teatrais; Associação Brasileira dos Autores de Filmes; Associação Brasileira dos Produtores Cinematográficos, Associação dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas; e Associação dos Autores de Radiodifusão.

Segundo Berg, havia uma diferença qualitativa na redação dos pareceres quanto na argumentação e análise dos trabalhos artísticos: “No entanto, era raro que o TC se sentisse seguro para sozinho, vetar um trabalho. Assim, é comum, sobretudo no teatro, no qual trabalhavam equipes de censores, constatarmos a existência de dois ou mais pareceres para o mesmo trabalho, até que chegasse a um veredicto” (Berg, 2002, p. 95).

Segundo Garcia (2016, p.380), a censura teatral no período de 1968 a 1978 exercia uma atuação centralizada dentro de uma rotina administrativa. A dinâmica se dava da seguinte forma: o produtor do espetáculo requeria autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) na sua cidade de origem, protocolava o pedido de censura nos órgãos regionais, que, então, enviava-o a Brasília para análise de três técnicos de Censura. Os técnicos eram nomeados de acordo com sua seção de especialidade (cinema, teatro e congêneres, televisão e rádio).

Se os pareceres fossem similares, o chefe de Censura acatava, porém se fossem divergentes, ele tinha o poder de emitir o parecer final ou compor nova comissão. Na etapa de tramitação, o processo de Censura encerrava para o texto vetado, proibido ou interditado e continuava para o texto liberado (com ou sem cortes, com ou sem alterações na classificação etária). Quando ocorria o caso de proibição, o chefe da Censura solicitava às instancias regionais emitir comunicado ao requerente informando-lhe a resolução da censura ou, no caso da liberação, designar dois censores responsáveis para exame do ensaio geral.

Com a conclusão das etapas, sendo favorável à apresentação do espetáculo, o solicitante recebia um certificado de censura válido por cinco anos e em todo território nacional.

O ano de 1968, começa com os artistas brasileiros que iniciaram uma série de reuniões destinadas a formular uma posição coletiva contra a Censura. Eram esses artistas que padeciam os efeitos da repressão e Censura. Essa articulação política dos artistas significou um fator decisivo da linha de ação com o objetivo de romper a mordaza que assolava o processo cultural no país. No Brasil, a linha de ação configurou-se pelo redemoinho de imagens dos artistas que protestavam publicamente contra a Censura.

Para Michalski escrever para o teatro nos tempos do pós-1964, sem ter em mente a existência da censura era quase uma impossibilidade. A partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características, “a presença das autoridades censórias, oficiais e oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação” e transformando essa

existência da Censura em uma “espada de Dâmocles que pesava sobre tudo que se escrevia, que se escolhia para montar, que ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz” (Michalski, 1979, p. 8).

Para uma visualização da ação dos censores do Teatro no Brasil, partilhamos um episódio singular de uma história retirada de uma situação real. O ator entra em cena e diz: “Cuidado, as tropas vêm do Sul.” Corta! Do Sul não pode, diz um personagem fora do script. Como está quase na hora da estreia, alguém sugere a mudança: “cuidado, as tropas vêm do Norte.” Mas a voz, de novo: Corta! Do Norte também não pode. Já em desespero, o produtor concorda e o pano se abre com o ator anunciando que as “tropas vêm do Centro”, agora com o beneplácito do censor.³⁴

A história partilhada aconteceu com o ator brasileiro Roberto Duval, e essa situação provocou o manifesto de mais de 500 artistas quem com o slogan “Contra a Censura, em defesa da cultura”, iniciaram em janeiro de 1968 uma semana pela liberdade de criação artística.

Sob a presidência da atriz Tônia Carrero, um grupo de atores, cineastas, músicos, artistas plásticos e poetas reuniram-se na Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro, lançando um manifesto-relatório das atividades da censura no Brasil. Os representantes da classe teatral relataram casos como a proibição de *Antígona*, de Sófocles, pela Censura de Belém do Pará.

No manifesto os artistas concluíram “não é nenhum exagero afirmar que o atual regime encara a produção de arte e de cultura no País como uma atividade perniciosa e atentatória à segurança nacional.”³⁵

Foram denunciados, os casos mais recentes do corte de uma das faixas do último elepê de Caetano Veloso, as mutilações feitas no texto de “Dura lex sed, lex, no cabelo só gumex”, (1967) de Oduvaldo Vianna Filho e o filme “Cara a Cara”, de Júlio Bressane, com o qual o censor não se contentou em indicar as cenas consideradas impróprias, mas cortou-as da fita, apropriando-se das partes retiradas.

A classe teatral segundo nota do *Correio da Manhã*, pediu o respeito do preceito constitucional que considerava a censura atribuição da União. E citaram casos como as peças “Liberdade, Liberdade” e “Festival da Besteira”, que apesar de liberadas pela Censura Federal, sofreram mutilações no Rio Grande do Sul, com o agravamento de que “Liberdade, Liberdade” fosse proibida no Estado do Rio de Janeiro.

³⁴ “Iniciada sem caixa alta semana contra a censura”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9.jan.1968.

³⁵ *Idem*.

Através de sua Comissão Representativa, os artistas declararam que são “radicalmente contra toda e qualquer censura”, pretendiam também participarem da nomeação dos futuros membros do Conselho Nacional de Censura cuja criação foi anunciada pelo Ministro da Justiça.

Os artistas alegaram que um Conselho indicado pelo Governo, e não pelas associações de classe, estaria configurando um conselho “ao lado do Governo e não da arte”. O diretor de cinema Nelson Pereira dos Santos fez questão de ressaltar “inegociável sua posição de criador, não pactuando com qualquer elenco de normas para a elaboração de seu trabalho”.³⁶

Finalizada a reunião, assinaram o manifesto inicial da Semana de Protesto Contra a Censura, e estiveram presentes, compondo a mesa, o pintor Carlos Scliar, o diretor de teatro Flávio Rangel, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, as atrizes Odete Lara, Tônia Carrero, o diretor de teatro Fernando Peixoto, a compositora Lucy Marcondes, o ator Paulo Autran e, na assembleia entre outros: Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Jacob Klintowitz, Rubens Gerchmann, Oduvaldo Vianna Filho, Vergara, Brício de Abreu, José Lewgoy, João das Neves e Nelson Motta.³⁷

No contexto de ditadura, os artistas começaram a lutar contra a hostilidade das autoridades censórias. Censores que eram amparados por instrumentos legais que legitimavam à repressão aos setores de criação das artes, a exemplo das agressões contra a integridade da obra teatral e dos artistas, abusos de autoridades dos órgãos públicos gerando com isso uma insegurança profissional de artistas e autores teatrais.

Ao entendermos a opressão latente que se abateu sobre o Teatro, compreenderemos a necessidade urgente da organização política e coletiva da classe teatral. Segundo Yan Michalski houve uma campanha repressiva, latente e gasta pelo Sistema, que usurpou de toda uma geração o livre arbítrio do direito elementar a um trabalho criativo dentro da realidade de um país subdesenvolvido.

O crítico teatral relembra e destacou a criação dramaturgica que se formara no Brasil na década anterior a 1964, de caráter nacional-popular.

Num momento em que todos os setores da atividade o acento era colocado na afirmação da emancipação e da soberania nacional e na conscientização dos obstáculos que impediam o país de explorar as suas potencialidades, era natural

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

que também o teatro sofresse uma reviravolta que o vinculasse a uma temática brasileira, à preocupação de refletir a realidade imediata do momento nacional e atuar sobre ela, e à busca de uma forma de espetáculo representativa do temperamento nacional (Michalski, 1979, p.12-13).

O amadurecimento de uma dramaturgia nacional-popular, fora abruptamente interrompido pela introdução da doutrina da segurança nacional. No Brasil pós-1964, a defesa dos “valores da civilização cristã e ocidental”, dissimulava uma ordem moral de vocação paternalista que se fortalecia com o projeto político-cultural da classe dominante.

Na política-cultural no Brasil pós-1964, houve uma deformação do processo de produção intelectual tanto crítica quanto criadora que se expressou na censura, repressão e autocensura como formas para cortar a ligação dos intelectuais orgânicos com a realidade nacional-popular (Mota, 2018, p.131).

As obras censuradas foram esmagadas no momento histórico de amadurecimento da dramaturgia brasileira, “toda uma geração cresceu tutelada, declarada incapaz de escolher livremente, de acordo com os seus gostos e suas afinidades, os seus programas teatrais” (Michalski, 1989, p. 59).

Naquele período, o teatro era um meio de comunicação que exercia influência no meio social. Até a primeira década de 1960, com a implantação e profissionalização, a televisão brasileira com diversos investimentos do regime militar e de grupos estrangeiros, torna-se um meio de comunicação hegemônico, crescendo vertiginosamente e consolidando-se como meio de comunicação de massa.

Posto isto, o Estado Brasileiro criou com a Censura os critérios estigmatizados de usurpação da fruição ao espetáculo teatral pelo público, eliminando o alimento espiritual de toda uma geração impedida de ver as obras mais significativas na concepção da vida cultural contemporânea brasileira.

Para Yan Michalski (1989, p.24), a juventude que fora responsável pela revolução da linguagem cênica que tomaria corpo a partir de 1966, sente-se inconformada e impotente diante do sistema repressivo que controlava cada vez mais radicalmente a vida do país, riscando do mapa qualquer noção de consulta popular, instalando um rígido sistema de censura, impondo como obrigatória uma escala de valores morais alheios aos anseios espontâneos da juventude.

Esse sistema coercitivo respaldou as formulações do conservadorismo do aparelho censor e do monopólio do pensamento da classe dominante, passando com isso a encarar e considerar a produção artística das vozes discordantes como uma atividade atentatória à segurança nacional.

Para Ianni (1978), a ideologia governamental nos anos de ditadura militar esteve atrelada a uma doutrina da “segurança e desenvolvimento”. A segurança diz respeito ao controle e à supressão da subversão; e o desenvolvimento diz respeito ao desenvolvimento da acumulação capitalista na forma de monopólio. Ianni destaca que essa doutrina é um elemento central da ideologia dos governantes e implica numa quase total submissão da sociedade civil ao poder estatal.

Assim, através de uma sequência doutrinária de submissão à ideologia, as pessoas, os grupos e as classes sociais, urbanos e rurais “devem ou aderir ou calar-se. Aderir ou calar-se são as únicas modalidades de servir aos alvos postos pelas exigências econômicas e políticas da doutrina oficial” (Ianni, 1978, p. 234). Aderir ou calar-se como forma de opressão, já que as consequências são sentidas em algum grau, “acentuado ou tenso, entre o pensamento e a ação, entre o que se pensa, o que se pode dizer, escrever, representar, fazer” (Ianni, 1978, p. 234).

O que se cortava, vetava e interditava da obra teatral na Censura, pretendia encobrir a derrocada de um moralismo decadente. O atraso cultural brasileiro não superado pela longa trajetória de colonização e alienação, não se constitui fonte para sensibilizar as autoridades políticas, mas pela condição primeira e estratégica do governo de sufocar a linha de criação do teatro no Brasil, “a busca pela palavra conveniente, possível ou tolerada, sacrifica o pensamento novo, a reflexão límpida, a nuance de espírito” (Ianni, 1978, p. 234.)

A classe artística sentia e vivia essas consequências, e aos poucos começaram a organizar uma linha de frente de resistência. Em 13 de fevereiro de 1968, o editorial do “Jornal do Brasil”, com o título de “Navalha na Carne” informou sobre o protesto coletivo dos artistas contra os últimos crimes da Censura.

Com os teatros fechados, os artistas exigiam uma reunião com o Ministro da Justiça, pois se sentiam prejudicados em decorrência do despotismo dos crimes da Censura Federal.

Em protesto, a classe teatral brasileira decidira suspender todos os espetáculos no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro de 1968, através de uma

greve de 72 horas. Essa medida tomada corporificava a defesa do direito de trabalhar em paz devido a constante violência da Censura.

Os profissionais de todas as artes ficaram unidos contra os últimos atentados à liberdade de criação e representação artística no Brasil, exigiam respostas claras e determinações urgentes. Os artistas tinham consciência que o fechamento dos teatros não era um exercício gratuito de protesto, porque as folhas de pagamento das companhias estavam correndo e as bilheterias fechadas, “É uma greve séria, uma navalha a cortar a própria carne de uma profissão que chega ao desespero azucrinado diariamente pelas varejeiras da Censura Federal”.³⁸

A greve e as manifestações de protesto contra as arbitrariedades do Departamento Federal de Censura, foram motivadas pela proibição da encenação das peças “Um bonde chamado desejo”, do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, “Senhora da boca do lixo”, do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, e “Poder Negro”, do dramaturgo-norte-americano Leroy Jones. No caso da peça “Um bonde chamado desejo”, a Censura chegou ao arbítrio de suspender por trinta dias a atriz e empresária Maria Fernanda e o produtor Oscar Araripe de exercerem a profissão.

De acordo com Stanislaw Ponte Preta, a peça “Um Bonde Chamado Desejo” foi suspensa em Brasília porque o dirigente da censura, Manoel Felipe de Souza Leão Neto, apelidado “rei dos animais”, queria que os produtores do espetáculo retirassem do texto as palavras vaca, gorila e galinha.³⁹

O jornal “Correio da Manhã” noticiara esse episódio:

Brasília assistiu a um espetáculo estranho. Viaturas do DOPS postaram diante de um teatro (...). Todo aquele aparato se voltava contra o elenco de “Um bonde chamado desejo”, de Tennessee Williams, ou seja, contra quatro atrizes e três atores. A peça, depois de exibida à exaustão no Rio, São Paulo, Bahia, Belo Horizonte, sem falar no resto do mundo, ofendeu a sensibilidade de um censor, que exigiu o corte das palavras gorila, vaca e galinha. O censor se chama Leão. Talvez se julgue, portanto, o rei dos animais, com direito a vetar o nome de alguns de seus súditos. Em verdade esse Leão sugere outro animal, de orelhas compridas e zurrante (Ventura, 1988, p. 96).

A jornalista de origem belga, Yvonne Jean, que atuou no período nas redações dos jornais “Correio Brasiliense” e “Jornal de Brasília”, escreveu uma nota crítica para o

³⁸ “Navalha na carne”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

³⁹ PONTE PRETA, Stanislaw. Uma derrota fragorosa. Última Hora, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

jornal Correio Brasiliense, sobre a proibição da peça em Brasília pela Censura. A jornalista ressalta “a autoridade, meus senhores, eis a grande palavra em nosso país. Em outras terras dizem a Lei. Aqui dizem: “A Autoridade... Nada de razão: só autoridade” (Jean,1968).

A Censura em 1968 continua sendo uma questão de polícia e com isso os artistas não escaparam as novas imposições de um país obscurantista. Yvonne explica sobre essa tentativa de amordaçamento do teatro no Brasil pela Censura, “repentinamente, os vistas da censura caducaram, ou os conceitos da moralidade mudaram, ou Brasília está fora da jurisdição nacional tendo que ser considerada como um amontoado de crianças imaturas” (Jean,1968). Em nota, a jornalista comenta sobre o motivo do impedimento do público de ir ao Teatro Martins Pena para assistir à peça “Um Bonde”:

Ficamos aborrecidos quando ficamos impedidos de ir ao Teatro Martins Pena, no sábado, pois alegrava-nos ver a Fundação Cultural inaugurar a temporada de inverno com uma peça como esta por um elenco homogêneo e bom, com Maria Fernanda num papel que lhe valeu numerosos prêmios em todo país. Ficamos admirados quando soubemos que as razões eram “palavras”. Realmente, criança bem-comportada não fala em “vaca no cio” nem mesmo em “galinha cacarejando”, inglês vitoriano jamais usa a palavra “estômago” quanto menos “bunda” e francês educado só indica a letra “M” para escrever o palavrão mais histórico que possui. Pensamos que isso fosse coisa das Franças e “Oropas...” Porém, ficamos estarecidos quando soubemos que por causa de tudo isso uma diretora e atriz fora suspensa de suas atividades profissionais, que, seu elenco ficaria parado e que não iríamos ao teatro. Felizmente, tudo foi esclarecido, ou seja, a suspensão revogada por liminar judicial e ordem do Ministro da Educação. Felizmente, vimos o espetáculo... com os quatro cortes à moda de 1968. Felizmente o teatro não ficou às moscas. Felizmente, hoje, amanhã, e depois todos poderão viver o drama de Blanche Du Bois em nosso Teatro Martins Pena (Jean,1968).

Essa imposição de um falso moralismo por parte da Censura, lamentavelmente justificada em razões da proibição por causa das palavras e com isso confirma-se essa cominação de um moralismo decadente. Por fim, em nota final, Yvonne chama a atenção para o fato lamentável, e orientou: “O que não nos impede de fazer votos para que a Censura Federal não continue considerando o público brasileiro, e particularmente, o

brasiliense, como infantil, confundindo a falsa moralidade com a verdadeira moral e desprezando o grande e magnífico veículo da arte e educação que o teatro é”.⁴⁰

Ao ser comunicado por telefone sobre o movimento dos artistas em greve pelo protesto “Contra a Censura e pela Cultura”, o Ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, prometeu ir ao Rio de Janeiro para receber uma comissão composta por vários artistas e intelectuais que desde o início do ano vinham negociando com o Ministério da Justiça, Ministério da Educação e Departamento de Censura a participação da classe teatral na elaboração de uma nova lei de regulamentação da Censura de obras teatrais e cinematográficas.

A classe artística solicitava a revogação de portarias que permitiam aos censores amordaçar o teatro, ou seja, pretendiam pedir providências concretas para a reformulação imediata dos métodos da Censura.

Para além dessa mordação, o fato dos abusos da Censura que passara de vetos arbitrários das obras de arte para a suspensão das atividades profissionais dos artistas, definira as causas que determinaram a “Greve de Protesto Contra a Censura em Defesa pela Cultura”.

Em janeiro de 1968, o Ministério da Justiça tinha comunicado a criação de um Grupo de Trabalho sobre a Censura de diversões públicas. Esse Grupo de Trabalho tinha como objetivo apresentar no prazo de 60 dias um relatório ao Ministro sobre leis, portarias e decretos-leis sobre o assunto.

O porta-voz do Ministério, Nilo Dante disse em nota ao Jornal do Brasil que “até agora, a Censura tinha um caráter policialesco quase exclusivo e muitas vezes era exercida por pessoas sem a necessária competência, sem a mínima sensibilidade e sem o mínimo *back-ground* intelectual”.⁴¹

Para o porta-voz, teria que haver uma mudança de mentalidade da Censura, pois não poderia se repetir casos como o da música “Balada do Vietnam”, de Davi Nasser, da peça “Navalha na Carne”, de Plínio Marcos e do filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, que foram censuradas e depois liberados pelo próprio Ministro da Justiça, “a questão cultural não é e não pode ser caso de polícia – declarou Nilo Dante.”⁴²

⁴⁰ JEAN, Yvonne. Esquina de Brasília. Correio Braziliense, Brasília, 13.fev.1968.

⁴¹ “Grupo de Trabalho sobre a Censura fará relatório em 60 dias para Gama e Silva”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18.jan.1968.

⁴² Idem.

No primeiro dia de manifestação, na porta do Teatro Municipal, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha foi um dos primeiros a chegar como reportara o jornal “Correio da Manhã”. Vianna plantou o primeiro cartaz junto ao toldo verde-escuro do municipal “Teatro brasileiro em greve contra a Censura, pela cultura”. Ao lado de Glauce Rocha, Leila Diniz, Cacilda Becker, Flávio Rangel, Ferreira Gullar e Walmor Chagas, Vianinha relembra os tempos do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde se improvisava-se comícios-relâmpagos. A respeito da participação de Vianinha na articulação do manifestação, iremos aprofundar na trajetória em um capítulo posterior a esse, no qual o/a/e leitor/a/e poderá acompanhar as reflexões e o pensamento de Vianinha na época.

As escadarias estavam cheias, e o pessoal passava na calçada e ia reconhecendo os artistas, “não é hora de autógrafos, o assunto é sério. Censura, proibições” articulavam os artistas em mesas com barracas de praia para proteger do sol. Os artistas iam se revezando para conseguir o maior número possível de assinaturas: apoio popular para a greve da classe teatral. A concessão de autógrafos era recusada delicadamente.

Conforme noticiara o “Correio da Manhã”, desde às 8h da manhã, mais de cem artistas de teatro permaneciam, entrando pela madrugada para continuar na escadaria do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estavam presentes nas vigílias das escadarias do Municipal vários artistas, intelectuais sob a liderança de Cacilda Becker, Glauce Rocha, Tônia Carrero, Ruth Escobar e Walmor Chagas.

Naquela ocasião várias viaturas da Radiopatrulha e do DOPS se revezavam na observação distante da manifestação. No entanto, sem buscar, em nenhum momento, a aproximação ou contato com os artistas, os policiais ficaram parados perto da Cinelândia, vigiando e olhando de longe o movimento na porta do Municipal. Apesar disso, nenhum cartaz foi considerado subversivo, sendo obedecidas as ordens da Secretaria de Segurança de apenas “observar, sem interferir”.

Em São Paulo, os artistas locais decidiram pela greve, concentraram-se nas escadarias do Teatro Municipal da Capital. Empunhavam cartazes com os seguintes dizeres: “Paramos para continuar livres”, “Cultura é liberdade”, “Contra a censura pela liberdade”, “Liberdade para o Teatro”, “Teatro Calado Cultura Parada”; “Censura Não!”.

No dia 12 de fevereiro de 1968, durante a manifestação da greve contra a Censura em São Paulo, a atriz Fernanda Montenegro concede uma entrevista à TV Tupi explicando os motivos do protesto.

Repórter: O Teatro Brasileiro está em Greve. Nós estamos na Praça Ramos de Azevedo. Esse é o cenário de São Paulo e aqui estão concentrados os artistas. Por que a greve Fernanda Montenegro? Fernanda Montenegro: A greve que pela primeira vez está sendo feita, infelizmente no Teatro Brasileiro é Contra a Censura a favor da Cultura. Explicamos dia-a-dia determinados problemas com a Censura vem tomando um caráter de maior dificuldade para um diálogo. E a coisa de três dias, uma colega nossa foi suspensa, não só no que diz respeito à apresentação do seu espetáculo como também foi suspensa no que diz respeito à sua profissão quer dizer, essa atriz ficará impossibilitada de trabalhar durante um mês. Naturalmente que o Ministro da Justiça já revogou essa portaria e atriz poderá voltar a trabalhar mais naturalmente numa peça completamente censurada. Como se isso não bastasse o autor da importância de Jorge Andrade inatacável que é uma glória da dramaturgia brasileira, um dos dramaturgos mais importantes de toda a América. Esse homem teve um espetáculo seu proibido da noite para o dia, pondo em perigo e em grandes dificuldades financeiras todo um grupo, são trinta atores, inclusive uma atriz de nome e de prestígio como Eva Todor, está sendo dirigida esse espetáculo por Dulcina de Moraes. Tudo isso ficou parado e traumatizado e desesperado por um simples não da Censura. Então esta é uma greve de protesto que durará apenas dois dias em São Paulo, no Rio e nas outras capitais se os outros colegas nossos quiserem aderir. Isso simplesmente para chamar atenção do público sobre isso, como também do presidente da República para que ele veja esse atrito todo só pode desmerecer e enfim tornar pouco agradável o atual governo.⁴³

No dia 13 de fevereiro de 1968, um grupo de trabalho de diferentes matrizes ideológicas formou uma Comissão reunindo-se no escritório do cineasta Alex Vianny, no Rio de Janeiro. Comissão que ficaria encarregada de redigir um memorial com as reivindicações do movimento como a solicitação da revogação da portaria de centralização da Censura. Ficaria também a cargo dos artistas marcarem uma reunião

⁴³ Transcrição feita do filme, em 16mm, que pertence ao acervo da Cinemateca Brasileira do Banco de Conteúdos Culturais, responsável pelo projeto “Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi”. Esse projeto foi patrocinado pelo Conselho Federal Gestor do Fundo de Defesa dos Direitos Difusos coordenado pelo Ministério da Justiça em 2009. O Resgate foi um projeto piloto e seu objetivo era realizar a difusão de uma parcela da coleção através da digitalização de materiais relativos a alguns anos de funcionamento da emissora. Faziam parte dos procedimentos realizados pela Cinemateca Brasileira o tratamento de película de 16mm em que eram filmadas as reportagens, a digitalização das imagens em movimento, a catalogação que permitia pesquisa por vários termos e assuntos, a disponibilização na internet. Esse conjunto de ações possibilitava a utilização do acervo da TV Tupi como valiosa fonte de pesquisa e de entretenimento, e o como banco de imagens de um acervo histórico. Disponível em: <<http://www.bcc.gov.br/filmes/446775>> Acesso 4.jan.2023.

com o ministro da Justiça demandando tranquilidade de trabalho contra uma série de arbitrariedades do Departamento de Censura.

Na reunião os representantes dos setores artísticos estavam presentes Paulo Autran, Dulcina de Moraes, Nelson Rodrigues, Cacilda Becker, Eva Todor, Bárbara Heliadora, Walmor Chagas, Odete Lara, Carlos Scliar, Ferreira Gullar, Renato Borghi, Flávio Rangel, John Hebert, Tônia Carrero, Fernando Torres, Eva Wilma, Paschoal Carlos Magno, Marieta Severo, Domingos de Oliveira, Osvaldo Loureiro, Djanira, Beatriz Veiga, Alex Vianny, Oduvaldo Vianna Filho, Glauco Rodrigues, Chico Buarque de Holanda, Leila Diniz. Entre dezenas de artistas participaram ainda do movimento, Di Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Tristão Ataíde, Otto Maria Carpeaux, Glauber Rocha, Juca de Oliveira, Antônio Callado, Luís Carlos Barreto, Carlos Drummond de Andrade, Grande Otelo e Chacrinha.⁴⁴

Durante a manifestação, aproveitando a presença do governador da Guanabara, Negrão Lima, na inauguração do Chafariz do Largo do Machado, a Comissão de artistas dirigira-se para lá a fim de comunicar a decretação da greve e os motivos da manifestação.

O governador os atendeu, achando justo o movimento, aconselhando-os a dirigir-se à chefia de Polícia. Atendidos pelo delegado Otávio Vidal, o ator Paulo Autran foi quem dirigiu a palavra explicando que a Comissão de atores teatrais estava ali para obter autorização para permanência nas escadarias do Teatro Municipal. O delegado achando que o caso deveria ser levado primeiro ao conhecimento do Secretário de Segurança Pública do Estado da Guanabara, general Dario Coelho. O delegado telefonou imediatamente para aquela autoridade e depois de explicar o fato ao general, acrescentou inclusive que pelas palavras que havia ouvido dos atores o movimento parecia ser de caráter pacífico.

O telefone foi passado a Paulo Autran, e na ligação explicou que estava ali a conselho do governador, e que o movimento era absolutamente contra a Censura Federal e que era pacífico tendo em vista apenas garantir a “sobrevivência do teatro brasileiro. O general Dario Coelho relutou um pouco, mas acabou concedendo autorização para o movimento.⁴⁵

⁴⁴ “Teatro desce pano em protesto contra censura sem cultura”. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 fev. 1968.

⁴⁵ “Negrão entra em cena e artistas vão parar na Polícia”. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12.fev.1968.

A atriz Tônia Carrero uma das coordenadoras do movimento, que inclusive foi chamada por um general, de vagabunda⁴⁶, se declarou chocada com “mais esta falta de nível cultural dos censores brasileiros” e disse à reportagem da Tribuna de Imprensa, “o governo precisa empreender o diálogo com os artistas, pois o que na realidade está faltando é um contato mais direto entre a autoridade dita censora e os artistas e intelectuais. Não posso compreender que autênticas obras de arte sejam consideradas pelas autoridades como subversivas ou imorais.”⁴⁷

Na mesma manhã, a Comissão foi diretamente ao gabinete do Ministro da Justiça, para realizar a entrega do documento com as reivindicações e solicitarem uma audiência. No entanto, o Ministro não estava, algumas informações estavam desconstruídas a respeito do seu paradeiro. Finalmente veio a informação de que ele se encontrava em São Paulo e naquele dia receberia os artistas.

O grupo insistiu e acabaram sendo recebidos pelo subchefe do gabinete do Ministro Gama e Silva, Coronel Oscar Varella Almeida. Este afirmou ter comunicado com o ministro pela manhã, por telefone que só chegaria ao Rio às 9 horas e que às 14h poderia conceder-lhes uma audiência para ouvir as reivindicações. Porém o militar confessou que o ministro havia ficado surpreso, “pois já havia solucionado o caso da peça “Um Bonde Chamado Desejo”, da atriz Maria Fernanda”.

Cacilda Becker falando em nome do grupo, explicou ao Coronel sobre o como vem sendo submetidos os grupos de artistas profissionais pelo Serviço de Censura. “A Censura – disse Cacilda – está sendo provocativa. As soluções para o problema várias vezes encaminhadas ao Ministro da Justiça não encontraram apoio e cada vez mais sofremos o aperto do tacão dos censores.”⁴⁸

O Coronel procurou tomar a defesa do Ministro esclarecendo que este nomeara uma comissão sob a presidência do jurista Clóvis Ramallete para solucionar de uma vez a questão da Censura. A providencia adotada pelo Ministro tinha por objetivo elaborar uma portaria que reformulasse todo o sistema de censura no País, com o apoio dos artistas.

A atriz Tônia Carrero na reunião tomou a palavra para explicar a finalidade da greve deflagrada pela classe teatral com o intuito de obter uma posição real do Governo dos apelos dos artistas para a liberação de suas peças. “Não podemos – disse Tônia – andar implorando, mendigando como fez a Maria Fernanda, além de outras colegas para

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ In: “Teatro desce pano”... .

⁴⁸ Teatro “Contra a censura e pela cultura”. Última Hora, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

que essas punições fossem revogadas. Nossa greve só será suspensa quando surgirem medidas concretas da parte do Governo Federal.”⁴⁹

Figura 3- Os artistas em comissão sendo recebidos pelo subchefe de gabinete do Ministro da Justiça



Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

Depois da conversa com o subchefe do gabinete, a comissão rumou para as escadarias do Teatro Municipal, onde crescia o movimento de solidariedade do público. Dezenas de pessoas, como deputados, escritores, jornalistas, músicos foram à porta do Teatro apresentar solidariedade. Entre eles, o deputado federal Márcio Moreira (MDB), o diretor teatral Paschoal Carlos Magno, os deputados estaduais do MDB da Guanabara, Alberto Rajão, Fabiano Villanova e Paulo Carvalho.

Um grupo de artistas entregou ao presidente da Assembleia Legislativa, deputado Amaral Peixoto (MDB), cópia do manifesto contra os últimos atos do diretor do Serviço Federal de Censura. Na ocasião o Amaral Peixoto empenhou aos manifestantes a solidariedade da Casa, lamentando o caminho que, nesse particular caso, vinha seguindo o Governo Federal.

Como deputado também me revolto contra esta ação e empresto aos artistas do Brasil, muitos dos quais estão aqui presentes, toda a minha solidariedade já que

⁴⁹ Idem.

não posso fazer como presidente da Assembleia. Todos podem contar com o apoio não só deste deputado, como com o de todos aqui presentes, porque tenho a certeza absoluta de que, nesta hora, é geral a revolta do povo brasileiro contra a atuação dessa censura teatral.⁵⁰

Numa série de pronunciamentos, os deputados do MDB, criticaram o Departamento Federal de Censura. Foram solidários com a greve dos artistas “quando estamos assistindo ao congelamento da cultura do povo, executado por uma ditadura militar que toma conta do Brasil”, anunciaram os deputados.

Falando em nome do Grupo Renovador, o deputado Alberto Rajão (MDB) disse que “é lamentável que minhas primeiras palavras ao se abrirem as sessões do Legislativo, ainda sejam para constatar e repelir o estado policial-militar implantado neste País pelo golpe de 1964 que agora servindo ao imperialismo, amarra todas as liberdades de expressão do povo brasileiro”. Rajão declarou entre gestos nervosos que “o episódio de terror cultural é uma constante e um denominador comum de todas as ditaduras”.⁵¹

Discorreram ainda sobre os fatos alguns deputados, que concitaram o povo carioca a se aliar aos artistas na “defesa do nosso patrimônio cultural e moral”.⁵²

O deputado Paulo Carvalho (MDB) defendeu a classe teatral, salientou que “quando se faz calar a cultura, amordaça-se o povo, violenta-se a liberdade e a democracia perece; devemos por isso, nos unirmos na defesa da cultura e da moral dos nossos artistas”.⁵³

O deputado Silbert Sobrinho (MDB), falou no plenário afirmando que “não devemos e não podemos admitir de forma alguma, o arrolhamento do teatro brasileiro; não podemos permitir que a cultura e a inteligência sejam sufocadas pela ignorância”.⁵⁴

E prosseguiu: “Tenho a certeza que esta Casa, pela unanimidade dos seus deputados, em especial da bancada do MDB, se manifestará solidária com a classe teatral, fazendo um apelo veemente ao ministro da Justiça e ao presidente Costa e Silva para que coloquem à frente da Censura Federal homens que estejam capacitados e que tenham gabarito e inteligência”.⁵⁵

⁵⁰ “Arena e MDB da Guanabara unânimes no repúdio à “rolha” contra artistas”. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

⁵¹ In: “Greve anticensura une artistas...”

⁵² In: “Artistas em greve...”

⁵³ In: “Arena e MDB da Guanabara unânimes...”

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

Os deputados Nina Ribeiro (ARENA) e Mauro Magalhães (MDB) também criticaram a ação do general Façanha, colocando-se ao lado dos artistas e intelectuais e afirmando que “coisas desta natureza só acontecem em países onde a liberdade não é respeitada e a força predomina sobre a vontade do povo”.⁵⁶

A deputada Iara Vargas (MDB), igualmente solidarizou-se com o movimento dos artistas teatrais, acusando “o regime militarista que impera no Brasil” e citando o exemplo do Ministério da Educação “onde um general exige atestado de ideologia aos seus funcionários”.⁵⁷

Perante o dia-a-dia opressivo que obstruiu o processo cultural brasileiro, esse denominado terror cultural foi observado por José Arrabal (1979, p.34-35) ao constatar que o terror cultural aterrorizado, castrou a liberdade de expressão e criação, promoveu a desmobilização dos trabalhadores do palco. Tudo isso em decorrência da política de morde e assopra da ditadura, já que todo o processo de produção teatral se encontrava predominantemente mediado pela burocracia de Estado. Essa mediação ocorria devido às questões da conjuntura política e mesmo à situação de hegemonia do poder governamental e do empresariado, na direção da vida teatral, a Censura se matinha intacta, organizada e estruturada.

Nesse meio tempo, os líderes da oposição da Câmara dos Deputados decidiram convocar os dirigentes dos Sindicatos de Trabalhadores em Teatro do Rio e de São Paulo, para explicarem na Comissão de Educação da Câmara, as dificuldades que a classe vinha encontrando com a Censura.

A decisão tinha sido tomada após o encontro dos opositoristas com a comissão presidida pela atriz Maria Fernanda, que relatou o problema causado pela Censura da suspensão de sua peça. A medida acabou sendo anulada pelo Juiz da 1ª Vara Federal João Augusto Didier, que concedeu liminar à medida impetrada pela atriz Maria Fernanda contra o Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal.

A atriz tinha disso noticiada pelo Chefe da Censura, de haver infringido o disposto no artigo 93, itens II e II, do Decreto 20.492, de 24 de janeiro de 1946, porque “não cumpriu as determinações do S.C.D.P, relativamente à peça” e também porque “os

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

atores Maria Fernanda e Oscar Araripe conduziram-se de maneira desrespeitosa e descortês ante as autoridades censórias”.⁵⁸

No seu despacho, o Juiz João Augusto diz:

Quanto à circunstância de os atores, ora impetrantes, se terem conduzido ante as autoridades censórias de maneira desrespeitosa e descortês, quando muito, a ocorrência merecia uma repreensão, senão mesmo uma autuação em flagrante por desacato, se tal comportamento transpôs a fronteira do ilícito pena. Nunca, porém, por esse motivo, poderia suscitar a suspensão das atividades da Empresa “sine die”, prejudicando uma Empresa que veio prestigiar a Fundação Cultural do Distrito Federal, e, o que é mais, o público da Capital, tão sonogado e carente de bons espetáculos teatrais.⁵⁹

Por todo o exposto, o Juiz concede a liminar, considerando que a Portaria que determinou a penalidade sem prazo estipulado para a Empresa Teatral Maria Fernanda Ltda, é omissa quanto ao prazo de suspensão imposta. A íntegra da liminar concedida pelo juiz foi publicada em [NOTA] pelo Correio Brasiliense, na qual transcrevemos abaixo:

CONSIDERANDO que a referida Portaria não especifica quais as determinações não cumpridas pela Companhia; CONSIDERANDO que a mencionada Portaria foi baixada em plena fluência do prazo para a interposição da reclamação prevista no artigo 11 do Decreto 20.493, de 24.1.1946; CONSIDERANDO mais que as irregularidades acima apontadas justificam a concessão do “writ” liminarmente, medida que deve ser aplicada com discrição e cautela pelo magistrado, segundo a lição do douto e nunca demais festejado Belly Lopes Meirelles; CONSIDERANDO mais que a relevância de motivos em que se encontra o pedido inicial e a possibilidade de ocorrência de lição de natureza irreparável ao direito dos impetrantes, se procrastinada a decisão para o final da causa, aconselhando destarte o provimento cautelar; CONCEDO A MEDIDA LIMINAR, à luz do item II, do artigo 7º, da Lei 1.555, de 31 de dezembro de 1951, tornando sem efeito a Portaria “ut supra”, para fim de assegurar aos impetrantes o seu direito líquido e certo de continuarem sua temporada interrompida, observadas, porém as prescrições do Serviço de Censura, consubstanciadas no verso do documento nº 2 que instrui o pedido, até apreciação final do feito. Solicitam-se, outrossim, as informações

⁵⁸ [NOTA]. Correio Brasiliense, Brasília, 13 fev. 1968.

⁵⁹ Idem.

pertinentes à autoridade coatora, para responder no prazo da lei. Oficie-se ao Serviço de Distribuição, solicitando-se ao MM, Doutor Juiz Distribuidor em exercício durante o corrente mês, a distribuição do presente Mandado de Segurança, por dependência para o juiz que este subscreve. Procedida a modificação do prazo, autue-se o presente feito, como de direito.⁶⁰

Dado o episódio, a Câmara dos Deputados em Brasília repercutira o caso acerca da intervenção da Censura na apresentação da peça teatral. O Deputado Ewaldo Pinto (MDB-SP), fez transcrever nos anais da Câmara a manifestação da atriz Maria Fernanda, em face da violência de que foi vítima. “A Censura, depois de 20 anos de representação da peça de Tennessee Williams, uma das mais conhecidas e aplaudidas em todo mundo, inclusive pelas plateias mais exigentes, fez uma descoberta genial: descobriu que Tennessee Williams é imoral e exigiu que fossem cortadas várias passagens da peça, em exibição na temporada promovida pela Fundação Cultural do Distrito Federal, portanto órgão oficial”. O deputado ainda sublinhou, o ambiente de inquietação entre os artistas e intelectuais de todo os país e manifestou solidariedade, “Queremos deixar aqui nossa manifestação de solidariedade aos artistas, aos produtores e aos intelectuais brasileiros, no seu movimento de rebelião contra a iniquidade e o primarismo de uma Censura que nos envergonha perante o mundo civilizado.”⁶¹

Indubitavelmente, a classe teatral no seu movimento de resistência com a Censura, trouxera contribuições significativas na experiência de mobilização. Por meio de uma articulação coletiva, o memorial escrito por um grupo de artistas, trouxeram para além das reivindicações da classe, o germe da consciência política. Os artistas começaram a se certificar das arbitrariedades da ditadura e protestar contra os desmandos. Posto isto, transcrevemos abaixo a redação do memorial aprovado por unanimidade.

Mantendo, há longo tempo luta constante contra as sucessivas arbitrariedades que vem sendo cometidas contra a liberdade de expressão artística no Brasil, a classe teatral viu agravar-se de muita essa situação nos últimos dias. A peça **O Poder Negro**, do norte-americano Leroy Jones, foi finalmente proibida pela Censura Federal, após cerca de três meses de exames e reexames pelos censores, que pretenderam fazer até mesmo a verificação de fidelidade da tradução ao texto original. Em Brasília, ao apresentar **Um Bonde Chamado Desejo**, com que há vários anos vem obtendo grande êxito, a atriz Maria

⁶⁰Idem.

⁶¹ In: Greve anticensura...”

Fernanda sofreu intempestiva punição da Censura que, entre outras coisas, pretende impedi-la durante 30 dias de exercer a sua profissão de artista. E nas últimas horas divulgou-se a notícia de que a peça **Senhora da Boca do Lixo**, de Jorge Andrade, que deveria ser encenada por Eva Todor, no Rio de Janeiro, a partir de cinco de março, sofrera igualmente interdição total atenta contra os costumes, a religião e as Forças Armadas. Maior espanto isso causa quando se sabe que **Senhora da Boca do Lixo**, teve sua estreia mundial há algum tempo em Portugal, na encenação de uma companhia oficial do teatro português. No cinema, o processo arbitrário da Censura está do mesmo modo presente há muito tempo. A exibição de cada novo filme brasileiro é sempre resultado de uma grande luta: **O Desafio, O Padre e a Moça, Terra em Transe, Menino de Engenho**, etc. Atualmente a Censura mantém interditados os filmes **Cara a Cara, e Bebel, Garota Propaganda**. Ampliando a área de ação da Censura, o cinema brasileiro sofreu um recente e novo golpe do Instituto Nacional de Cinema que, a partir deste ano, faz Censura “estética” através de uma de suas resoluções que são permanentemente contra o interesse do cinema nacional. Em sinal de protesto, a classe teatral brasileira decidiu suspender todos os seus espetáculos no Rio e em São Paulo, nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro, contanto com o apoio de toda a intelectualidade mobilizada em torno dos seguintes pontos: 1 – Liberação das peças e dos filmes interditados pela Censura. 2 – Suspensão da penalidade imposta à atriz Maria Fernanda. 3 – Descentralização da Censura Federal, ficando cada Delegacia Regional com autoridade para emitir alvarás válidos para todos o País. 4 – Revogação da atual Portaria que regulamenta a Censura e sua reformulação, de acordo com os princípios da liberdade de criação artística. 5 – Reorganização do Grupo de Trabalho encarregado da reformulação de legislação de Censura, visando à maior representatividade dos setores interessados. 6- Eliminação da Censura “estética” feita pelo Instituto Nacional de Cinema.⁶²

A classe teatral trazia para o debate a questão da falta de gabarito intelectual das pessoas que faziam parte do Departamento de Censura. O ponto de vista dos participantes da greve de protesto, é de que, se a Censura não ceder, eles também não cederiam. Coesos em torno de seu objetivo de fazer uma pausa dos espetáculos, com o propósito de buscar uma solução para o conflito. Não sendo suspensa a proibição das peças, a greve teria prosseguimento. A atriz Norma Benguell, falou para a reportagem da Tribuna de Imprensa, sobre a falta de despreparo dos censores, “Eles não entendem nada de cultura.

⁶² “Greve anticensura une artistas e acaba hoje.” Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 13. fev.1968.

Teatro é cultura e a liberdade é necessária para o livre exercício de nossa profissão”.⁶³ Se certifique que está correta essa forma de citar, me parece estranha, falta referência e padronização.

O jornalista Edmundo Muniz se expressou na reportagem da Tribuna:

Esta censura reflete bem a ditadura disfarçada. Não podemos admitir ingerência de quaisquer pessoas estranhas ao nosso convívio sócio artístico. Mais cedo ou mais tarde o nosso movimento sairá vitorioso, e questão de tempo. Estamos preparados para todas as eventualidades que porventura surjam à nossa frente. Esta censura leviana que aí existe, é falsa atrevida e desmoralizante.⁶⁴

A atriz Dulcina de Moraes, marcou presença na greve, disse à reportagem, “se o mundo é feio nós não temos culpa e, por conseguinte não podemos censurá-lo”. Dulcina criticou o arbítrio desnecessário do tratamento da cultura no país, ela declarou:⁶⁵

Assim, não podemos admitir que elementos sem conhecimento de causa, venham opinar num assunto que não lhes compete. Eu não posso ser técnico de uma seleção de futebol, pois não tenho condições para tal profissão. Um jogador de futebol não pode participar de uma comissão de censura, pois não tem o preparo suficiente para exercer a função de censor. É o caso do ex-jogador Augusto⁶⁶. A falta de intelectuais para funções de responsabilidade é uma das principais causas de retrocesso desta Nação. Vivemos eternamente na retaguarda. Não progredimos, não cresceremos, se os homens que aí estão não tentarem outras fórmulas, ao invés de imporem seu arbítrio. Venceremos esta luta, custe o que custar.⁶⁷

Em 14 de fevereiro de 1968, a classe artística reunira-se em audiência com o Ministro Gama e Silva, tendo o grupo entregue o manifesto com os motivos da greve e as reivindicações. Manifesto dos artistas que passou a ser manifesto de todos os intelectuais,

⁶³ “Teatro reabrem 4ª feira, mas greve continua na 5ª se Censura não ceder.” Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Para saber mais sobre o caso do ex-jogador que virou censor, sugerimos a leitura da reportagem “Augusto da Costa, capitão da seleção de 1950 virou chefe da censura no Brasil”. Disponível em <[⁶⁷ In: “Teatro reabrem 4ª feira...”](https://www.uol.com.br/esporte/reportagens-especiais/augusto-da-costa-capitao-da-selecao-de-1950-<u>virou-chefe-da-censura-no-brasil/#page12</u>> Acesso em 10.dez.2022</p>
</div>
<div data-bbox=)

recebendo a adesão de diversas classes. Tendo este recebido solidariedade do Sindicato dos Artistas e Técnicos das Empresas de Diversões, Associação Brasileira de Autores de Filmes, Associação Paulista de Críticos Teatrais, Associação Paulista de Empresários de Teatro, União Brasileira de Escritores, Instituto de Arquitetos do Brasil, Associação Brasileira de Letras, Ordem dos Músicos e Serviço Nacional de Teatro.⁶⁸

No mesmo dia da reunião com o Ministro, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) dirigira à classe teatral mensagem manifestando o apoio ao movimento de greve dos artistas do teatro. O presidente da ABI, Dante Jobim emitira a seguinte mensagem.

A Associação Brasileira de Imprensa em reunião de sua diretoria tomou conhecimento do manifesto lançado por uma comissão de intelectuais contra a modalidade de censura que, pelas autoridades federais, está sendo aplicada ao teatro brasileiro atingindo peças consagradas nas plateias mais cultas do mundo. Os abusos cometidos por parte daquelas autoridades provocaram uma greve de 72 horas da classe teatral, atitude merecedora dos aplausos de todos os que justificam a resistência à opressão por todos os meios lícitos possíveis. Vanguarda nas lutas pela liberdade de expressão, em todos os seus aspectos não poderia a ABI faltar com a sua solidariedade aos que defendem tão bravamente a liberdade de criação artística. Tendo posto já suas dependências à disposição da classe teatral que na Casa do Jornalista realizou memorável assembleia, a ABI manifesta pois, uma vez mais, de público sua simpatia e seu apoio ao movimento encabeçado pelas mais expressivas figuras do nosso teatro.⁶⁹

O memorial com as reivindicações da classe teatral foi lido pelo ator Walmor Chagas, que, em seguida, afirmou: “Na realidade o que queremos é o teatro livre da Censura, mantendo apenas a impropriedade dada pelo Juizado de Menores”. O ator temia que com o Grupo de Trabalho anunciado pelo Ministro, poderia ainda haver a possibilidade de um membro não saber julgar realmente o valor da peça. Walmor disse ao Ministro:

Chegamos a um ponto que não podemos mais suportar o que vem ocorrendo. A cada peça encenada, temos que vir até o senhor, pedir-lhe que interceda a nosso favor. Isto prejudica o nosso trabalho e o seu também. O que temos que fazer é seguir o exemplo dos mais evoluídos dos países mais adiantados, para

⁶⁸ “Artistas em greve foram reclamar a Gama e Silva.” O Jornal, Rio de Janeiro, 13 fev. 1968.

⁶⁹ “Ministro da Justiça: teatro agora é livre.” Última Hora, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

que possamos atingir a um estágio de liberalidade e cultura, que até hoje não conseguimos. Acho que, no ponto em que estamos, só uma lei resolverá o problema. Palavras não bastam”, concluiu o ator.⁷⁰

Figura 4- O ator Walmor Chagas lendo o manifesto da classe teatral na solenidade de posse da Comissão Especial



Fonte: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 08.mar.1968.

Depois da leitura do manifesto, o Ministro dialogou com a comissão afirmando a sua intenção de ser “franco e sincero” através do objetivo de transformar “a censura numa entidade de respeito e não um fantasma para os atores e intelectualidade.”

Além disso declarou na reunião “julgo ser impossível, o autor escrever, os atores ensaiarem e a mão ríspida da censura cortar todo esse trabalho insano: estou totalmente do lado de vocês.”⁷¹ Também “não é justo que os senhores se vejam torturados pela censura após trabalhos árduos dos autores, montagens e encenação”.⁷²

Com várias afirmações e promessas, o Ministro conduziu a reunião com as artistas, destacamos as seguintes afirmações: “a censura não os incomodará mais, podem

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem.

⁷² “Gama e Silva promete aos artistas um teatro livre.” O Globo, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

ficar descansados”; “Não há possibilidade de continuar esse estado de coisas.”; “A Censura está, no Brasil, totalmente superada”; “Tudo evoluiu neste País, menos a censura”; “Nossa censura não tem o mínimo critério para executar suas funções.”; “A Censura em Brasília tem cometido verdadeiras aberrações contra a arte, cerceando a cultura e a arte no Brasil”; “Se depender de um simples ato administrativo podem acreditar a censura estará reformulada.”⁷³

Nessa reunião, o Ministro lembrou alguns casos de proibições realizadas pela Censura. Aos presentes, Gama e Silva trouxera um comentário sobre o seu passado de Reitor da Universidade de São Paulo, professor de Direito, jornalista e dizendo que a classe teatral sempre foi simpática com ele.

Há muito tempo sinto que está havendo uma grande divergência entre a Censura e as artes e o primeiro sintoma que presenciei foi a proibição no Festival de São Paulo, da música Balada do Vietname, pelo Delegado Regional, a quem obriguei a levantar a punição. Outros problemas foram surgindo. O caso do filme Terra em Transe, a peça Navalha na Carne, entre outras, cuja interdição só foi suspensa por ordem minha. Realmente há algo de errado com a Censura e foi por isso que resolvi constituir um grupo de trabalho, com plenos poderes, para a reformulação dos critérios ultrapassados. Na organização desse grupo de trabalho, não tivemos nenhuma preferência, tanto que os membros do Governo estão em sensível minoria – apenas dois entre os 11 nomeados. Esta Comissão deveria estar trabalhando já há algum tempo, mas aconteceu que órgãos da imprensa criticaram dois de seus membros como pessoas sem gabarito: mandamos apurar o curriculum vitae de cada uma delas, que deverá nos ser entregue ainda esta semana. Assim, na semana que vem – a Comissão já deverá estar trabalhando para acabar com a atual legislação, que faz com que os senhores fiquem inteiramente cerceados. As peças atualmente proibidas serão reexaminadas e eu prometo que isto será feito com a maior simpatia. E podem ter certeza que a Censura não os incomodará mais.⁷⁴

A partir daquela reunião, o Ministro anunciou verbalmente que “o teatro é livre” e os artistas poderiam fazer o que quiserem, promessa essa concluiu “que vocês poderão cobrar amanhã ou depois”.

Gama e Silva prometera liberar imediatamente as peças e os filmes proibidos; estudar a descentralização da Censura e a revogação da atual Portaria sobre o assunto que

⁷³ “Justiça promete livrar teatro da censura.” Última Hora, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

⁷⁴ In: Ministro diz que censura vai deixar de incomodar. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

seria reformulada; reorganizar um grupo de trabalho encarregado de rever a legislação a respeito, incluindo a participação da classe teatral e, finalmente a promessa de estudar a revogação da censura “estética” dos filmes.

O tema da descentralização da Censura era um dos pontos de maior relevância dentro das reivindicações da classe artística e, como afirmou a atriz Cacilda Becker, “o que não é possível é se continuar apenas com a Censura através da leitura da peça. Considero indispensável, que o censor, já que tem de existir, assista ao espetáculo e não leia simplesmente o texto, que não oferece a verdadeira visão da peça”.⁷⁵

Cabe destacar, que desde o golpe de 1964, era a primeira vez que os controles estatais da cultura passavam a ser exercidos de forma centralizada em Brasília. Toda a Censura de Teatro e demais linguagens artísticas com uma nova portaria do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, Florimar Campello, datada de 1º de dezembro de 1967, começa a ser realizada na sede do Serviço de Censura e Diversões Públicas, com o objetivo de “uniformizar os critérios”.

Com essa nova portaria, a Censura tem um novo endereço e começa a funcionar em Brasília, assim inaugura-se a fase de federalização dos serviços censórios. Com a instalação da sede do órgão censor em Brasília, a justificativa seria de tal maneira e forma de evitar que sejam liberadas, nas delegacias regionais, por censores estaduais, peças teatrais com excessiva liberalidade, não atendendo aos critérios fixados em lei. A integra da portaria que passara a Censura à esfera federal foi publicada no jornal Estado de São Paulo, sendo a seguinte:

I-A fim de uniformizar os critérios adotados pela autoridade censória quando da liberação de textos de peças teatrais e congêneres, determinar que esse material, impresso ou datilografado, em três vias, seja censurado exclusivamente na sede do SCDP, em Brasília, DF.

Parágrafo 1º: - As novelas e programas em série deverão ter os respectivos textos submetidos à censura integralmente, de uma só vez, quando encaminhados ao SCDP em capítulos separados, a Censura reservará o direito de impor cortes e demais restrições, julgados necessários, nos episódios ulteriores.

Parágrafo 2º: - O disposto neste item entrará em vigor a partir do 1º de dezembro de 1967.

⁷⁵ Ministro diz que censura vai deixar de incomodar. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

II – Os ensaios gerais das funções acima referidas poderão ser realizados nas cidades onde estiverem reunidos os respectivos participantes.

III- Revogar o item três da portaria nº 242, de 12 de maio de 1967, publicada, no Boletim de Serviço nº 58, de 19 de maio de 1967.⁷⁶

Para Walter de Sousa Junior (2012), houvera uma grande mudança nesse processo de federalização da Censura, pois com o distanciamento dos mecanismos censórios dos centros onde se apresentavam as peças teatrais, dificultava à classe artística a articulações de apelações e pedidos de revisão dos cortes impostos às obras teatrais.

Fazendo essa pequena digressão, continuemos a partir da declaração feito pelo Ministro Gama e Silva no contexto da reunião “Podem ter certeza de que a censura não os incomodará mais o teatro a partir deste momento é livre. Isso não é uma promessa e sim uma afirmação que vocês poderão cobrar amanhã ou depois”.⁷⁷

As promessas feitas pelo Ministro da Justiça e a sua suposta simpatia ecoavam no meio artístico e intelectual, que acabaram acreditando que este estava ao lado da classe artística. Já que o Ministro inicialmente posicionava-se no conflito entre censor e censurado e na campanha “Contra a Censura, em Favor da Cultura”.

Quando a Comissão de intelectuais retornou às escadarias do Municipal, e disse o que se tinha passado no encontro com o Ministro, foi grande a alegria dos artistas e Oduvaldo Vianna Filho, eufórico, saiu pulando e abraçando todo mundo. Walmor Chagas, Tônia Carreiro e Cacilda Becker repercutiam os ânimos do resultado do encontro, sentados nas escadarias do Teatro Municipal do Rio Janeiro, os três artistas falaram e responderam às perguntas do repórter da TV Tupi.

Repórter: Qual é a palavra do Ministro?

Walmor Chagas: Nosso Ministro da Justiça é um homem culto, é um homem inteligente, compreendeu o nosso apelo e nos disse que o teatro é livre, que o teatro não será molestado, prometeu que o teatro terá daqui por diante uma legislação especial. Atendeu a todas as nossas reivindicações. Nós confiamos no Ministro da Justiça e esperamos que realmente tudo isso aconteça. Afim de que o Teatro, o Cinema, todos os artistas brasileiros possam criar em paz, trabalhar para o Brasil e para a nossa arte.

Repórter: Tônia Carrero em paz com a Censura?

⁷⁶ “Censura passa a Brasília.” O Estado de São Paulo, São Paulo, 07.nov.1967.

⁷⁷ Ministro da Justiça: teatro agora é livre. Última Hora, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

Tônia Carrero: Até agora em greve contra a Censura, mais depois da palavra de apoio irrestrito do senhor Ministro a todas as nossas reivindicações. Estamos gloriosos sentados aqui nessa escadaria. Gloriosos e vitoriosos. Não podemos deixar de dar uma palavra de agradecimento a toda gente que prestigia aqui com a sua presença e a imprensa escrita e a televisão. Perdão a palavra escrita. Estou cansada, dormir duas horas. Mais a palavra dos jornais de hoje. O movimento de imprensa foi uma coisa sensacional e acredito que definitiva. O apoio das dez mil assinaturas que levamos para o senhor Ministro e as televisões que não pararam e aqui vieram nos apoiar o nosso muito obrigada. Realmente foi um momento histórico que todos nos ajudaram a vencer.

Repórter: Como passa a funcionar a censura no Brasil?

Cacilda Becker: Deste momento em diante nós estaremos aguardando ansiosamente as medidas que o senhor Ministro Gama e Silva prometeu tomar em favor da intelectualidade e da cultura brasileira. Estamos confiantes na sua promessa. Ele nos disse e nos afirmou que o Teatro a partir deste momento é livre. É preciso, entretanto que o público saiba que todos os artistas e intelectuais do Brasil consideram essa liberdade, uma liberdade em favor do progresso e do desenvolvimento da cultura nacional.⁷⁸

Podemos apontar que naquele momento a classe artística depositava uma confiança na busca por solucionar os conflitos. Foram dias intensos de negociações, 48 horas de duração da concentração no Municipal, o calor, o cansaço, vigílias, mobilizações, coletas de assinaturas, preparação do texto do manifesto, enfim a classe teatral se engajara e depositara forças no movimento.

Concordamos, em certo ponto, com quem? No aprofundamento crítico da experiência de organização da classe artística. As glórias e vitórias significavam o trabalho árduo de articulação no entendimento da importância de se organizarem politicamente reagindo as truculências da Censura na ditadura.

Feito o balanço da greve, foram mais de cinco mil assinaturas da população do Rio de Janeiro contra a censura e cinco mil foram conseguidas em São Paulo, totalizando onze mil assinaturas.⁷⁹

⁷⁸ Transcrição feita do filme, em 16mm, que pertence ao acervo da Cinemateca Brasileira do Banco de Conteúdos Culturais, responsável pelo projeto “Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi”. Entrevista de Tônia Carrero e Cacilda Becker disponível em: < <http://www.bcc.gov.br/filmes/446836>> Acesso em: 5.fev.2022. Entrevista de Walmor Chagas disponível em: <<http://www.bcc.gov.br/filmes/446845>> Acesso em: 5.fev.2022.

⁷⁹ Greve vence Censura. Última Hora, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

Após tomarem conhecimento da reunião, os artistas saíram das escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em passeata até o Monumento aos Pracinhas⁸⁰, onde pretendiam depositar uma coroa de flores “aos que tombaram em defesa da democracia e da liberdade de expressão”.⁸¹

A passeata ao Monumento estava programada, depois que a comissão de intelectuais retornou do encontro com o Ministro, começou a crescer o número de viaturas policiais nas imediações do Teatro Municipal, com a chegada dos choques da PM, alguns artistas começaram a pôr em dúvida a validade da passeata, perguntando sempre: “Isto não vai acabar numa pancadaria daquelas?”.

A maioria, entretanto, estava decidida a realizá-la. Todavia, por precaução, os líderes do movimento resolveram destacar uma comissão para se entender com o Secretário de Segurança, e obter permissão para a passeata.

Essa comissão, foi composta por Ferreira Gullar e Tônia Carrero. De cartazes em punho, os artistas iniciaram a passeata tão logo a comissão regressou com a permissão, da Secretaria de Segurança.

Os artistas seguiam pela calçada, para não atrapalhar o trânsito, e contaram com a colaboração dos integrantes dos dois choques da PM, que durante todo o trajeto ladearam os manifestantes muitas vezes até interrompendo o tráfego, para que pudessem passar em segurança em direção ao Monumento.

Na chegada ao Monumento, a comissão integrada por Tônia Carrero, Walmor Chagas, Norma Bengell e Dias Gomes procurou o oficial para obter a autorização necessária à realização da solenidade.

O tenente começou a explicar que o horário de visitas já estava encerrado desde às 18h. Depois, a homenagem só podia ser realizada com ordens do Ministério do Exército e ele não podia assumir a guarda da coroa, como os artistas pediam.

Por fim, ficou acertado que as flores seriam deixadas sobre a grama, fora da área que está sob a guarda da Polícia do Exército. Tônia Carrero subiu, então, nas escadarias

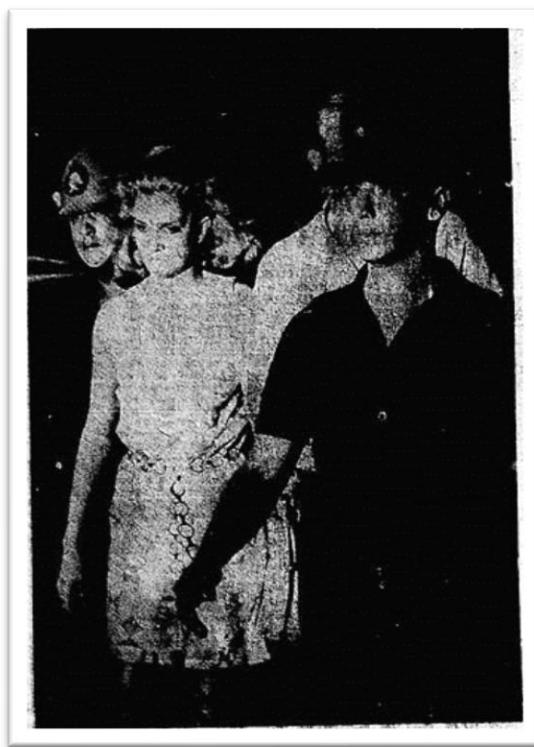
⁸⁰ O Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, mais conhecido como Monumento aos Pracinhas, está localizado no Aterro do Flamengo, zona sul do Rio de Janeiro. Foi idealizado pelo Marechal João Baptista Mascarenhas de Moraes, Comandante da Força Expedicionária Brasileira. Construído em 1957 e 1960 para receber os restos mortais dos soldados brasileiros mortos na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. O Monumento foi inaugurado em 05 de agosto de 1960. A construção, de autoria dos arquitetos Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto, é formada por três obras, a que homenageia a Força Aérea Brasileira (FAB), composta por uma escultura de metal; a que representa os pracinhas das Três Forças - Marinha, Aeronáutica e Exército -, feita em granito; e uma terceira que lembra os combatentes e os civis mortos em operações navais, representado por um painel de azulejos.

⁸¹ In: Greve vence Censura. Última Hora, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

do Monumento, para comunicar essa decisão aos companheiros e pedir que iniciassem a dispersão.

Foi quando o Tenente Derci, que se encontrava distante de onde Tônia falava, aproximou-se, e sem procurar ouvir o que ela dizia, deu-lhe voz de prisão. E chamou o comandante dos choques da PM, comunicando-lhe que a atriz estava presa porque o havia desrespeitado e pensou que ela estivesse “fazendo comício” porque ele proibia a colocação da coroa de flores, “a senhora está presa. Em nome da lei. Discurso aqui é proibido”.⁸²

Figura 5- A atriz Tônia Carrero foi presa ao levar flores para o Soldado no Monumento



Fonte: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

Uma vaia foi a primeira reação dos artistas, à prisão de Tônia Carreiro. Os líderes do movimento interviram, pedindo calma, já que o aspirante Raposo, da PM pedia que ao tenente que relaxasse a prisão. Na ocasião da prisão, o Tenente chegou a declarar “a presa não é minha. Agora é com a Polícia Civil”⁸³, transferindo a responsabilidade da prisão para a Polícia Militar.

⁸² “Exército prende Tônia na porta do Monumento”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

⁸³ Idem.

Imediatamente a isso, o grupo de artistas permaneciam sentados fora da área militar, o aspirante Raposo se comunicou com o Comando da Polícia Militar, que ordenou a liberação de Tônia Carrero. Logo depois, os artistas seguiram, ainda em passeada para o Teatro de Arena da Guanabara.⁸⁴, onde se realizaria uma Assembleia Geral. A coroa de flores, foi colocada, contra as ordens do tenente, da PE, nos jardins do Aterro, o mais próximo possível do Monumento, com uma frase escrita apressadamente em cartolina: “nossa homenagem, apesar de tudo, foi prestada”.⁸⁵

Figura 6- Finda a greve, os atores fizeram passeata para homenagear os defensores da “liberdade de expressão” na II Guerra



Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

⁸⁴ Construído pelo arquiteto Elcio de Freitas com linhas modernas e despojadas com sua fachada voltada para o Largo da Carioca o TAG (Teatro de arena da Guanabara) tinha uma sala de espetáculos com área de 368m² e 3 lances de arquibancada, com aproximadamente 250 lugares. Inaugurado oficialmente em 05 de novembro de 1964 com o musical A Torre em Concurso de Joaquim Manoel Macedo e dirigido por Paulo Affonso Grisolli tinha em seu elenco Paulo Porto, Lourdes Mayer, Glaucê Rocha, Ida Gomes, Gracinda Freire entre outros. O terreno para a construção do Teatro de Arena da Guanabara, foi cedido pelo Estado e o seu quadro social passou dois anos lutando através de venda de cadeiras e doações, para conseguir verba. O TAG recebeu o apoio do Serviço Nacional de Teatro e um empréstimo do Banco do Estado da Guanabara. Em 1971, quando passou a ser Sociedade de Arte Teatro de Arena da Guanabara, foi arrendado por professores do Colégio Pedro II e da Escola Martins Penna, tendo como Diretor Administrativo Gastão Nogueira. Ameaçado, em 1968, pela Superintendência de Urbanização e Saneamento do Estado da Guanabara (SURSAN), que pleiteava a área ocupada pelo teatro para urbanização, em 1974 foi que o TAG interrompeu suas atividades, com ordem definitiva de despejo, tendo sido demolido, na segunda quinzena desse mesmo ano, para a execução das obras do metrô. O TAG será entidade civil tendo como objetivo principal “colaborar de maneira decisiva com o desenvolvimento artístico e cultural com espetáculos de alto nível artístico para o grande público”. (Teatro de Arena GB já tem local e falta ajuda”. Correio da Manhã, 26.jun.1962).

⁸⁵. In: “Exército prende” ...

Resolvida a questão, os artistas se dirigiram ao Teatro de Arena da Guanabara (TAG), onde realizaram a Assembleia, aprovando apenas a constituição de uma comissão – Bárbara Heliodora, Tônia Carrero, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Flávio Rangel e Osvaldo Loureiro – que ficou encarregada de, em qualquer emergência, reconvocar os membros da classe. Na Assembleia ficou decidido também o fim da greve, e retorno ao funcionamento dos teatros que haviam sido fechados durante a greve.

Em São Paulo, o Diretor do Departamento de Polícia Federal, Cel. Florimar Campelo, enviou um recado aos artistas que se encontravam em greve, através do Delegado Regional do DPF, que leu a mensagem, em que afirmava “poderiam estar certos de que a Censura Federal continuará atuando em defesa dos princípios morais e culturais de nossa sociedade...”⁸⁶ O Delegado Gen. Sílvio Correia de Andrade, convocara em seu gabinete uma comissão dos artistas, para que tomassem conhecimento da resposta do Cel. Campelo à consulta que ele fizera sobre a situação da greve. Plínio Marcos que estava presente, interrompeu o delegado e comentou, “mas não precisa ser fanática”. O Gen. Andrade fez uma pausa longa, devido à interrupção e prosseguiu a leitura:

A Censura Federal continuará atuando em defesa dos princípios morais e culturais de nossa sociedade, bem como dos artistas dignos deste nome, que não compactuam com enxovalhamento da arte e desconsideram o público, com o enfraquecimento do Teatro. Peço informar aos artistas da greve pacífica que o protesto é um direito que o regime democrático em que vivemos lhes confere. Sobre a suspensão da atriz Maria Fernanda, foi motivada por desrespeito à autoridade, quando ela foi chamada a sede do Serviço de Censura Federal do Departamento de Polícia Federal, para entendimentos. Quanto à peça Senhora na Boca do Lixo, ainda se encontra em fase de estudos, não tendo sido tomada qualquer decisão a respeito”.⁸⁷

Quando o General Andrade acabou a leitura, Plínio Marcos entregou-lhe uma cópia do recado que Oduvaldo Vianna Filho, Tônia Carrero e Paulo Autran enviaram aos companheiros paulistas, dando o resultado do encontro da classe com o Ministro da Justiça Gama e Silva. O General leu, sem nada comentar o recado, que dizia o seguinte: “A comissão de intelectuais trouxe do encontro com o Ministro o seguinte resultado: a Censura só funcionará de agora em diante, para arbitrar a impropriedade das peças, nunca

⁸⁶ “Cel Campelo diz que a Censura continuará.” Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

⁸⁷ Idem.

para interdita-las. O Ministro endossou todos os pontos de vista da Comissão e comprometeu a fazer o possível para tornar as reivindicações em medidas concretas”.⁸⁸

Alguns dias após a reunião com o Ministro da Justiça, os artistas começaram a articular e abrir uma nova ofensiva geral contra a Censura, em decorrência da falta de responsabilidade do Ministro Gama e Silva ao falhar em sua promessa de libertar os espetáculos dos censores oficiais. Os artistas decidiram reiniciar o movimento de protesto, com a proibição do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, em São Luís do Maranhão, e a multa imposta à peça “Roda Viva”, de Chico Buarque de Holanda, ameaçada pelos censores de ser retirada de cartaz.

Temerosos de que o Ministro tenha falhado em sua promessa, segundo a qual a Censura não impediria nenhum espetáculo, os artistas resolveram orientar a campanha mais objetivamente. A proposta seria de mandar telegrama ao presidente Costa e Silva para reivindicar um compromisso pró-liberdade das artes. Os artistas afirmaram ser esta “uma oportunidade para o governo dar uma demonstração cabal dos seus propósitos democráticos”.⁸⁹

A ideia de Bárbara Heliadora, depois ampliada por Tônia Carrero que lançou o slogan “Você já enviou seu telegrama?” Tônia sugerira também, que escolhessem um advogado para dar forma jurídica e legal às reivindicações.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ “Artistas esperam início da nova fase da censura.” Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 22.fev.1968.

Figura 7- Artistas ao povo: Já enviou telegrama?



Fonte: Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 19.fev.1968.

O movimento tornara-se mais dinâmico, e a classe artística propunha que os obstáculos seriam ultrapassados e não haveria nenhum recuo pois estavam empenhados na reformulação da Lei de Censura Teatral. Glauber Rocha em entrevista para a Tribuna da Imprensa disse sobre o fato “quem deve impor restrições é o povo. Estamos na expectativa das decisões do ministro Gama e Silva, mas a classe já começa a não acreditar no cumprimento das promessas”.⁹⁰ No Diário de Notícias, Glauber Rocha disse em entrevista exclusiva, “que o ideal é não haver censura de jeito nenhum, pois o censor deve ser o próprio público”.⁹¹

O ator Paulo César Pereio, de Roda Viva contou para o Diário de Notícias, que a peça foi multada pela censura, que ameaçou dobrar a multa e retirá-la de cartaz, sem explicações maiores. O ator acrescentou que, depois de passar pela Censura de Brasília, Roda Viva ainda foi censurada no ensaio geral, porque haviam sido incluídos várias falas e gestos que não constam do texto. A alegação foi que uma dessas falas, “brincaram com um militar”, daí a ameaça ou uma “recensura” ou a retirada da peça de cartaz.

Uma nova comissão fora formada para tratar a situação, a comissão anteriormente escolhida no Teatro de Arena da Guanabara fora dissolvida para dar lugar a uma nova,

⁹⁰ In: Artistas começam...”

⁹¹ “Censura Reataca: Eles agora vão ao Marechal.” **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18.fev.1968.

constituída pelos seguintes representantes do teatro: Tônia Carrero, Paula Autran, Paschoal Carlos Magno, Osvaldo Loureiro, Ferreira Gullar, Nelson Rodrigues, Bárbara Heliadora, Maria Fernanda, representando os artistas plásticos: Oscar Niemeyer, Djanira e Di Cavalcanti, representando o cinema: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl.

Na reunião pela Comissão ficou estabelecida novas diretrizes para o movimento: a) apoio ou não do ministro Gama e Silva; b) prazo para atendimento das reivindicações; c) lançamento de uma campanha de âmbito nacional; d) movimento contra os militares Campelo e Façanha.⁹²

Na carta, os 49 intelectuais e artistas brasileiros enviaram, telegrama ao Presidente Costa e Silva em que lembram as recentes promessas do Ministro Gama e Silva de reformular a “obsoleta legislação da Censura”. É a seguinte a íntegra do telegrama, com as 49 assinaturas:

Consciente da significação deste momento histórico e orgulhosa da decisiva contribuição que trouxe ao desenvolvimento cultural do Brasil em sua campanha contra as arbitrariedades da Censura Federal, a intelectualidade brasileira tem a honra de dirigir-se a V. Excelência para expressar a ansiedade com que aguarda a assinatura do decreto que, libertando o teatro brasileiro, honraria o Governo de V. Excelência. A incontestável clareza e a total precisão das palavras do Ministro da Justiça de V. Excelência ao atender as reivindicações dos vários setores artísticos, criando inclusive o Grupo de Trabalho que em sessenta dias reformulará a obsoleta legislação da Censura, constituíram seguro passo no sentido do diálogo que há tanto tempo busca o Governo estabelecer com a intelectualidade. Esta seria a oportunidade para o Governo dar uma demonstração cabal dos seus propósitos democráticos. A intelectualidade assumiu o compromisso de consagrar a data de 13 de fevereiro como Dia do Teatro Brasileiro, tão logo estejam concretizadas em legislação as memoráveis afirmações do Exmo. Sr. Ministro da Justiça, uma vez que a assinatura do decreto por V. Excelência, colocará o Brasil, nesse particular, ao nível das nações mais civilizadas. Respeitosas saudações – Aldemir Martins, Alfredo Souto de Almeida, Antônio Callado, Austregésilo de Ataíde, Arnaldo Jabor, Bárbara Heliadora, Cacilda Becker, Carlos Scliar, Clarice Lispector, Carlos Alberto, Carlos Diegues, Chico Buarque de Holanda, Djanira, Dulcina de Moraes, Danton Jobim, Eva Tudor, Eva Wilma, Elsie Lessa, Ferreira Gullar,

⁹² “Artistas começam a descrever de Gama e ameaçam nova greve”. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 19.fev.1968.

Fernando Sabino, Guerra Peixe, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Hélio Pelegrino, Glauco Rodrigues, Isaac Karabitchevski, José Carlos Oliveira, Joaquim Pedro de Andrade, Leila Diniz, Maurício Roberto, Maria Inês Souto de Almeida, Luís Carlos Barreto, Nelson Rodrigues, Norma Bengell, Nara Leão, Nelson Pereira dos Santos, Oduvaldo Vianna Filho, Pascoal Carlos Magno, Paulo Autran, Paulo César Sarraceni, Odete Lara, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Raquel de Queirós, Oscar Niemeyer, Tônia Carrero, Sérgio Bernardes, Valter Lima Júnior, Walmir Ayala.⁹³

Durante a reunião, os artistas lembraram que o movimento, iniciado apenas para a liberação de filmes e peças, acabou tornando-se uma campanha para acabar com a Censura. A velha luta das artes contra a Censura voltou à tona, pois com a proibição do filme de Glauber Rocha e a peça *Roda Viva*, o movimento crescia em prol da liberdade de expressão e de criação artística. Todavia, Alex Vianny tinha o receio dessas promessas do Ministro da Justiça e disse que “sempre que há uma demonstração forte contra a censura, a censura mostra mais força”.⁹⁴

Em São Paulo, surge um novo movimento de repúdio à situação da Censura Federal, um grupo formado por atores, produtores, diretores, atrizes e autores do Teatro Paulista reuniram-se no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) para manifestarem indignação pelo fato dos cortes da peça “*A Volta ao Lar*”, de Harold Pinter, e contra iminência de cortes em outros quatro textos, bem como manifestar repúdio às últimas declarações do cel. Florimar Campelo, relativas ao anteprojeto de censura, e nas quais nega as promessas feitas pelo governo, defendendo também um ponto de vista, totalmente contrário à descentralização da censura.

Fernando Torres, em nota ao jornal “*O Estado de São Paulo*”, informou que recebeu o texto da peça “*A Volta ao Lar*”, com 52 cortes feitos pela Censura. O produtor e empresário comenta que “os 52 cortes representam a mutilação total da obra e ficará sem sentido para o público.”⁹⁵ Fernando pretendia recorrer ao Judiciário em medida de urgência, caso não houvesse a possibilidade de falar em audiência com o Ministro da Justiça, uma vez que a estreia da peça estava marcada em São Paulo.⁹⁶

⁹³ “Artistas passam telegrama a Costa e Silva lembrando promessas sobre a Censura.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.fev.1968.

⁹⁴ In: “Censura Reataca: Eles agora vão...”

⁹⁵ “*Volta ao lar com 52 cortes*”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1.mar.1968.

⁹⁶ *Idem*.

A classe artística em São Paulo, decidiu igualmente protestar contra os cortes impostos à peça “Volta ao Lar”, pois cortes esses que tornam totalmente impraticável a encenação, eis que mutilam o sentido da obra, além de se constituírem em desrespeito total à obra de um dos mais prestigiados dramaturgos ingleses.

A soma de todos estes fatores provocara uma indignação profunda e a maior repugnância da classe teatral e de setores nacionais ligados às manifestações artísticas. A classe teatral começara a desconfiar de todas as promessas feitas pelas autoridades, as quais deveriam antes de tudo propor soluções inteligentes e maduras sobre os critérios que regem a censura no país.⁹⁷

No dia 1º de março de 1968, o Ministro Gama e Silva concedeu para o jornal “O Estado de São Paulo”, uma entrevista em que fala sobre as providências a serem tomadas em relação a Censura e as reivindicações dos artistas. O Ministro afirmara aos repórteres que esperava ter, dentro de sessenta dias, as sugestões da comissão que estuda a revisão da legislação sobre censura.

O Ministro disse que entregou ao presidente Costa e Silva um estudo e projeto visando a liberação da censura para o teatro e, após o despacho com o chefe do governo, informou sobre as providências que vem tomando sobre a Censura de diversões públicas de um modo geral, afirmou “o assunto está para ser decidido pela administração pública”.⁹⁸

Nessa entrevista o Ministro confirmou que tinha remetido ao Departamento de Polícia Federal ofício recomendando providências para a descentralização da censura, “que não deve ficar só em Brasília”.⁹⁹ No encontro que esteve com o presidente Costa e Silva, com o chefe do gabinete militar e com o chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI), disse aos jornalistas que “nada tinha para informar”, mas, ante as perguntas dos jornalistas, resolveu fazer algumas declarações.

A primeira: a descentralização da Censura. O Ministro disse sobre o envio ao diretor do DPF de um longo ofício solicitando as providências sobre o problema e aguardava resposta e que os documentos seriam divulgados oportunamente “pois não há segredo nenhum nisto”.¹⁰⁰

⁹⁷ “Artistas sem caixa alta... de teatro voltam a condenar a censura.” São Paulo. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 8.mar.1968.

⁹⁸ “Ministro fala sobre censura.” O Estado de São Paulo, São Paulo, 1º.mar.1968.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

A segunda: a liberação de filmes e peças censuradas. O Ministro reiterou que só poderá examinar o assunto face a recurso interposto pelos interessados contra o ato, sem recurso não cabe reexame algum.

A terceira: a revisão da Legislação Nacional de Censura. O Ministrou lembrou que tal ponto foi atendido antes mesmo do pedido dos artistas, quando foi criada a Comissão especial para rever a legislação, “que tem dispositivos de 1928, do tempo da ditadura, decretos colidentes etc.”.¹⁰¹

A quarta: pedido de suspensão da censura estética dos filmes, pelo Conselho Nacional de Cultura (CNC). O Ministro declarou que tal medida foge de sua alçada, pois o CNC é subordinado ao Ministro da Educação.

A quinta: ampliação da comissão que estuda a revisão da legislação da censura. O Ministro disse que atendeu à solicitação para inclusão de representantes de entidades especializadas para compor essa comissão.

A sexta: liberação da censura sobre o teatro. Esse pedido foi realizando verbalmente, numa conversa dos artistas com o Ministro, “o assunto está para ser decidido pela administração pública”.¹⁰²O Ministro disse ter encaminhado o estudo, e o anteprojeto sobre a matéria para o governo. No estudo, Gama e Silva cita os dispositivos da Constituição e do Código Penal referentes à responsabilidade penal dos artistas que cometerem abusos no que tange a matéria da Censura.

No dia 07 de março de 1968, foi empossada a Comissão Especial encarregada de rever a legislação sobre a Censura. Em ocasião da solenidade de posse, o presidente, jurista Clóvis Ramalhete, conclamou os seus integrantes a realizar um trabalho de grande responsabilidade, ressaltando que “até podemos trabalhar em vão porque o Brasil é um País dividido”.¹⁰³

Ao presidir a cerimônia de instalação dos trabalhos da Comissão Especial, o Ministro Gama e Silva começou dizendo que “os seus integrantes tinham, do Governo, a maior franquia para estudar a legislação que rege a censura prévia dos espetáculos públicos, que está consubstanciada em leis, decretos-leis, portarias e regulamentos.”¹⁰⁴

O Ministro teceu comentários sobre o problema da Censura que vinha causando conflitos, e que o desejo do Governo era obter um melhor resultado nos trabalhos da

¹⁰¹ Idem.

¹⁰²Idem.

¹⁰³ “Contribuição do teatro e cinema é reconhecida e ministro lamenta censura.” Tribuna da Imprensa, Guanabara, 8.mar.1968.

¹⁰⁴ Idem.

Comissão, buscando respeitar os preceitos constitucionais. Disse que a matéria da Censura tem tratamento de grande responsabilidade e que mesmo com posições antagônicas, acreditava que ao final dos trabalhos, haveria uma possível harmonia na resolução do conflito.

Gama e Silva ressaltou que a Comissão Especial, estava sendo integrada por homens de alto gabarito com plena liberdade para decidir na elaboração do projeto de lei de regulamentação da Censura, inclusive a possibilidade de fixação de normas regulamentares que acharem mais convenientes. O Ministro leu a portaria de nomeação dando a constituição definitiva da Comissão. A constituição da Comissão anunciada, cujos membros foram oficialmente empossados, foi a seguinte:

Jurista Clóvis Ramallete, presidente; membros: Joaquim Luiz de Oliveira Belo, representante do Ministério da Justiça; Daniel da Silva Rocha, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; Beatriz Veiga, o Serviço Nacional de Teatro; Luís Carlos Barreto, do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica; Luís Gonzaga Cabral Neves, do Departamento de Polícia Federal; Dom Marcos Barbosa, do Conselho Federal de Cultura; brigadeiro Rui Presser Bello, o Instituto Nacional do Cinema; Saint-Clair Lopes, da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão; Francisco de Assis Serrano Neves, da Associação Brasileira de Imprensa; Geraldo França de Lima, da União Brasileira de Escritores; Raimundo Magalhães Júnior, da Academia Brasileira de Letras; Carlos José Fontes Diegues, da Associação Brasileira de Produtores de Filmes, e Dario Correa, da Associação Brasileira de Autores de Filmes. A Comissão Especial também será integrada por representantes do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado da Guanabara, da Associação Paulista de Críticos Teatrais, da Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (artistas plásticos) e da Ordem dos Músicos do Brasil.¹⁰⁵

Na mesma reunião de posse, o ator Walmor Chagas leu para o ministro Gama e Silva e os membros da Comissão, um manifesto de artistas e intelectuais denunciando que a ação daquele órgão sobre o cinema e o teatro estaria levando ao desespero as pequenas empresas que produzem filmes e espetáculos no Brasil. Mostrando-se apreensivos diante da crescente intolerância da censura em que, “depois do nosso primeiro encontro, não fez mais do que multiplicar suas arbitrariedades e violências”, os

¹⁰⁵ Idem.

artistas disseram no documento, que só nas condições excepcionais do estado de sítio se admite a censura coercitiva, e que, diante disso tudo, pediam novamente a ação do ministro.

A Comissão que fez entrega do memorial ao ministro Gama e Silva estava constituída, além do ator Walmor Chagas, dos seguintes artistas: Bárbara Heliodora, Odete Lara, Norma Benguell, Claudio Mazo, Osvaldo Loureiro, Beatriz Veiga, Fernando Peixoto, Isolda Cresta, Antônio Biver, Luís Jasmin, Ana Maria Magalhães, Maria Pompeu, Maria Esmeralda, Érico de Freitas e outras. A seguinte redação do manifesto foi publicada pelo jornal “A Tribuna da Imprensa” na íntegra.

Os artistas e intelectuais brasileiros, aqui representados pela Comissão Coordenadora da Campanha Contra a Censura, eleita em assembleia, voltam à presença do ministro da Justiça, quase um mês após o memorável encontro do dia 13 de fevereiro, quando Vossa Excelência assumiu o compromisso público de modificar os critérios da censura, a fim de que nunca mais tivessem os censores a faculdade de cortar ou proibir peças teatrais. Naquela ocasião, senhor Ministro, Vossa Excelência, afirmou que a modificação desses critérios poderia depender ou de simples portaria, ou de decreto presidencial ou de lei do Congresso. No caso, de simples portaria, Vossa Excelência a baixaria imediatamente; no caso de decreto presidencial, levaria um projeto de decreto ao Presidente da República, e no terceiro caso, solicitaria a este a remessa de mensagem ao Congresso Nacional. Dada a alta importância que atribuímos a essa providência, senhor ministro, solicitamos de Vossa Excelência o esclarecimento de qual dos três procedimentos é o requerido para modificar os critérios atuais da censura e em que termos se estabelecerão os novos critérios. Senhor ministro, entenda esta solicitação como a expressão de nossa confiança no cumprimento, por Vossa Excelência, do compromisso honroso que assumiu com a intelectualidade brasileira, e também como a dramática expressão dos homens de teatro, do cinema e dos demais setores da cultura e da arte brasileiras, **apreensivos diante da crescente intolerância da censura** que, depois do nosso primeiro encontro, não fez mais que **multiplicar sua arbitrariedades e violências**. Acredite, senhor ministro, que a ação da censura sobre o cinema e o teatro está levando ao desespero as pequenas empresas que produzem os filmes e espetáculos no Brasil. Trata-se, sem nenhuma dúvida, do comprimento deliberado da afirmação de um dos responsáveis pela censura, segundo o qual o cinema e o teatro “ou mudam ou acabam”. As peças e os filmes submetidos à censura passam meses nas mãos dos censores sem qualquer informação às partes interessadas. Aos telefonemas dos empresários,

os censores respondem vagamente ou fazem exigências que, cumpridas de nada adiantam: **as obras continuam presas na censura, sem qualquer decisão.** Enquanto isso, as empresas arcam com as despesas de produção, são obrigadas a adiar as estreias, perdem a publicidade paga nos jornais **mergulham em prejuízos de milhões.** Tal procedimento senhor ministro, destrói os grupos teatrais e leva ao desemprego dezenas de atores. E tudo isso é feito sem qualquer apoio na Lei. A própria Portaria nº 11, de 1º de março de 1967, que regulamenta o exercício da censura, diz em seu parágrafo 3º, item 5: “A censura prévia, nos casos dos números I, II, III do item 1, (que incluem as peças teatrais) deverá ser requerida com **antecedência mínima de dez dias antes da primeira representação e nos demais casos com cinco dias de antecedência mínima.** Ora, senhor ministro, se as empresas teatrais podem apresentar suas peças à censura até dez dias antes da estreia, disso se conclui que **a censura tem o prazo máximo de dez dias para se manifestar.** No entanto, **esse prazo jamais é respeitado,** como se os artistas tivessem todas as obrigações para com a censura e ela nenhuma para com os artistas. Como se se tratasse, senhor ministro, **de mero caso de repressão a inimigos a sociedade aos quais se retirasse o direito de defesa.** Tal arbitrariedade se agrava no fato de que quando **a censura proíbe ou corta peças e filmes, não dá conhecimento aos interessados das razões que a levaram a tomar tais medidas.** Além, de tudo, **a centralização da censura em Brasília, dificulta o contato necessário para esclarecimentos.** Com isso, a censura os deixa sem qualquer possibilidade de defesa, uma vez que ninguém pode recorrer de agravos cujas razões desconhece. Perguntamos então, Senhor ministro, se tem o Poder Público, em qualquer nível o direito de alcançar os interesses dos cidadãos sem fundamentar cabalmente suas decisões e, sem dar conhecimento delas aos atingidos. **A censura no Brasil, senhor ministro atingiu sob a responsabilidade de Vossa Excelência, esse nível de arbítrio.** Sabemos que Vossa Excelência não concorda com tais abusos e esta é a razão porque solicitamos que ponha, termo, imediatamente, a eles. Eis senhor ministro, a relação dos espetáculos que continuam a sofrer as violências da censura: a) – “Capeta em Caruaru”, de Aldomar Conrado, premiação no Concurso Nacional de Autores, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura; b) “Barrela”, de Plínio Marcos- revelação do autor no 2º Festival Nacional dos Estudantes em Santos; c) “O Começo é Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez”, de Antônio Bivar – finalista do º Seminário de Dramaturgia – promovido pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara; d) “Dr. Getúlio, sua vida e sua glória” de Alfredo Dias Gomes e Ferreira Gullar; e) “Santidade” de José Vicente de Paula; f) “O Poder Negro” de Le Roy Jones; g) “Cara a Cara” filme, de Júlio Bressan. Estamos certos de

que Vossa Excelência entenderá as nossas razões, **que são na verdade a defesa da arte e da cultura no Brasil.** É a defesa da liberdade de expressão e criação artística, senhor ministro, é assegurada pela Constituição Brasileira, que só nas condições excepcionais do estado de sítio, admite a censura coercitiva, tal como está sendo aplicada hoje por força de uma portaria – a Portaria nº11, de 1º de março de 1967 – que contraria as disposições constitucionais. Nesse particular, a respeito da interpretação da alínea “D” do artigo 8º da Constituição Brasileira, o eminente jurista Pontes de Miranda considera intocável pela censura o espetáculo teatral. Estamos aqui, senhor ministro, mais uma vez para reafirmar a nossa confiança em suas palavras e a nossa disposição de **levarmos a bom termo esta luta em defesa dos verdadeiros valores humanistas.** A Comissão.¹⁰⁶

Para além da cobrança de um posicionamento do ministro acerca do recrudescimento da Censura, esse memorial nos fornece um panorama contraditório sobre as atitudes do governo ditatorial frente ao movimento dos artistas, principalmente, na questão da matéria censória. É sabido que desde o período colonial, o Brasil vem acumulando um arsenal de legislações, excessivamente na esfera burocrática. A abertura de uma “franquia” para estudar leis, decretos, portarias, regulamentos certamente poderia contribuir para o entendimento das contradições do sistema político, militar e policial.

Todavia, a multiplicação de leis oriundas das instituições autoritárias em vigor na época, não mantiveram revisão legal, pelo contrário o entulho legal constituía esse aparato coercitivo do Estado dando abertura para as arbitrariedades e violências.

A classe artística chamava atenção para esse arbítrio da Censura, por isso solicitavam esclarecimentos dos responsáveis de propagarem os atos repressivos. Os artistas eram considerados inimigos da sociedade dentro dessa lógica autoritária, a retirada do direito de defesa, de resposta ou mesmo da defesa de valores humanistas, eram formas de exercer o silenciamento das expressões artísticas de criticidade.

Nesse sentido, “à medida que o teatro se firmava e se desenvolvia como arte e manifestação consciente de expressão dos anseios sociais que a fiscalização endureceu” (Costa, 2006, p.141).

No entanto, um governo que recusava o reconhecimento e cumprimento legal dos princípios constitucionais, essa proposição intencional mostrava a contradição de um

¹⁰⁶ “Manifesto denuncia a censura.” Tribuna da Imprensa, Guanabara, 8.mar.1968.

regime que despontava em falsa pretensão de criar uma nova legislação para resolver o problema da Censura.

Assim sendo, os artistas continuaram na luta pela defesa não somente pelo exercício livre da profissão, mas pela defesa da arte e cultura do país na sua dimensão humanista. O cerne da questão do problema com a Censura além do aspecto cultural, envolvia um outro problema, que era o financeiro, causando prejuízos como, por exemplo, a dificuldade no pagamento de pessoal técnico e artistas.

No dia 02 de março 1968, a revista “O Cruzeiro”, realizou o esforço de coletar opiniões de artistas, escritores, intelectuais participantes da greve da “Cultura contra a Censura” para compor a reportagem “O que eles pensam da Censura”. Selecionamos alguns depoimentos que foram publicados pela revista.

Fernanda Montenegro: “É preciso dizer basta a tudo isso. Precisamos lutar contra esse estado de coisas, pois são várias gerações de brasileiros que tem dado tudo a esse País sem receber nada em troca. Fui a primeira a retirar minha peça de cartaz em sinal de protesto contra a censura e farei sempre que ela atentar contra a liberdade no teatro em nosso País”.

Plínio Marcos: “O movimento que estamos fazendo é a única fórmula que a nossa classe encontrou para demonstrar energicamente nosso desagravo quanto às atitudes absurdas que a censura veio tomando contra nós. Acredito que estamos dando uma prova de unidade da classe, sensibilizando o povo brasileiro. Basta de censura. Ainda mais de censura de frases”.

Tônia Carrero: “Estamos ameaçados de ficar mais amordaçados do que os portugueses. Querem que nós demos ao público o que ele não quer ver nem ouvir”.

Mário Lago: “A nossa censura representa uma peça da máquina de repressão à liberdade, instalada contra o povo brasileiro desde abril de 64”.

Glauce Rocha: “A civilização não pode sofrer qualquer forma de intolerância no que diz respeito à sua maior expressão: a cultura. Acho que toda obra de arte é livre. Não deve haver censura à voz da cultura de um povo.”

Paschoal Carlos Magno: “É de se lamentar que a censura só se oponha de maneira violenta àquele direito de pensar livre e alto”.

Napoleão Moniz Freire: “Cercar pensamento, ninguém cerceia. Cercar opinião, ninguém cerceia. Cercar expressão é coação, é ditadura: não muda o pensamento e não muda a opinião; aumenta o nível da consciência”.

Norma Benguell: “Espero que este movimento a favor da cultura e contra a censura dê certo e vai porque nós faremos tudo contra esses imbecis que

querem proibir peças para diminuir a cultura do povo. Abaixo a censura medíocre!”.

Eva Tudor: “A censura é arbitrária. Cabe ao público julgar.”

Walmor Chagas: “O pior da nossa censura é que ela é Burra”.

Milton Moraes: “Contra a censura temos lutado há muito anos e continuaremos lutando até o fim. Nosso ou dela. Ou nós acabamos com ela, ou ela acaba com a cultura neste País.”.

Oduvaldo Vianna Filho: “Censura é uma das melhores formas de garantir a imoralidade”.

Glauber Rocha: “Onde está a democracia em nome da qual o Brasil caiu num 1º de abril? Do jeito que a censura vai, a única solução é uma revolução para estabelecer a verdadeira democracia”.

Denoy de Oliveira: “A obra de arte não pode estar a serviço de interesses que não sejam a verdade e a beleza. Toda e qualquer censura está movida por outros interesses. Então entre a censura e a obra de arte a guerra será até o fim de uma delas.”.

Eva Wilma: “Existe uma classe unida. Queremos liberdade de pensamento e de expressão”.

Betty Faria: “Censura não deveria existir. Quando muito, limitação da idade para os que assistem. Num país em que a censura é exercida por militares, que deveriam cuidar de problemas de caserna, com um nível intelectual abaixo da média, realmente nós temos que parar, pois a mordaza é excessiva. Eles que cuidem dos problemas nacionais, que são muitos”.

Ferreira Gullar: “Toda censura é uma violência. A censura atual no Brasil chega a ser indecência”.

Domingos de Oliveira: “A censura desconhece que a Arte de um país é o espelho de sua situação social, política e econômica, não apenas dentro do próprio país, mas para todo o mundo. O Brasil se desprestigia e perde mais divisas do que pode parecer com a coação cultural atualmente existente. Defender a censura faz parte do rol das ideias que o brasileiro hoje não tem o direito de ter”.

John Hebert: “Não podemos esquecer que passamos a metade do século vinte. O que a censura parece não ter em mente quando emite suas opiniões. Nossa campanha não é a favor do “palavrão”, como alguns possam acreditar, mas sim por uma liberdade de expressão condizente com o nosso tempo”.

Fernando Torres: “Os censores passam! O teatro fica!”.

Cacilda Becker: “Que a censura seja inteligente, é isso que reivindicamos”.

Odete Lara: “A censura é uma instituição desnecessária”.

Márcia de Windsor: “Democracia, mais liberdade, mais diálogo é igual a “único sistema de governo correto e progressista”.

Dias Gomes: “Sou, por princípio, contra toda e qualquer censura. Policial ou não. Aliás, este não é mera retórica, pois todo ato de censura a uma obra de arte é um ato policialesco. A obra de arte é incensurável pois os critérios de julgamento a que está sujeita são transcendentais, escapam de muito as possibilidades intelectuais de um funcionário do ministério da Justiça. Acho que somente seria admissível o critério de impropriedade até esta ou aquela idade”.

Mário Pedrosa: “A censura está sempre atrasada cem anos. A censura contra o teatro, contra o cinema, as artes, a cultura, não é um atraso, é intrinsecamente um crime”.

Thaís Moniz Portinho: “Não sou a favor da regulamentação da censura e sim contra toda espécie de censura. A arte é incensurável”.

Ruy Guerra: “Subdesenvolvimento econômico não quer obrigatoriamente significar subdesenvolvimento cultural. Quando um órgão governamental se apoia na força e na arbitrariedade para impedir o livre exercício do pensamento e da comunicação, como no momento atual, é uma tentativa de manter todo um povo na sua condição mais inferior: tanto os que falam, quanto os escutam”.

Amir Haddad: “A burrice é o pecado original da nossa censura”.

Alex Vianny: “Quando a censura chega à exasperação que agora se verifica no Brasil, é sinal de que presente uma mudança radical na sociedade eu pretenderia proteger. Não houve caso, em toda a história da humanidade, em que qualquer organismo de censura tenha conseguido deter tais mudanças, indicativas do progresso inevitável. Antiprogresso, a censura fica para trás”.

Kléber Santos: “Não queremos nem mesmo censura boazinha, pois a simples existência putativa da censura cerceia a atividade criadora do artista no momento mesmo da criação”.

Carlos Diegues: “A censura é um absurdo em qualquer de suas formas. Mas se ela tem que existir, que ao menos seja inteligente... Não é o caso da nossa!”

Paulo Afonso Grisolli: “Uma única coisa se pode fazer com a censura: acabar com ela”.

Tereza Cesário Alvim: “Atingindo o teatro, a censura agride toda forma de cultura e a própria civilização”.

Hélio Bloch: “Um paradoxo poético: censura e cultura não rimam”.

Flávio Rangel: “A censura é um instrumento medieval”.

Vera Barreto Leite: “A censura é a manifestação do Poder na sua forma mais humilhante”.

Roberto Freire: “A censura à arte e à cultura reflete o medo ao poder da liberdade”.

José Wilker: “Qualquer perseguição à liberdade de expressão é imoral. Pobre país o meu, onde essa perseguição é exercida por uma instituição governamental e por alguns trogloditas pagos com o dinheiro do povo”.

Antônio Pitanga: “Censura deste país: é absurda, ridícula e até racista. Arte não é feita para ser julgada e, muito menos, por militares que não entendem da mesma. Não poderei julgar manobras militares se eu não entendo de estratégia”.

Jório Nertal: “Civilização e cultura: o direito de dizer não à censura é o dever de todo país civilizado”.¹⁰⁷

Na primeira quinzena de março de 1968, os artistas e intelectuais voltaram às ruas do Rio de Janeiro para um novo protesto contra a Censura. Esse novo movimento da classe, foi devido a proibição recente da peça de Emanuel de Moraes, “João da Silva” e também pelo fechamento de dois teatros da idade, o Mesbla¹⁰⁸ e o Teatro Jovem¹⁰⁹.

Aprovado por unanimidade uma proposta do cineasta Alex Vianny, a classe teatral e cinematográfica deliberara na madrugada do dia 19 de março de 1968, a nova forma de protesto que seria um acampamento montado na Cinelândia, servindo para arrecadação de fundos para a realização do “Congresso Pela Liberdade da Cultura.”

Na Assembleia, realizada no Teatro Jovem, o cineasta Antônio Pedro disse: “é preciso esclarecer a opinião pública que está sendo desvirtuada propositadamente por interesses escusos”, Tônia Carrero afirmou “Não devemos tomar medidas intempestivas,

¹⁰⁷ O que eles pensam da censura. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 2 mar. 1968.

¹⁰⁸ No prédio de número 83 da rua Assembleia, no centro da cidade do Rio de Janeiro. o centro da cidade do Rio de Janeiro, foi instalada em 1912, uma filial da firma Mestre & Blatgé, com sede em Paris e especializada no comércio de máquinas e equipamentos. Em 1939 passou a denominar-se Mesbla S.A, nome vindo da combinação das primeiras sílabas do nome original. O prédio da Mesbla se tornou um dos marcos visuais do Centro do Rio de Janeiro, principalmente pelo relógio. Instalado na torre do edifício em 1955, acompanhando a celebração do Congresso Eucarístico Internacional, o relógio eletrônico é o terceiro maior do mundo em tamanho. No alto do prédio havia o *Restaurante Mesbla*, panorâmico, e funcionava o *Teatro Mesbla*.

¹⁰⁹ Com sede em um casarão no número 522 da Praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, o Teatro Jovem nasceu, em 1960, do entusiasmo de estudantes e artistas pela arte engajada, popular e de forte cunho social. O teatro produziu espetáculos memoráveis com destaque para o musical “Rosa de Ouro” – e revelou grandes nomes da dramaturgia e da música, como Paulinho da Viola, a cantora Clementina de Jesus e os atores Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Isabel Ribeiro. A experiência do Teatro Jovem foi tão inovadora que inspirou a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE). De uma mistura reunindo universitários e jovens artistas, surgiu o espaço. Sob a direção do estudante de arquitetura Kleber Santos, ali foram encenados espetáculos com foco na cultura popular. A estreia foi com a peça “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha. Em 1966, após uma tentativa de seguir com um coletivo de diretores – formado por Nelson Xavier, Sérgio Sanz, Cecil Thiré e Kleber Santos –, o Teatro Jovem encerrou suas atividades.

evitando que a reação se volte contra nós, mas também não devemos tomar uma atitude medrosa nem conciliatória”.¹¹⁰

Nas escadarias do Teatro Municipal, Norma Benguell pedia às pessoas que passavam nas imediações, que assinassem uma carta-apelo pedindo às autoridades liberdade de cultura e expressão, foram cerca de 150 pessoas consultadas, 30 pessoas negaram-se a assinar alegando que o “teatro estava defendendo o palavrão”.¹¹¹

Em reportagem ao “Diário de Notícias”, Norma relatou “eles dizem que nós queremos mostrar obscenidades e praticar a pornografia. Isso é absolutamente falso. O povo precisa ser esclarecido, pois estamos nas ruas para defender a liberdade de expressão”.¹¹² A atriz concluiu com uma frase de Brecht, “só se pode modificar a realidade através da própria realidade”.¹¹³

Liderados por Tônia Carrero, Norma Benguell e Odete Lara, as atrizes foram até a Secretaria de Segurança Pública para solicitar autorização do general Dario Coelho para acampar na praça da Cinelândia, Tônia declarou que “como intelectuais não estamos aqui para fazer baderna e sim para um novo protesto pela liberdade do exercício de nossa profissão”.¹¹⁴ O general concedeu a licença para que os artistas e intelectuais acampassem em protesto contra a Censura Federal que continuava proibindo peças e mutilando filmes cujos temas deixassem transparecer insatisfação com o regime vigente no país.

Mais de 50 artistas teatrais ficaram acampados nas escadarias do Teatro Municipal entre artistas e autores estavam: Cláudio Marzo, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Gilda Grilo, José Wilker, Cleber Santos, Margo Baird, Joana Fomm, Jorge Ckerkes, Fábio Sabag, Cecil Thiré, Denoi de Oliveira, Flávio Rangel, Eva Tudor, Norma Benguell, Tônia Carrero, Norma Blum, Leina Krespi, Mário Lago, Miriam Pérsia, Fernando Torres, Hugo Carvana, Hélio Block, Antônio Pedro, Felice Pirro.

“João da Silva” foi a peça proibida pela censura, por ser considerada subversiva. O diretor Felice Pirro declarou à reportagem do “Diário de Notícias” que os censores não entenderam o objetivo do autor e que já foi enviada carta ao presidente Costa e Silva explicando a razão da história contada pelo dramaturgo.

Para o diretor a proibição desta vez não tinha sido pelo palavrão, mas pelo suposto conteúdo subversivo que motivou a proibição: “É a história de um operário e sua família

¹¹⁰ “Luta continua: artistas X censura.” Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 mar. 1968.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ “Censura proíbe mais uma peça e artistas acampam.” Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 19 mar. 1968.

que vivem no subúrbio carioca de Vicente de Carvalho e que lutam duramente pela sobrevivência no Brasil atual. Os diálogos são normais e diários em milhares de casos idênticos, mas os censores, dentro do atual esquema político do país, consideraram a peça subversiva”.¹¹⁵

O dramaturgo Emanuel Morais, sabendo da proibição de sua peça, escreveu uma carta na tentativa de esclarecer a autoridade executiva do Governo Federal, sobre a temática de sua peça. A carta foi publicada pelo “Jornal do Brasil” em espaço destinado a publicação de cartas dos leitores.

Acabo de ler nos jornais que a peça João da Silva, de minha autoria, foi proibida. Os motivos da ordem legal do ato não os discutirei. Serão assunto para os meus advogados. Esta carta, redigida sob a maior emoção, é uma tentativa de esclarecer a autoridade executiva que ocupa o Poder em nome de um movimento revolucionário promovido em defesa das liberdades e do regime democrático, a respeito da ação de alguns de seus auxiliares contra o processo cultural brasileiro. A temática de João da Silva é a de um homem comum, chefe de uma família comum, vivendo um lugar comum: o daqueles que sofrem pelas injunções de uma sociedade mal organizada. O seu sonho é o de uma revolução que proporcione ao homem a dignidade de sua condição. É este certamente o sonho de tantos quantos pretendem o bem da humanidade. O fato de se revoltarem os que sofrem assunta os transitórios detentores do poder, quando se percebem com natural incapacidade para enfrentar as realidades e, então, lhes é mais fácil negar enfaticamente essas realidades. Por isso, condenam aqueles que lhes desvelam as verdades, procurando calá-los para que não seja desvelada a própria incompetência. É isso que estão pretendendo fazer com o signatário destas linhas. Este momento é para mim ainda mais significativo porque a indigna manifestação do censor ocorreu justamente na ocasião em que deixava esta vida o extraordinário Justo de Moraes, de quem tenho a honra de ser filho. Defensor incansável dos direitos dos homens, a cuja porta foi bater, em tempos idos, o Tenente Artur da Costa e Silva, a quem os então detentores do poder, pelas atividades deste Tenente também chamavam de subversivo. E se me animo a escrever, é pela esperança de encontrar, nessa luta de salvaguarda de nossa cultura, um aliado naquele Tenente, hoje Presidente da República, cujos direitos de homem Justo de Moraes julgou dignos de defesa.¹¹⁶

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ “Cartas dos leitores censura teatral.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23.mar.1968

No jornal “Tribuna da Imprensa”, o diretor Felice, informou que a peça foi proibida, porque, segundo os censores influenciava o público a se revelar contra o governo, disse estar disposto a encenar a peça em qualquer gabinete militar, para mostrar que não tem nada que fira o governo e acrescentou “É totalmente poética. Censurar “João da Silva” é o mesmo que censurar Castro Alves na época em que defendia o abolicionismo. Acreditamos piamente que se o presidente da República e o ministro da Justiça tomarem conhecimento do conteúdo da peça, ela será liberada imediatamente”.¹¹⁷ O diretor finalizou dizendo ainda que “uma obra de arte não tem maldade, a maldade está em que a encontra na arte. Se a peça não sair estamos sem emprego. O que mais admira, é que livros saem todos os dias sem sofrerem corte da censura, peças estrangeiras também, somente o autor teatral brasileiro que tem suas peças proibidas.”¹¹⁸

Acerca desta afirmação do diretor Felice Pirro, nos questionamos se haveriam critérios definidos pela Censura para proibir peças nacionais ou estrangeiras? Quais seriam esses critérios de análise de conteúdo dos cortes? Sabemos que os critérios estavam enumerados e previstos legalmente nas inúmeras leis produzidas no país no que tange a sistematização da Censura que indicavam evitar atentados à moral da época.

Segundo Cristina Costa, as obras artísticas sofreram diferentes interferências dos censores. No que diz respeito a natureza dos cortes a pesquisadora lembra que tradicionalmente uma das formas de censura se dá pelo veto de palavras. Existem cortes que vão além das palavras, são frases, que modificam de forma definitiva o entendimento da trama, “não se trata da negociação entre autor e o censor à qual aludimos, mas de interferência importante na estrutura da peça” (Costa, 2006, p. 248).

Acampados nas escadarias do Teatro Municipal, os artistas e intelectuais lançaram um novo manifesto ao povo, sendo distribuído nos teatros e nas ruas, explicando as razões de seus gestos:

Os artistas e intelectuais cariocas estão de volta às ruas para um novo protesto contra a censura. Da primeira vez em greve, obtivemos das autoridades a promessa de que não seríamos mais molestados pela censura e poderíamos cuidar em paz do nosso trabalho. Mas as peças continuam a ser proibidas, os filmes continuam a ser mutilados, continuamos impedidos de exercer livremente o nosso ofício, de manifestar nossas ideias com a liberdade que uma democracia verdadeira tem obrigação de garantir-nos. Não estamos nas ruas

¹¹⁷ “Teatro para na escadaria do Municipal enquanto a censura continua forte.” Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 20.mar.1968.

¹¹⁸ Idem.

para defender licenciosidades e pregar a dissolução dos costumes, como pretendem alguns setores interessados apenas em entravar o pleno amadurecimento da arte em cercear o pensamento no Brasil. Eles dizem que nós queremos mostrar obscenidades e praticar a pornografia. Isto é absolutamente falso. A nossa luta é bem maior e mais importante do que uma vulgar campanha pelo palavrão; estamos nas ruas porque acreditamos que o homem deve ser livre para dizer o que pensa, não podemos calar ante as ameaças e intimidações dos que defendem a liberdade de expressão. E nas ruas permaneceremos até que a alta missão da arte e da cultura possa ser exercida ampla e livremente.¹¹⁹

A finalidade da censura era calar toda manifestação coletiva contrária ao regime. A classe artística denunciava esse processo antidemocrático no país, em decorrência da prática arbitrária como entrave para o pleno amadurecimento da arte no Brasil. Não havia nenhum interesse do governo na cultura, e muito menos consciência dos problemas da cultura no país. O objetivo do governo era continuar defendendo os interesses da classe dominante no poder, quer dizer, a classe dominante exercendo o controle e cerceando a liberdade de expressão.

Os artistas protestavam em defesa das liberdades democráticas, e o governo reagia com violência, censura e truculência. O uso sistemático da violência em um país militarizado, bradava as ações letais e permanentes de vigilância e repressão como instrumento de legitimação do regime. A ditadura jogava para valer propagando as ideias da classe dominante no cotidiano brasileiro munindo-se de um aparato repressor instrumental.

Por isso, concordamos com Michalski ao analisar o ano de 1968 a partir acontecimentos na área do Teatro, pode-se sinalizar o desencadeamento das ações arbitrárias da Censura “talvez o ano mais trágico da história do teatro brasileiro. A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas” (Michalski, 1989, p.33).

A Censura no Teatro, estabelecida pela política deliberada de controle do pensamento, da liberdade de criação e expressão, trouxeram consequências e prejuízos para a produção artística no país. A ação da Censura nos moldes que se efetivava no Brasil: “censura prévia, intolerante, abusiva, agressiva, insultuosa e discriminatória”

¹¹⁹ In: “Censura proíbe....”

(Freire, 1977, p. 33) têm sua feitura ligada diretamente aos governos autoritários. Com isso em períodos políticos de autoritarismo e de maior tensão política a Censura sempre correspondeu a períodos mais violentos e de intensificação das medidas repressivas, tornando como crime o livre pensar e escrever.

Segundo Novinsky: “A censura é a mais forte arma que os regimes totalitários têm utilizado, desde a Antiguidade, para impedir a propagação de ideias que podem pôr em dúvida a organização do Poder e o seu direito sobre a sociedade” (Novinsky, 2002, p. 25). Com isso, os sujeitos detentores do poder de um Estado, se valem da força para impedir o pensamento livre, deste modo, durante séculos o controle do pensamento vigorou no mundo antigo, grego, romano, na Idade Média, Moderna e no século XX.

Os escritos de Pitágoras, em Atenas, foram destruídos e seu autor acusado de duvidar da existência de Deus. Em Roma, punia-se de morte os autores de sátiras políticas. Augusto mandou destruir obras satíricas de Tito, e Tibério mandou queimar obras de Cássio. Diocleciano mandou destruir com fogo as obras dos cristãos, e Constantino, convertido ao cristianismo, mandou destruir as obras pagãs, dando início à repressão cristã contra a heresia (Novinsky, 2022, p. 26).

Por conseguinte, a Censura torna-se um mecanismo de exclusão dos artistas através da aplicação sistemática da Censura Política, “nesse sentido, podemos afirmar que a politização da censura de espetáculos e diversões explica-se em parte, pela ascensão de facções autoritárias ao poder” (Garcia, 2008, p. 55).

Nos regimes totalitários, a Polícia Secreta, esclarece Novinsky surge “como um instrumento de dominação, é um dos mais importantes órgãos do aparato governamental do Estado e um dos mais significativos braços do poder Executivo” (Novinsky, 2002, p. 31).

Aqueles que discordam, contestam os regimes autoritários e totalitários são considerados suspeitos, criminosos que devem ser punidos, eliminados e excluídos de toda participação política e integração na arte. Os artistas e intelectuais que possuem uma força de sua posição crítica na sociedade são sempre uma ameaça para esses regimes.

Freire afirma que um desenvolvimento cultural pleno de uma Nação, pressupõe liberdade tranquila para “os que pensam, os que escrevem, os que representam, os que tocam, os que cantam, os que pintam, os que desenham, os que ensinam, os que lêem, os que vêem, os que ouvem, os que aprendem” (Freire, 1977, p. 34).

O controle do pensamento e sobre o Teatro no Brasil não deu sinais de esmorecimento, pelo contrário continuou sistematicamente controlando a vida cultural do país e se fortalecendo no campo da cultura autoritária.

Os países que gozaram de relativa liberdade, foram também lugares que viveram um endurecimento desse controle, favorecendo um clima de terror ou terrorismo cultural.

O governo sob o julgo da Censura encontrou o terreno fértil no regime autoritário brasileiro, deliberadamente restringiu a criação artística e conseqüentemente o artista foi desestimulado, marcado, acarretado por um forte desejo de desistência do ofício. Sobre esse clima, Callado comenta:

No Brasil, um movimento teatral marcado pelo talento e pelo ânimo juvenil e que começou a florescer nos anos 50 está praticamente morto. Uma censura rigorosa, em ação desde o golpe militar de 1964, limitou o alcance dos dramaturgos, tirando-lhes o ânimo de tentar qualquer coisa nova e de se vincular à vida real do país (Callado, 2006, p. 95).

O clima de terror, terrorismo cultural e de desencanto propagado pela ditadura, fez com que todo o ataque à liberdade no país abrisse feridas provenientes do passado colonial amplamente divulgada na historiografia da Censura teatral no Brasil. Sobre essa elipse sofrida pela liberdade que se observava na América Latina, Callado ressalva:

A ideia que nosso governo faz de lei e ordem é obrigar escritores e jornalistas a se conformarem, fazendo com que censurem a si mesmos para fugir dos problemas com a polícia e evitar um saldo negativo no banco. O plano deles é fazer os ponteiros do relógio voltarem para trás, obrigando escritores e dramaturgos a retroceder duas etapas na sua trajetória (Callado, 2006, p. 95).

No decorrer do ano de 1968, alguns episódios singulares se destacaram pelo endurecimento da intervenção da Censura no Teatro, marcando a fase do terror, o obscurantismo do chamado “terrorismo cultural”, agenciado pela histeria coletiva da extrema direita no país. Conforme Guimaraens relata:

Enquanto o governo negociava com os artistas, o braço clandestino da direita elegia o teatro como o maior inimigo da ditadura. Na segunda metade, do ano, antes mesmo que fosse elaborado o texto da nova lei anunciada pelo Ministro da Justiça, o teatro transformara-se no principal alvo, não só da Censura

Oficial, mas também das ações dos grupos paramilitares, muitos deles, organizados dentro dos próprios quartéis e organismos da repressão (Guimaraens, 2007, p. 41).

A rebeldia legítima da classe teatral contra o obscurantismo da Censura, representou momentos de luta em defesa das liberdades democráticas e do exercício pleno do ofício teatral. Os diversos arbítrios e decisões relativas as produções teatrais desconfiguradas em contexto de repressão, deram aos artistas a ousadia de lutar contra a ditadura.

No entanto, o regime respondeu, em dezembro de 1968, com o endurecimento. Para Schwarz (1992, p. 63), se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores filmes já constitui massa politicamente perigosa. Para isso foi necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.

**CAPÍTULO 3 - PENSAMENTO E AÇÃO DE UM ARTISTA-
INTELECTUAL: UM POUCO DE OUSADIA E VITALIDADE NÃO FAZ
MAL A NINGUÉM**



**Na verdade, cada vez que um pano de boca se abre
neste país, cada vez que um refletor se acende,
soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória
da cultura, qualquer que seja o espetáculo
(Oduvaldo Vianna Filho)**

O passado atravessando a neblina do tempo, certamente ao detectarmos e documentarmos a existência de princípios basilares constituídos na historicidade através de anacronismos, acontecimentos, redemoinhos de imagens temporalidades múltiplas, estamos concretamente elaborado imagens-tempo, pois “o tempo é impenetrável: não se verificam suspensões em seu fluir, sua ocupação do presente é total” (Fersen, 1987, p.106).

Na presença das temporalidades, asseguramos uma possível travessia do passado como alavanca para o pensamento e a ação. O pensamento atravessando temporalidades e se estabelecendo como ação concreta em face da memória, deixando rastros, vestígios na materialidade diante do tempo. A manifestação do pensamento como convite à ação. Perguntamos ao leitor/a/e: como assegurar a livre manifestação do pensamento em uma ditadura militar?

Constatamos que não há como assegurar a manifestação do pensamento quando não há liberdade. Por isso, com essa afirmação propomos pensar nas possíveis linhas de ações para denunciar ou forjar um canal de observação das contradições do Estado Brasileiro nos anos de ditadura civil-militar.

Por exemplo, o projeto de desmantelamento das artes que fora esboçado pelas ambições, violências e abusos do regime ditatorial com a materialização “sobretudo considerando a força das pretensões do projeto cultural do regime” (Arrabal, 1983, p.8).

A Censura no Teatro materializou-se como aparelho ideológico de dominação, tornando-se uma barreira contra a construção de uma base concreta de criação, como a hostilidade do Estado Brasileiro à criação artística plasmada nos órgãos censórios.

Pensar a Censura na perspectiva das pretensões do projeto cultural do regime, decididamente é pensar na estruturação do aparelho ideológico de dominação. É também pensar num projeto de desumanização do indivíduo. Pensar a liberdade de expressão é pensar no espaço de liberdade intelectual.

Na direção a existência da vida teatral brasileira nos anos de 1968, verificou-se o esforço do ideário de resistência da classe artística, na compreensão dos próprios direitos e dos próprios deveres e na possibilidade de retomada de um trabalho de resistência político-cultural.

Reiteramos, a Censura como arma contra os direitos humanos e fundamentais que consiste não apenas na limitação da liberdade de expressão do artista, revela de fato o projeto de aniquilação dessa liberdade.

Em uma sociedade em movimento, agitação, que atravessa os ventos, propomos observar o artista fazendo a História e não esperando a História fazer por si mesma. Para isso convocamos o trabalho teatral de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, examinando o terreno concreto-sensível da sua trajetória artística.

Dada a essa confluência, afirmamos que Arte e Sociedade são relações históricas que se estabelecem em menor ou maior grau na liberdade criadora. De acordo com Vázquez (1968) as relações entre arte e sociedade variam historicamente, “por parte do artista, são em alguns casos de harmonia ou concordância, em outros de fuga e de evasão, e também de protesto ou rebelião” (Vázquez, 1968, p. 123).

Compreender a atitude do artista com a sociedade é um modo de travessia. No entanto, o ponto de partida para as relações entre arte e sociedade estão colocadas a partir do entendimento que “o artista é um indivíduo de sua época, de sua sociedade, de uma cultura ou de uma classe social dadas” (Vázquez, 1968, p. 124).

Essa travessia será a partir das experiências de organização teatral e compreensão política e intelectual de Vianinha para a Cultura, especialmente no seu trabalho de criação artística e produção intelectual, “nenhuma arte, foi impermeável à influência social, nem deixou, por sua vez, de influir na sociedade” (Vázquez, 1968, p.123).

Sabemos que naquele momento decisivo de 1968, no tocante a continuidade da luta pela organização dos artistas pela liberdade criadora, Vianinha lidava com o urgente e o imediato nesse influir na sociedade.

Resistir aos tempos de escassez democrática frente “aos impasses do debacle de 1964” (Arrabal, 1983, p.8), era necessário, pois Vianinha consciente desse processo recuperou a importância do trabalho intelectual, no programa do espetáculo “Dura lex, sed lex, no cabelo só gumex”, de 1967, ele afirmou:

*A intelectualidade brasileira, como um todo, pode ser orgulhar de ser um dos setores da população que mais contribuiu para tirar qualquer possibilidade de renda psicológica ao movimento de abril de 64. Tudo pode ter caído – e toda a organização popular realmente foi desmantelada – menos a consciência social, maciça, compacta, contra a sequência e o endereço político do movimento [grifo nossos]”.*¹²⁰

¹²⁰ Vianna Filho, Oduvaldo. O texto: o prazer da leviandade. In: *Programa da peça “Dura lex sed lex no cabelo só gumex.”* Revista do Teatro Mesbla. Editora Jockey Diário Ltda, 1967.

Um teatro que poderá ser visto, indagado, influído, preocupado socialmente pelas urgências do mundo. A preocupação social de Vianna foi sendo estimulada pela sua visão de mundo e pelas formulações emergentes de seu trabalho no Teatro, “o artista- por mais originária que seja sua experiência vital – é um ser social.” (Vázquez, 1968, p.122).

Perguntamos: o artista é um intelectual? Para Mota é preciso pensar que somos todos intelectuais, “porque – não intelectuais não existem”. (Mota, 1980, p.7) Segundo o historiador brasileiro “ser intelectual é pressuposto básico do ser humano. E isso deve ser levado às últimas consequências – humanismo? – nas fábricas, nos conselhos das universidades e escolas, no rádio e na TV, nos partidos e nos sindicatos” (Mota, 1980, p.7).

Aproximando do entendimento do conceito de intelectual em Gramsci, o filósofo italiano, diz que todos os sujeitos são intelectuais, mas nem todos os sujeitos têm na sociedade a função de intelectuais. Gramsci afirma que a “[...] tarefa dos intelectuais é determinar e organizar a reforma moral e intelectual, isto é, adequar a cultura à função prática [...]” (Gramsci, 1999, p.126).

Partindo desse parâmetro que também pode nos ajudar a refletir sobre a realidade brasileira, Gramsci ao abordar o conceito de intelectual, buscou identificar na sociedade italiana as articulações e funções que o intelectual poderia exercer na história e como organicamente se vinculariam à classe trabalhadora. Sobre a distinção entre intelectuais e não intelectuais Gramsci explica:

Quando se distingue entre intelectuais e não intelectuais, faz-se referência [...] tão-somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre o qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso. Isso significa que, [...] impossível falar de não intelectuais, porque não existem não intelectuais. [...] Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens* (Gramsci, 2000a, p.52-53).

Para pensarmos a função do intelectual na sociedade, precisamos pensar no conceito de Cultura. De acordo com Mota (1980) o conceito de Cultura, passa pelo entendimento da sua concretude na sociedade, pois “seu desvendamento passa pelas relações sociais de produção, definindo a concepção que a sociedade possui dessas relações em todos os níveis da vida comum.” (Mota, 1980, p.7).

Assim, para uma discussão crítica sobre a Cultura e o papel do intelectual, Mota (1980), propõe uma linha de ação para uma nova sociedade civil brasileira, procurando evitar os conceitos dominantes de cultura que residiu na postura autoritária brasileira, principalmente no trato das “coisas da cultura” durante os anos de repressão.

Essa linha de ação tinha como objetivo realizar uma busca sistemática e irrefreável de controle democrático dos organismos responsáveis pela produção cultural, nas TVs, nas escolas, nas Fundações, nos museus, nas associações de bairros, etc. Para isso, o historiador comenta de não ocultar os problemas do país através de um conceito abstrato, com isso ele remonta a ideia de crítica cultural, propondo o seguinte: “A crítica cultural, portanto, deve se desenvolver em cada lugar, de maneira descentralizadora, em busca de um conceito de Cultura (e de política) mais adequado. Um conceito que não sirva para ocultar o País real” (Mota, 1980, p.7).

A elaboração da Cultura, reside na ideia do ser social, participativo, que amplia os laços vivos entre arte e sociedade, especialmente na resistência a toda qualquer forma de desumanização, “a arte não é propriamente imitação de uma realidade natural, mas criação de uma nova realidade (humana ou humanizada)” (Vázquez, 1968, p.124).

Em conformidade com Vázquez (1968) a percepção da desumanização, incide na desumanização do indivíduo como processo característico da sociedade burguesa, no qual sob o império da mais-valia, o indivíduo se degrada à condição de meio, coisa ou mercadoria. Todavia, Marx (2012), nos ensina sobre o sentimento artístico, considerando que somente através da riqueza objetivamente desenvolvida do ser essencial se cultiva ou nasce a riqueza da sensibilidade subjetiva humana, a exemplo do ouvido musical, o olho que descobre a beleza da forma. Segundo o filósofo os sentidos são capazes de gozos humanos, sentidos que se afirmam como forças essenciais do humano, mas também os chamados sentidos espirituais – os sentidos práticos (vontade, amor, etc.). Marx, em síntese lembra que “o sentido humano – *a humanidade dos sentidos* – se constitui pela existência de seu objeto, pela *existência da natureza humanizada*. A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até nossos dias” (Marx, 2012, p 135, grifo nosso).

Para Vázquez diante deste processo de desumanização, o artista reagiu ante uma sociedade na qual domina a lei da produção material capitalista, rompendo com ela, emparedando-se na sua criação, “afirmou assim sua liberdade, mas uma liberdade que era fruto de uma necessidade. O artista não podia deixar de agir assim sem se deixar de ser artista” (Vázquez, 1968, p.127).

No Brasil, a classe teatral adotara a atitude de protesto frente a hostilidade de do Estado repressor. Portanto, concordamos com Vázquez (1968) ao estudar a relação da arte e sociedade influenciando historicamente no contexto de protesto do artista, ele comenta “ainda que tenha adotado para preservar sua liberdade criadora, ela tem, no fundo, uma raiz social” (Vázquez, 1968, p. 128).

O questionamento do autoritarismo pelos intelectuais da esquerda esteve imbuído à organização social para lutar contra o avanço do desmantelamento da cultura brasileira no pós-1964. O golpe da grande burguesia precisou ordenar barreiras na lógica autoritária de controle, impondo relações de dominação, ou seja, o estabelecimento da ditadura militar tecnocrática. No Brasil a ditadura visava estabelecer um certo modelo econômico e um certo modelo cultural dominante.

No texto de apresentação da peça de “Dura lex” intitulado “O Texto e o Prazer da Leviandade”, Vianna fez apontamentos, sobretudo, no que diz respeito ao encaminhamento de sua escrita no processo histórico-cultural do seu trabalho do teatro no Brasil. Ele comenta que desde o trabalho de dramaturgo no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1960, a exemplo da peça “A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar”, escrevia na boca do cofre, ou seja, uma escrita feita no imediato “satisfazendo a especificidade humana de expressão e comunicação” (Vázquez, 1968, p. 124).

De tal modo, consideramos o urgente e o imediato como janela teatral da dramaturgia de Vianna no decorrer da década de 1960. Assim o dramaturgo pensava “não consigo imaginar nada que não possa ser urgente, aflitadamente atuante, imediato, na boca do cofre.”¹²¹ Todavia, Vianna ao se preocupar com essa linha de trabalho, confessa “não só porque eu goste e sinta imenso prazer escrevendo assim urgente; não só porque é minha experiência de comunicação de mais de oito anos; também porque, para escrever em maior profundidade, não basta a vontade”.¹²²

Decididamente, Vianna adotou esta atitude, como maneira de imprimir uma forma determinada a uma matéria concreta, a fim de objetivar um determinado conteúdo ideológico e emocional humano. A atitude de Vianna ampliava sua própria realidade. Perguntamos: há uma personalidade física de Vianna impressa na sua dramaturgia?

Naquele momento, objetivamente determinado pelo conteúdo ideológico e emocional humano, Vianna percebeu, a modificação de sua criação em coisa, logo, um

¹²¹ In: Vianna Filho, Oduvaldo. O texto: o prazer da leviandade...

¹²² Idem.

terrível abismo se abria, por isso ele conseguiu ampliar sua própria realidade e afirmar-se como intelectual-artista.

Propomos uma pequena diferenciação apontada por Gramsci, e sinalizada por Chauí (1983), sobre a diferença entre o intelectual-político e o intelectual-artista. Segundo a filósofa, o político e o artista tem a capacidade de apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais. No entanto, no intelectual político não há propriamente uma fixação de qualquer imagem anterior a sua visão de mundo, deve estar atento aos detalhes da vida social para transformar essas situações produzidas dentro do contexto social.

Por diferenciação, o intelectual-artista deve fixar as imagens de modo a descrever e narrar o que existe, transformando em obra o seu conhecimento adquirido. Para o intelectual-artista, o significado nacional-popular faz referência à sensibilidade do artista em ligar-se aos sentimentos populares, exprimindo de forma artística esses sentimentos populares cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Desta maneira determinada pelo modo como os sujeitos sociais representam a si mesmos, ou como interpretam os acontecimentos, o espaço, tempo ou narram a experiência.

Conforme destaca Sarlo, a característica da narração da experiência se dá pelo aspecto de conexão entre corpo e à voz, dada pela presença real do sujeito na cena do passado. A historiadora ressalta, que não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto, é no comum” (Sarlo, 2007, p.24-25).

Vianinha chegou a afirmar “tenho de passar de panfleteiro a artista. É uma dura escalada que só agora começa a me preocupar seriamente, tão absorvido estive com a indispensável agitação.”¹²³

De acordo com Patriota, a dramaturgia de Vianinha tem o golpe de 1964 como um marco divisor, por um lado, “em nenhum momento o seu teatro deixou de ser político ou comprometido com um engajamento de esquerda vinculado ao PCB, mas, de outro, reavaliaram-se as temáticas e a maneira pela qual deveria ser trabalhada a arte teatral. (Patriota, 1999, p. 115).

¹²³ Idem.

Acerca da reavaliação das temáticas e da maneira que Vianna trabalhou a arte teatral, em especial na sua escrita dramaturgica em 1968, chamamos atenção da sua produção artística durante a fase anterior ao golpe de 1964.

Na fase do Teatro de Arena de São Paulo, Vianinha como aprendiz do Seminário de Dramaturgia, se animou para colocar em prática a ideia de aprofundar nas temáticas brasileiras sob a perspectiva da luta de classes. A consciência sócia histórica do projeto nacional-popular deu a base para o levantamento do material dramaturgico que orientasse Vianinha na escrita de sua obra.

Vianna tinha essa preocupação chegando a afirmar na época: “o teatro brasileiro não tem autor; existem dramaturgos, mas não existe processo coletivo de pensamento orientando o teatro” (Vianna Filho, 1999, p. 92).

Na década de 1950, Vianinha já se lançava no debate sobre a função do intelectual-artista na sociedade. Através da afirmação que “não existe processo coletivo de pensamento orientando o teatro”, podemos compreender esse dilema no sentido de uma experiência que exprimia tanto objetivamente como subjetivamente a experiência de seu tempo dada pela circunstância das relações sociais e do modo de produção, “um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer” (Fischer, 1983, p. 56).

A partir da presença real do sujeito na cena do passado, que iremos conduzir a formulação teórica da dramaturgia de Vianinha no ano de 1968, no qual procuraremos extrair em análise as matrizes estéticas, expedientes dramaturgicos e estruturais, objetivando o reconhecimento da sua experiência e contribuições na narrativa teatral. Informamos ao leitor/a/e que dedicaremos um próximo capítulo, para mapear o caminho de autor teatral de Vianinha no ano trágico de 1968, recorrendo a peça teatral “Papa Highirte”, escrita no mesmo ano e logo censurada.

Na escrita da peça “Chapetuba Futebol Clube” em 1959, Vianna buscou exprimir a problemática do período do populismo e nacionalismo dominante da época. A peça é sobretudo uma análise sobre a vida humana e os personagens aparecem como sujeitos históricos condicionados à imobilidade humana na sociedade de consumo.

Deste modo a considerar, Vianna buscou fixar a imagem da fragilidade humana, trazendo para o palco brasileiro os problemas do futebol ligado a todo um processo humano e social. Ele relata, “nunca pretendi fazer de Chapetuba F.C uma peça estática que imobilize o homem na sua fragilidade e na sua desconfiança” (Vianna Filho, 1981, p.83).

Em síntese, o dramaturgo tentou denunciar as mazelas humanas e criticar a vertente nacionalista e populista em consolidação como ideologias, apresentando a consciência do oprimido frente aos conflitos e contradições oriundas de uma ética e moral pequeno-burguesa.

Vianna buscou postular essa dinâmica de uma linha de trabalho ao anunciar que “gostaria de transmitir com esta peça exatamente o transitório, o eterno para a frente, o condicionamento destas vidas a todo um processo da realidade de hoje” (Vianna Filho, 1981, p.83).

Na experiência de Vianinha, no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), no período de 1961 a 1964, o dramaturgo nessa fase experimental colocava em prática os pressupostos do teatro de agitação e propaganda (*agitprop*)¹²⁴, formando um panorama temático do urbano e rural, trazendo para o debate as situações de opressão, exploração dos operários, camponeses e a necessidade de organização dos trabalhadores do campo.

As peças consideradas de abordagem urbana apresentando os estratos sociais dos operários, capitalistas, imperialistas aparecem nas seguintes obras: “A Mais-Valia Vai Acabar seu Edgar” (1960), “Brasil - versão brasileira” (1962). As peças com a abordagem rural apresentando os estratos sociais dos camponeses, lavradores e latifundiários aparecem em: “Quatro Quadras de Terra” (1963) e “Os Azeredo mais os Benevides” (1964).

Em “Brasil – versão brasileira” segundo Beatriz Domont (1997), a peça retrata os questionamentos que se faziam presentes no interior do CPC e que giravam em torno de uma sociedade complexa, dinâmica e subjugada ao imperialismo contra o qual as classes subalternas deveriam estar em luta. As indagações da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, retratadas por Vianinha, segundo a pesquisadora:

[...] nos fazem entender seus motivos para se aprofundar no processo de “conhecimento do outro”, que acreditava iria resultar numa mudança de rumo, capaz de levar à incorporação de um pensamento amplo a respeito da defesa de determinados valores comuns, como a cultura e a identidade nacional (Domont, 1997, p. 68).

¹²⁴ Para aprofundamento sobre o entendimento do fenômeno no Brasil e da prática do *agitprop* como um tipo específico de tratamento predominante político da atividade teatral, recomendamos a leitura do livro *AGITROP: cultura política/organização* Iná Camargo Costa, Douglas Estevam, Rafael Villas Boas. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

Nos temas tratados, discutidos e sistematizados das peças escritas por Vianinha no período anterior a 1964, Patriota, destaca que houve um tratamento distinto dado ao campo e à cidade pelo dramaturgo, pois “nos textos em que as ações eram desenvolvidas na cidade observou-se, de um lado, a urgência em impulsionar a organização e a consciência da população” (Patriota, 1999, p. 105-106) e nos textos ambientados no campo, “encontrou-se também a defesa da organização de cooperativas e sindicatos” (Patriota, 1999, p.106).

No contexto de experiências de luta e tratamento temático assumindo posturas e propostas, também aponta a historiadora, que Vianinha:

Desenvolveu uma prática teatral comprometida com o momento histórico, na busca de uma “dramaturgia nacional”. De maneiras diferenciadas procurou colocar no palco representações da sociedade brasileira, evidentemente, articuladas no interior do modo de produção capitalista (Patriota, 1999, p. 106).

A dramaturgia nacional guiou uma nova forma de atuação no campo cultural, pela construção de uma dramaturgia com a perspectiva da luta de classes, essa motivação, como observa Betti (1997), se deu com “a ideia de uma dramaturgia nacional, atenta às contradições históricas do país e disposta a interferir nelas, é compatível com a prática da militância e da desejada harmonia entre pensamento e ação” (Betti, 1997, p.13).

A conjugação entre pensamento e ação, sem perder de vista a prática da escrita no tocante ao tratamento, elaborações temáticas e formais da experiência do CPC, o crítico teatral Jefferson Del Rios a respeito da peça “Quatro Quadras de Terra” sinalizou “Vianinha abriu o seu caminho de autor teatral sabendo dos riscos, não hesitando em corrê-los, aperfeiçoando sua palavra através de acertos e erros” (Del Rios, 1981, p.286).

Há uma certa obstinação dada pelo dramaturgo na elaboração de materiais na atividade artística, pois a harmonia entre pensamento e ação podem ser articuladas, manejadas e despertadas. Entendemos a atividade artística na formulação dada por Tolstói que “consiste em despertar em alguém um sentimento já experimentado e, após havê-lo despertado, transmiti-lo mediante movimentos, linhas, cores, imagens expressas em palavras, de modo que os outros experimentem o mesmo sentimento” (Tolstói, 1898, p.78 apud Plekhanov, 1969, p.86).

Ainda em referência a peça “Quatro Quadras de Terra”, Vianinha em entrevista concedida a uma revista cubana “Casa de las Américas”, responde à pergunta formulada em espanhol: “Que temas le interesan más plantar em sus obras?”

Os temas que possam, partindo da particularidade de nossos sentimentos, de nossos hábitos e costumes, de nossos valores, partindo da clareza política das necessidades subjetivas do povo brasileiro, conseguir uma visão universal da condição do homem como produtor de sua própria existência e ao mesmo tempo, produto das condições que cria (Vianna Filho, 1981, p.291-292).

“Depois de 11 anos de teatro minha posição é outra”, escreve Vianinha, em um texto sem título, sem data, provavelmente anotações para uma conferência. Ele sugere o título: O Autor Nacional. No entanto, como não há a fixação de uma data, essa frase colocada no texto, e com certas colocações de análise, parece indicar que tenha sido escrito em 1968.

O diretor teatral, Fernando Peixoto (1999) transcreveu essas anotações revelando as características do material como um texto complexo e revelador, permeadas de palavras e frases não trabalhadas que acabam concretizando um impulso imediato, uma consciência crítica em processo, um posicionamento de avaliação de Vianinha sobre a função do autor nacional do teatro no Brasil.

Sobre a questão do trabalho do autor nacional, Vianinha adianta:

O autor de esquerda, na sua ânsia de propor modificações no mundo, procura interferir no pensamento do espectador e não procura intensificar o conhecimento da realidade que o espectador deve ter, organizar seus valores, suas emoções, seus sentimentos, numa hierarquia mais justa e mais própria para enfrentar a realidade (Vianna Filho, 1999, p. 116).

Afirmamos com essa opinião de Vianna, que o entendimento da base mais profunda da vida social seria a alavanca para o autor teatral, ou seja, esse artista-intelectual que carrega sua obra dentro de si, deve trazê-la para fora, deve tomar consciência dela para enfrentar a realidade. O conhecimento da realidade pelo autor, se expressa em caráter de responsabilidade à interpretação dos fenômenos sociais, à organização e esforço para construir um edifício sólido através do trabalho intelectual.

No âmbito do trabalho intelectual, o autor seria conduzido por uma visão de mundo modificada e transformada, com isso Vianna compartilha a necessidade “essa é a tarefa do autor brasileiro atual – despertar a ânsia pela vida, pela complexidade de suas relações e pela possibilidade de transformá-la” (Vianna Filho, 1999, p. 117).

Tendo em vista, a “Semana de Protesto Contra a Censura”, em 1968 que observamos essa possibilidade de o dramaturgo transformar a si próprio no decurso da ação. Sabemos que Vianinha chegou a coordenar a vigília da manhã nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Por meio do agir histórico e pela luta da transformação da realidade que também não podemos subestimar a capacidade de pressão das ideias, e da pressão da produção artística durante a formação de uma resistência cultural em desfavor às práticas autoritárias desumanizadas.

Em entrevista ao jornal “Última hora”, Vianinha afirmou: estamos decididos a levar esta campanha até o fim, e só saberemos dos rumos que vamos tomar depois de avaliar ponto por ponto a palavra do Ministro Gama e Silva. As afirmações de que nossa campanha é justa e tolerável e de que seremos bem recebidos não valem nada para o que entendemos restaurar a nossa capacidade de realização artística.”¹²⁵

Deste modo para não cair num certo solipsismo, a afirmação de Vianna chama à atenção sobre a consequência da incomunicabilidade artística agenciada pelos órgãos censórios. Por um lado, é sobre a liberdade criadora que Vianinha convoca, pois que “a comunicabilidade buscada pelo artista só se pode dar quando a sociedade não aparece diante de seus olhos como um meio puramente hostil, como um universo abstrato que só pode destruir a criação artística” (Vázquez, 1968, p.129).

A capacidade de comunicação do artista perante a sociedade burguesa em que cortou amarras, convertendo-se em dispositivos sitiados interessados pela destruição dos elos entre artista e povo. Sabemos que a ditadura nunca buscou fortalecer as nossas manifestações artísticas e populares. Por isso com a dimensão da experiência dada pela transferência artística pressupõe segundo o pensamento de Vázquez (1968) que informa “sua contribuição deve ser revalidada em nossos dias por meio do restabelecimento da comunicação perdida, do levantamento das pontes destruídas entre o artista e o povo” (Vázquez, 1968, p. 128).

Essa discussão sobre o elo entre o artista e povo, precede a discussão sobre a Cultura, na perspectiva da organização social de classe, sobretudo em terrenos da produção artística, cultural e intelectual. Consoante a isso a partir da visão de mundo alinhada às necessidades e interesses da classe trabalhadora, forjando possibilidades de do debate sobre Cultura como ação vital, Gramsci nos ensina:

¹²⁵ Ministro da Justiça: teatro agora é livre. Última Hora, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

Criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas ‘originais’, significa também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, ‘socializá-las por assim dizer; e portando, transformá-la em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral (Gramsci, 1999, p.95-96).

Esse elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral apontado por Gramsci, significa a elaboração de uma reforma intelectual e moral. Segundo Ana Maria Said (2009, p.108), Gramsci assinalava que não era possível colocar em prática uma reforma intelectual e moral sem que haja a ascensão civil das camadas mais baixas da sociedade, sem que haja ao mesmo tempo, uma reforma econômica e mudança na posição social e no mundo econômico. Para a filósofa “a reforma intelectual e moral significa a consolidação desse novo mundo que se contrapõe à *civiltà* capitalista” (Said, 2009, p.109).

A transformação da sociedade sob a perspectiva de orientação ideológico-cultural do proletariado, corresponderia para Said, ao desenvolvimento de uma nova ordem civilizatória tendo como protagonista a classe trabalhadora, ou seja, “a partir de uma nova concepção de mundo unitária e coerente capaz de consolidar, tanto em nível de instituições e estruturas, quanto sob uma nova forma de subjetividade” (Said, 2009, p.109).

Como aponta Gramsci, a reforma intelectual e moral é a criação do:

[...] terreno para um ulterior desenvolvimento da vontade coletiva nacional popular em direção à realização de uma forma superior e total de civilização moderna, o que implicaria uma nova hegemonia a ser conquistada pelo proletariado (Gramsci, 1975, p.1.560 apud Said, 2009, p.109-110).

Naquele momento de debate sobre o problema da Censura no Teatro, podemos nos aproximar da filosofia política gramsciana e do pensamento de Vianinha destacando alguns pontos sobre essa mudança na sociedade e a formulação da reforma intelectual e moral. No entanto, precisamos entender esse fenômeno moderno da Censura, levando em consideração aos problemas do Teatro no Brasil em 1968. Nas palavras de Vianinha, que chegou a declarar opinião sobre os motivos do impasse da Censura no país, ao dizer que na luta política do poder entre os membros do executivo, a classe teatral “está

sofrendo uma verdadeira sanção econômica sem realmente ter nada a ver com essa briga. O teatro é uma vítima de duelo de poder”.¹²⁶

Após se reunir com a classe teatral, para mais uma manifestação pública em favor da liberdade de expressão, em uma nova tentativa para vencer um dos muitos obstáculos diante da Censura, Vianna dá uma entrevista exclusiva para o Jornal do Brasil, em abril de 1968 num banco de praça.

No depoimento ao jornal, Vianinha comenta sobre o caminho percorrido pela Censura, dizendo que todo o problema que a classe teatral vinha enfrentando naquele período de 1968, teve seu estopim no momento da centralização da Censura em Brasília., “não se trata de uma luta em defesa do palavrão, mas contra o cerceamento diário, estabelecido a cada hora. O que está acontecendo é um atentado contra o gabarito profissional das pessoas que postulam as peças.”¹²⁷

Quando o dramaturgo iniciou seu trabalho teatral no tempo do governo de Juscelino Kubistchek, a situação era outra, e dizia no Brasil “sempre houve uma tradição de censura bem ao contrário da chilena ou da espanhola.”¹²⁸

Por outro lado, as relações econômicas com o Governo foram se agravando e gerando um processo alarmante de atuação dos órgãos da Censura, fazendo com que a economia passasse para segundo plano, e com isso Vianna declarou “a verba do Serviço Nacional de Teatro diminui. É a morte da estrutura econômica do teatro. Mas, apesar disso, o desenvolvimento cultural se processa”.¹²⁹

No tocante ao ponto da problemática de uma produção de uma peça, ou das companhias com sedes próprias, ou de verbas que supostamente não seriam liberadas, deste modo, Vianna relata nessa entrevista, um dos exemplos da constância do projeto de desmantelamento da Cultura pelo governo militar. O dramaturgo afirmara que essa seria a condição de um sufocamento cultural e de esmagamento da sobrevivência dos artistas.

Maria dela Costa, Ruth Escobar, Dulcina, enfim, são poucas as companhias que tem suas casas de teatro próprias. A maioria tem de pagar aluguéis, transporte. Os contratos são de quatro meses apenas. Torna-se necessário montar espetáculos com o mínimo de capital possível. Imagina que a verba do Governo para distribuir entre todas as companhias é de 50 milhões. Isso é o

¹²⁶ “Oduvaldo Fº dá texto a ministro.” Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 mar. 1968.

¹²⁷ “Um teatro para quem não tem medo da verdade”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20.abr.1968.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Idem.

custo de uma peça. Agora mesmo – já nem sei se é verdade – tivemos informações de que as verbas não seriam mais liberadas. Os problemas são esses. Uma estrutura sufocante. O sufocamento cultural é o mais grave. Querem nos esmagar na nossa sobrevivência direta.¹³⁰

Conforme Vianna, esse sufocamento cultural assinalava o esmagamento, e descuido cultural do Governo de um país subdesenvolvido. Todo esse projeto significava uma repulsa contrária ao desenvolvimento cultural do país. Para ele, era importante criar economias externas que possibilitassem o desenvolvimento cultural. No entanto, o cenário era difícil, fazendo com que os artistas estivessem absorvidos por dívidas, tentando levantar empréstimos e com certa insegurança do ofício. Vianinha explanava:

Os atores não têm nenhuma segurança. Durante os ensaios recebem apenas 50% de seus salários. Há um grande índice de desemprego. Mas, apesar disso tudo, o teatro se desenvolve. Os nossos grandes atores de tradição, como Paulo Autran e Tônia Carrero, propõem novas experiências e participam das inovações. O que comprova a vitalidade cultural de um teatro.¹³¹

Diante disso, trazemos uma reflexão lançada pela crítica teatral Luíza Barreto Leite, em julho de 1968, ao escrever um artigo para o “Jornal do Commercio” intitulado “Uma Carta Aberta aos Senhores Censores”, em que, diante do agravamento dos problemas com a Censura, ela lança a seguinte pergunta solicitando os censores uma pausa para meditação.

Não sei bem a quem estou me dirigindo, por isto não sei como receberei o que digo, mas penso que também estais sujeitos à dualidade que domina o espírito de todo ser humano consciente, por isso, peço que antes de me odiar, façais uma pausa meditação: **Quereis realmente destruir o teatro brasileiro, impedindo sua evolução cultural e prejudicando seu desenvolvimento econômico?** (Leite, 1968, *grifo nosso*)¹³²

Ao que tudo indicava, a resposta era positiva, pois nem governo, nem censores se interessavam pelos problemas culturais do país, pelo contrário continuavam no caminho nutrindo os aparelhos da repressão cultural. Todavia, o Teatro imprimia uma

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Idem.

¹³² LEITE, Luíza Barreto. In: “Carta Aberta aos Senhores Censores”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21.jul.1968.

vitalidade cultural de luta e de resistência cultural frente ao controle ideológico dominante.

Esta vitalidade correspondia à ação política dos artistas na luta durante o ano de 1968. Vianna acreditava na vitória da batalha, e dizia que a classe artística somente descansaria quando obtivessem a vitória, chegou a proferir que “a censura não deve continuar impedindo a manifestação de nossas ideias, que são construtivas”.¹³³

Dito isso, Vianinha na mesma entrevista ao Jornal do Brasil, chegou a dar o depoimento falando sobre o tratamento que a classe teatral vinha recebendo dos órgãos de Censura.

Antigamente o empresário era convocado pelas autoridades para explicar o que estava montando. Hoje nem se pensa mais nisso. Somos escorraçados como verdadeiros marginais assaltantes. As decisões nunca são tomadas através do diálogo. São tomadas sumariamente e comunicadas através do Diário Oficial, enquanto a lei exige pareceres fundamentados das proibições. O Capeta de Caruaru, por exemplo, estava de estreia marcada, e a resposta chegou dez dias depois. Cada telefonema para Brasília é dinheiro. É o malote com a resposta que nunca chega. E o prejuízo é imenso enquanto as peças ficam paradas. Agora estão querendo que antes de iniciarmos qualquer ensaio apresentemos o texto à Censura. Como é que uma companhia pode ficar esperando três meses por uma resposta? E, aliás, uma portaria de fevereiro de 67, a nº 11, do Governo Federal, diz que as peças devem ser apresentadas à Censura até o máximo de dez dias antes da estreia. Em qualquer lugar a Censura é uma figura de exceção. E nenhuma dessas peças infringe leis vigentes. É engraçado as coisas poderem ser publicadas e não encenadas.¹³⁴

Em uma penúltima pergunta para Vianna, o repórter questiona: sobre a atitude do Governo Federal, seria produto da falta de noção de cultura da classe dirigente ou se a hostilidade contra o teatro teria raízes mais profundas? Vianna responde categoricamente com firmeza.

O problema não é de burrice não, mas de uma posição política minoritária, apoiada por setores minoritários. A posição política corresponde à seguinte: os problemas da realidade não são a realidade, mas as pessoas que levantam essa realidade. Assim, desde que se mantenha silêncio e omissão, as realidades

¹³³ In: Artistas começam...”

¹³⁴ In: “Um teatro para quem não tem medo da verdade...”

deixam de existir. Exigem que não nos manifestemos sobre uma realidade dolorosa, enquanto que a denúncia, o debate e a discussão só podem contribuir para o encontro de soluções para os problemas. **O silêncio** como acontece em Portugal, **torna um país empobrecido espiritualmente. É a própria marginalização da inteligência, do arrojo, da dignidade humana. Achar que é subversivo denunciar uma injustiça é negar a democracia.** O teatro brasileiro está muito incorporado às aspirações gerais do povo. Procura responder, levantar, discutir. Em pouco tempo poderemos levantar reivindicações econômicas. Enquanto existir a opinião pública, estaremos vivos, pois que muitas vezes discordem de nós, estarão concordando com a ousadia e a vitalidade que trazemos dentro de nós.¹³⁵

O aparelho censório, como instrumento de repressão, operou também em Portugal, em um intervalo histórico que vai de 1933 a 1974, característica de um regime político totalitário. Os mecanismos censórios manipularam diversos setores de atividade informativa e cultural do país, desde a imprensa à música passando pelo rádio, televisão, cinema e teatro.

Em Portugal, a censura do “Estado Novo”, foi herdeira direta da Ditadura Militar, do golpe em 1926, com a instauração do regime ditatorial do salazarismo, cujo termo remete a Antônio de Oliveira Salazar, ditador de Portugal entre 1933 e 1968. Uma das práticas que ficaram conhecidas em Portugal, foi o conhecido traço do lápis azul, desenhado pela mão dos censores que utilizavam para cortar os textos, imagens o que não queriam ver divulgadas. No Brasil, prevalecia a famosa “tesourada”, mas a atuação dos censores variava por meio do uso da caneta vermelha (a cor foi definida por meio de decreto.)

Analisando esse contexto de repressão, o resultado seria um país empobrecido espiritualmente, uma maneira de manipulação da memória coletiva de um país, seguramente, uma obstinação as violações dos direitos humanos. A Censura como instrumento de repressão à criatividade, ao pensamento, a liberdade, a diversidade etc.

Concordamos com Vianna ao afirmar esse sintoma da censura como aspecto de marginalização da inteligência, do arrojo, da dignidade humana, como atitude típica de práticas autoritárias em desfavor à Democracia e as aspirações do povo.

¹³⁵ Idem.

De maneira objetiva, Vianna convocava a interpretação da realidade de 1968, buscando solucionar os problemas reais, desejando ousadia e vitalidade para o Teatro. Nesse horizonte de luta, partindo da ideia das reivindicações econômicas, apontadas por Vianna, propomos tecer alguns apontamentos sobre o pensamento e ação do dramaturgo diante de alguns impasses enfrentados em 1968.

Segundo Patriota, Vianinha continuou a defender “a importância do intelectual e de seu trabalho no interior da luta política e das conquistas sociais, enfatizando a importância da reflexão e a necessidade da resistência” (Patriota, 1999, p.119). Vianinha optara pelo caminho da resistência democrática, e por isso uma nova chave de leitura se abria para entender a complexidade do pensamento crítico do artista diante realidade. Com o recrudescimento da oposição aos governos militares, no campo político, os grupos de esquerda optaram pela luta armada e nesse momento os intelectuais, artistas e militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) foram orientados a tomarem uma posição diante daquela situação.

Em 1967, diante de meses de intensa e democrática discussão em suas fileiras, nas condições da clandestinidade e repressão policial na ditadura, o PCB, organizou o VI Congresso, adotando uma resolução política analisando a conjuntura e propondo estratégias de luta. O Partido orientava que “o processo de isolamento e derrota da ditadura é o desenvolvimento da luta de massas e da unidade de ação das forças democráticas” e “as forças democráticas, através da ação, poderão conquistar a legalidade de fato, obrigar a minoria reacionária a recuar, e derrotá-la”.

O Partido salientava que “as contradições internas do bloco político que realizou o golpe de abril enfraquecem o regime ditatorial” e tendo em vista, “com o crescimento das ações das massas e o aguçamento dos choques com a reação, tenderão a aprofundar-se os conflitos no campo ditadura e aumentando a instabilidade do regime”.

Segundo o documento, o caminho revolucionário seria determinado pela derrota do regime ditatorial e a formação de um novo governo e “os comunistas, que orientam sua ação no sentido da conquista de um governo revolucionário, participarão, no entanto, junto com as demais forças que se opõem ao atual regime, da luta pela constituição de um governo das forças antiditatoriais”. Ainda no documento “a participação das forças fundamentais da frente antiditatorial nesse governo assegurará condições para a efetiva democratização do regime e o pleno desenvolvimento da luta das massas pela emancipação nacional e o progresso do país”.

Com isso, o Partido avaliava as atitudes dos comunistas, convocando a atuarem na frente democrática e popular de luta com determinados objetivos programáticos, manifestando a orientação em que o Partido “deve preparar-se e preparar as massas para a combinação das formas elementares e legais de luta com outras de níveis mais elevados, como a luta armada, de acordo com as condições de cada região”.¹³⁶

Diante disso, as proposições feitas no Congresso, fizeram com que os militantes do Partido, cobrasse uma maior avidez nas posições e articulações, provocando com isso uma divisão interna, conhecido como racha. Uma corrente majoritária pregava a luta de massas como caminho pacífico de organização da sociedade e uma outra corrente minoritária defendia a luta armada. Estava feita a cisão: de um lado, os “reformistas”, que seguiam a linha do PCB, de outro, “os revolucionários” ou “porra-loucas”, chamados pelos adversários.

Vianinha, ligado ao Partido, optou por seguir à risca o tópico da resolução política que demarcava o papel da intelectualidade progressista no combate à ditadura na frente democrática “Os comunistas devem atuar como elementos de estímulo e unificação da luta dos intelectuais em defesa da cultura nacional, pela liberdade de pesquisa e criação e de manifestação do pensamento”.¹³⁷

Nesse contexto de cisão, atritos e de impasses várias divergências explodiram nas assembleias da classe, nos Teatros Jovem, Gláucio Gill e Opinião. Vianinha ao optar pela frente democrática, fazia parte do lado dos “reformistas”, chegando a perturbação ao ver questionado seu ideal e comprometimento revolucionário. Em depoimento, a atriz e ex-companheira de Vianinha, Vera Gertel, comentou sobre esse dissabor.

Isso significou uma grande tortura mental para ele. Não aderir à radicalização pela luta armada representava para o Vianna ser chamado de velho, como se estivesse superado. Ele se torturou muito na época por causa disso. ‘Pô, eu estou ficando superado? Estou ficando velho?’. Os estudantes e até líderes mais antigos do partido estavam aderindo, e ele não. Mas não se afastou de sua coerência política. Continuou achando que deveria se manter na linha do partido e que a luta armada era uma proposta equivocada (Moraes, 2000, p.259).

¹³⁶ Resolução Política do VI Congresso do PCB. Problemas Políticos do Movimento Comunista e Operário Internacional. n.º 9; Editorial Avante!, Lisboa, 1976, págs: 127-166. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1967/12/resolucao.htm> Acesso em 30.jan.2023.

¹³⁷ Idem.

A atriz Odete Lara, na época que fazia parte da organização dos protestos contra a Censura e acompanhava Vianinha nas assembleias, percebia o sentimento do dramaturgo diante das críticas.

Parte do pessoal que até então estava politicamente com ele começou a se voltar contra o PC. Aquilo, tanto quanto a Censura, o deixava arrasado. Muitos colegas começaram a chamá-lo pejorativamente de reformista. Eu tentava falar com essas pessoas, mas elas não ouviam ninguém. A Censura se podia compreender, por que o que esperar de um governo militar? Agora, de colegas que sempre estiveram no mesmo barco, é dolorosa a agressão (Moraes, 2000, p.259).

No dia 1º de abril de 1968, artistas e intelectuais decidiram participar de mais uma manifestação de protesto nas ruas do Rio de Janeiro, praticamente conduzidos pelas lideranças estudantis. Segundo Fernando Peixoto os intelectuais e artistas estavam internamente divididos e sair às ruas “era uma tentação irresistível na justa e incontrolável vontade de gritar contra a censura e a repressão fascista” (Peixoto, 1989, p. 55) Naquele momento, Fernando Peixoto relembra a participação de Vianinha e relata:

Lembro-me de Vianinha agitado, as mãos gesticulando sem parar, procurando instaurar um clima para uma discussão serena e conseqüente. Não era contra a passeata, mas não compactuava com os ânimos exaltados: buscava sempre aprofundar as questões, temendo a perigosa gravidade da provocação pela provocação. Lembro que me levou para um canto e confidenciou, com os olhos inquietos e febris: tudo bem ir para as ruas, mas era preciso que cada um tivesse plena consciência do significado organizado do protesto. Insistia que o alívio catártico pode até ser necessário, mas não basta (Peixoto, 1989, p.55).

Nesse dia, horas depois, Vianinha compareceu a novo encontro para avaliar o quadro político. Fernando Peixoto lembra daquela noite a exortação de Vianinha.

Isso [a passeata] para nós não basta, nós temos outras armas, só nós temos, somos artistas, precisamos fazer teatro um instrumento de luta, nossos espetáculos são nossas armas contra a ditadura. Tudo bem sair na rua, mas precisamos gritar nos palcos, o teatro tem que aprofundar as contradições da sociedade (Peixoto, 1989, p.56).

Vianinha tinha uma certa preocupação e ansiedade em discutir a sociedade contemporânea, de aprofundar nas questões da realidade. Desde a época do CPC, Vianinha como lembra Fernando Peixoto (1989) escrevia com espantosa rapidez, quando era necessário. Diante do contexto de repressão, o dramaturgo passa a formular, buscar formas mais combativas para questionar o autoritarismo. A partir da perspectiva de resistência e de uma proposta de estética teatral, Vianinha escreve um texto intitulado “Um Pouco de Pessedismo Não Faz Mal a Ninguém”, publicado na Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira), no Rio de Janeiro em julho de 1968.

Nesse número especial da Revista, reunia textos de Dias Gomes, Maria Helena Kuhner, Luís Carlos Maciel, Anatol Rosenfeld, Nelson Werneck Sodré, Hermilo Borba Filho, Joracy Camargo, Fernando Peixoto, Augusto Boal, Tite de Lemos, Abdias do Nascimento e Vianinha, além de entrevistas e depoimentos de José Celso M. Correa, Luiz Mendonça, Paulo Autran, Cacilda Becker, Ferreira Gullar, Flávio Rangel e outros.

Para os editores da edição da Revista, Ênio Silveira, Moacyr Félix e Dias Gomes, a proposta era reunir textos sobre a questão teatral com o intuito de realizar “uma intervenção de lúcida compreensão da necessidade de registrar o processo e incentivar a discussão de posições” (Peixoto, In: Vianna Filho, 1999, p.129).

Em nota da publicação da Revista, os editores propuserem com o objetivo de analisar monograficamente problemas da atualidade, na qual o leitor encontrará uma espécie de levantamento do Teatro no Brasil durante ano de 1968, seus problemas, seu pensamento e sua ação, de onde vem e para onde vai, que posição ocupava no contexto socioeconômico e no complexo da cultura nacional em formação.

Da “abertura pessedista” tornou-se um texto decisivo para a compreensão do pensamento de Vianinha, “ele revê posições em função de uma nova realidade. Para alguns começa aqui sua “involução”. Para outros, ao contrário, sua evolução (leia-se, maturidade) (Peixoto, In: Vianna Filho, 1999, p.129).

As questões do Teatro no Brasil, naquele período, tinham como característica uma frente de trabalho voltado para a resistência cultural diante do golpe que havia se instalado no Brasil, pois “os artistas e intelectuais começaram a ser caçados ao mesmo tempo que nossos representantes políticos (eleitos pelo voto popular) eram sumariamente cassados” (Peixoto, 1989, p. 58).

Pensar o pessedismo é pensar na última fase de produção do trabalho intelectual e artístico de Vianinha. Nesse momento específico, o dramaturgo retoma o

debate crítico entorno do ponto em comum que unia os trabalhos dos artistas e intelectuais que se propuseram a discutir o Teatro no Brasil. Para Vianna, o ponto de partida e motivo seria “a insatisfação com as condições atuais do nosso teatro” (Vianna Filho, 1968, p.69).

Vianna conclamava a classe teatral para ação concreta de organização, evitando a permissão do estrangulamento e desmantelamento cultural do país. Para ele, todas as condições concretas de luta no Teatro no Brasil, estavam diretamente ligados a um setor do teatro que tinha como objetivo o destino de uma transformação de consciência social.

Essa consciência social fazia parte do entendimento dele acerca da proposta de um teatro que haveria de aprofundar nas contradições da sociedade, e por isso sem perder de vista essa possibilidade, Vianna evidencia “a ética do teatro e a historicidade de valores” (Vianna Filho, 1968, p. 70).

Assim, Vianna buscava, de certo modo, historicizar a prática teatral, resgatando as propostas estéticas e enfatizando as contribuições do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do Teatro de Arena de São Paulo e Grupo Opinião. Para ele, diante desta atmosfera de repressão era consenso que o tema permanente de discussão da classe teatral tinha como principais pontos a ideia de estrangulamento, desmantelamento e em certa medida as reivindicações.

Nesse sentido, que a publicação da Revista seria um instrumento de reflexão e atualização teórica da intelectualidade de esquerda no país. Para Betti (1997) “Um Pouco de Pessedismo”, significou precisamente na linha do artigo de Vianna, uma conclamação “a “classe teatral” a unir-se estrategicamente, de modo a lutar contra a deteriorização das condições de trabalho” (Betti, 1997, p.225).

Diante da luta contra a censura, Vianna percebia uma diversão interna da classe teatral que promovia o surgimento de dois setores “arbitrariamente batizados”. Seria o teatro “engajado” e outro o teatro “desengajado”.

O Teatro “engajado” seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época; já o teatro “desengajado” com certo ceticismo a participação, os desacertos e a descontinuidade estética parecem-lhe produto de uma posição *a priori*, de uma parcialidade, de uma posição doutrinária, estranha à arte.

Para Vianna estes dois setores interpenetram-se e enriquecem-se continuamente, ou seja, os resultados finais da obra não são frutos exclusivos da

programação ideológica que as inicia, ou seja para ele os dois setores existem também como pontos de partida.

Vianinha dizia que os aspectos principais do Teatro no Brasil, foram elaborados somente por um setor, e ele se incluía nesse setor que tinha a tendência de reduzir os planos e potencialidades do teatro à planificação restrita no sentido de cometer erros de apreciação histórica que terminaram em erros de perspectivas.

Isto quer dizer, que ocorreu uma tentativa de relacionar as manifestações teatrais à base econômica da sociedade, fixando-se em dados gerais de uma determinada época que foram importantes, porém, para o contexto da década de 1960, especialmente no pós-1964 poderia recair numa simplificação. Ao longo do ensaio, Vianna realizou as defesas necessárias e argumentava em favor da união dos artistas em nome da sobrevivência do Teatro.

Nos anos de 1958 e 1960, Vianna procurava enfatizar os contrastes existentes entre o teatro burguês do TBC e a linha nacional-popular do Arena, todavia em 1968, ele procurou uma perspectiva mais flexível de abordagem.

De acordo com Betti: “seu objetivo não é de descartar os aspectos de determinação socioeconômica de que se utilizara antes em suas análises, mas o de introduzir uma visão dialética, atenta às contradições de cada momento e capaz de evitar as classificações redutoras ou rotuladoras” (Betti, 1997, p. 226).

Vianinha em sua análise, concordava que o teatro a partir de 1958 entrou em declínio “da classe média brasileira surgem os primeiros movimentos de reação ao teatro tebeceano que entrava em declínio” (Vianna Filho, 1968, p. 72). Todavia, Vianna observa que os elementos desse declínio se referem ao movimento de reação e de radicalização contra o passado em geral do teatro brasileiro, porém ele julga extremamente limitante, a visão que o CPC da UNE tinha do Arena, considerando “um teatro irremediavelmente pequeno burguês” (Vianna Filho, 1968, p.74).

Conforme Betti comenta, Vianinha colocou em segundo plano o componente político-ideológico que anteriormente julgava ser o elemento essencial da criação artística. A pesquisadora frisa que a preocupação de Vianna seria da própria existência do teatro que lhe parece em risco em face da política cultural da ditadura. Vianinha escreve “na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos” (Vianna Filho, 1968, p.74).

Em outras palavras, destaca Betti em relação ao raciocínio de Vianinha “sua prioridade é a preservação do teatro como ramo de atividades. É a existência de condições para o exercício profissional que o preocupa” (Betti, 1997, p.227).

Além disso Vianna, procurou frisar, da importância de não se superestimar nem a experimentação nem o engajamento político, pois é a sobrevivência da própria prática teatral no país que se encontrava em risco.

Ninguém aqui está formulando posição contrária à experimentação. O que não podemos é tomar a posição de fazer do teatro um imenso laboratório, desligado de suas condições comerciais, de seus atrativos para o público. Como se fosse melhor não existir o que já existe para então começar do começo. O teatro brasileiro não é um agrupamento neurótico cuja saída é uma imensa psicanálise de grupo, um *mea culpa* geral e orfeônico; é um teatro profissional que cumpre profissionalmente a indescritível tarefa de montar de 80 a 100 espetáculos por ano no Rio e em São Paulo sem auxílio, praticamente nenhum (Vianna Filho, 1968, p. 75).

Vianinha relatava umas das problemáticas que o Teatro no Brasil, vinha enfrentando, não somente o problema da Censura, se tratava de um Teatro diante da precariedade de infraestrutura, das dificuldades de produção e obtenção de verbas para a produção teatral. Com isso, o dramaturgo concordava que havia um centro do problema através de uma contradição dentro da própria estrutura do teatro “na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos” (Vianna Filho, 1968, p.74). Ele chegou a utilizar a expressão nefasta para ressaltar o projeto da classe dominante no poder, “expressão que, em termos de teatro brasileiro, só consigo aplicar à política cultural do governo” (Vianna Filho, 1968, p. 74).

Tateando o reconhecimento do problema central sobre a política cultural do governo militar, Vianinha pretendia com esse ensaio a articulação de uma certa unidade de luta dos que lidam com o teatro no país. Essa reflexão de Vianna configura-se como um chamamento dos que se ligam diretamente e indiretamente ao ofício da cena teatral.

Um Teatro que se configura sob o julgo da Censura e pelo objetivo de um governo que se empenhava na extinção do Teatro. Motivado a isso e lutando contra esses mecanismos de extinção, Vianna declarou “a noção da luta entre um teatro de “esquerda”,

um teatro “esteticista “, e um teatro “comercial”, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda” (Vianna Filho, 1968, p. 74).

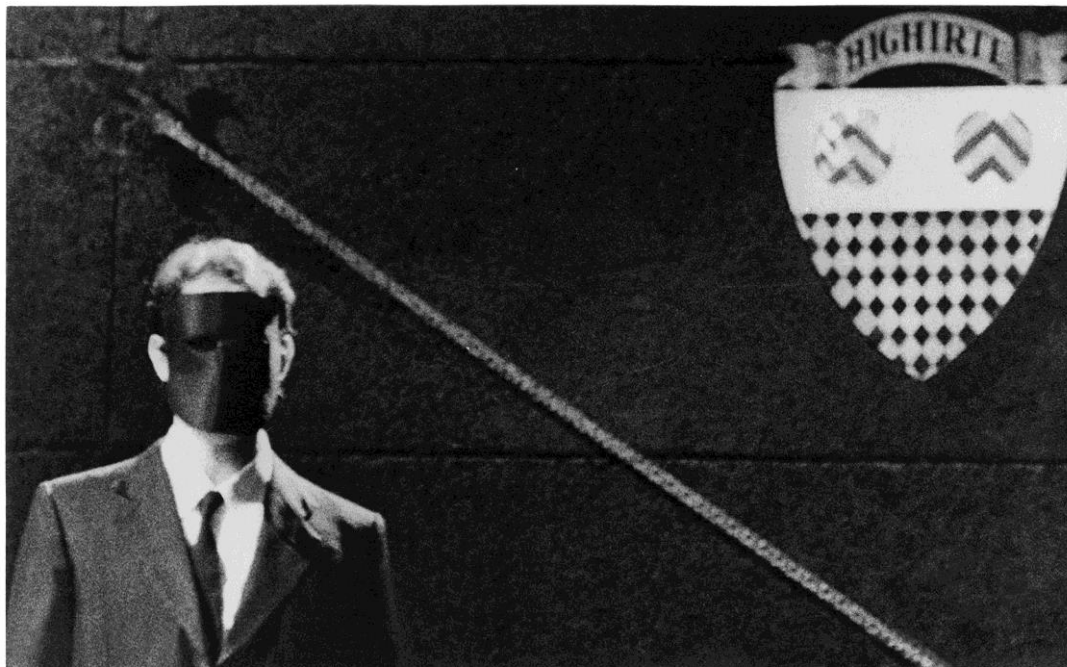
À vista disso, ao postular uma reflexão sobre as formulações do “pessedismo”, segundo Betti, pensar sobre o pessedismo, é “essencialmente, uma forma de repercussão da prática cultural “nacional” e “popular”, adaptada às circunstâncias do eixo Rio-São Paulo” (Betti, 1997, p. 229).

Dito isso, “o pessedismo” poderia ser definido: “como a maneira nacional-popular do exercício profissional na área dos espetáculos, e sob o ponto de vista de um autor, a única perspectiva viável de organização dos profissionais de teatro sob a ditadura militar” (Betti, 1997, p.229).

Dada a maneira que Vianinha realizou os encaminhamentos da sua dramaturgia, por meio da realização de uma síntese capaz de exprimir posições contra o autoritarismo, “a figuração dramatúrgica de situações de enclausuramento político e de cerceamento da liberdade tornou-se recorrente, e diante das circunstâncias históricas do país, passou a ser encarada como manifestação latente de um impulso de resistência à ditadura” (Betti, 2013, p, 205).

Ainda assim, para a compreensão do fenômeno artístico e cultural de Vianinha, enquanto artista-intelectual, e sobretudo, a partir da sua declaração sobre o problema do autor nacional em contexto das manifestações artísticas brasileiras submetidas num processo de estrangulamento, o dramaturgo reconhecia “de que somente o autor nacional pode fazer a síntese de todas as conquistas já alcançadas pelo nosso teatro e torná-lo mais um dos pontos de referência para a consciência social do país” (Vianna Filho, 1968, p.76).

CAPÍTULO 4 - DAS GAVETAS PARA A BOCA DE CENA: PAPA HIGHIRTE LIBERADO



*A bandeira de minha terra
Vermelha fornalha
Costurou-se com fuzil
No campo de batalha
A canção da minha terra
Vermelha fornalha
Foi composta na rua
Com o som da metralha.*

Tema sonoro da peça “Papa Highirte”: Minha terra. Composição de David Tigell e Oduvaldo Vianna Filho.

O presente capítulo, dividido em três subcapítulos, tem o intuito de apresentar quais foram as condições de recepção crítica da obra “Papa Highirte” em dois momentos oportunos da sua montagem. Observamos o material crítico (reportagens, depoimentos, críticas teatrais, entrevistas) da montagem realizada pelo Grupo de Teatro da Ciências Sociais (GTCS) da Universidade de São Paulo em 1976 e a montagem de 1979 pelo Teatro dos Quatro no Rio de Janeiro.

Perguntamos: o que pretendia o Governo ao proibir, cortar, e suspender a montagem dos textos teatrais considerados subversivos? Por que os textos foram para as gavetas da Censura? Quais foram as lutas, os impasses para colocar na boca de cena a encenação de “Papa Highirte”?

Desta forma, o capítulo também se concentra na avaliação da problemática da Censura durante os anos de 1970 no Brasil, e do entendimento do silêncio imposto após a publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) que permaneceu dez anos em vigor materializando e institucionalizando as graves violações de direitos humanos promovida pela ditadura.

Elegemos as vozes dos artistas e estudiosos trazendo o debate sobre o processo de luta e resistência da classe teatral em favor da liberdade de expressão, pela abertura política e defesa da revogação do AI-5.

4.1 O Palco sem o AI-5: o Teatro precisa respirar

Os órgãos de repressão ganhavam mais espaço e poder com a instauração do arbitrário instrumento do regime concretizado no Ato Institucional Nº 5 (AI-5) na sexta feira, do dia 13 de dezembro de 1968. O general Arthur Costa e Silva, fez palco na 43ª sessão do Conselho de Segurança Nacional (CSN) composto por 23 integrantes ¹³⁸realizada no Salão de Despachos no segundo andar do Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro.

¹³⁸ Para votar a proposta presidencial do AI-5, estavam ali dez oficiais gerais (Augusto Haman Rademaker Grunewald, ministro da Marinha; Aurélio de Lira Tavares, ministro do Exército; Márcio de Souza Mello, ministro da Aeronáutica; Afonso Albuquerque Lima, ministro do Interior; Emílio Garrastazu Médici, chefe do SNI, almirante Adalberto de Barros Nunes, chefe do Estado-Maior da Armada; general Adalberto Pereira dos Santos, chefe do Estado-Maior do Exército; general Orlando Geisel, chefe do Estado-Maior das Forças Armadas; tenente-brigadeiro Carlos Alberto Huet Sampaio, chefe do Estado Maior da Aeronáutica; e general Jayme Portella, chefe da Casa Militar), três oficiais da Reserva (Mário David Andreazza, ministro do Transporte; Jarbas G. Passarinho, ministro do Trabalho e Previdência Social; e José Costa Cavalcanti, ministro das Minas e Energia) e dez civis (Pedro Aleixo, vice-presidente da República; José de Magalhães Pinto, ministro das Relações Exteriores; Antônio Delfim Neto, ministro da Fazenda; Ivo Arzua Pereira, ministro da agricultura; Leonel Miranda, ministro da Saúde; Tarso Dutra, ministro da Educação; Hélio Beltrão, ministro do Planejamento; Carlos F. de Simas, ministro das Comunicações;

A reunião, que durou duas horas, iniciou-se com o discurso de Costa e Silva, que abriu a sessão denominando como “legítimo representante da Revolução de 31 de março de 64”, ao convocar o Conselho de Segurança Nacional, como órgão consultivo do governo, para colocar a todos os membros, em parte de um problema que se apresentava com uma gravidade muito grande, que deveria ser equacionado e resolvido dentro, com a maior tranquilidade de espírito e a maior isenção de ânimo, pois lembrou com “grande esforço [...] boa vontade e tolerância” conseguira chegar a “quase dois anos de governo presumidamente constitucional”. O general, ofereceu ao plenário “uma decisão optativa: ou a Revolução continua, ou a Revolução se desagrega”,¹³⁹ e anunciou que “a decisão está tomada” e pediu que “cada membro diga o que pensa e o que sente”, finalizava o general.

Cada membro da reunião recebeu uma cópia do ato institucional com um preâmbulo de seis parágrafos, e com doze artigos. O general solicitou à atenção dos membros do Conselho de Segurança e deu cerca de 20 minutos para a leitura do que estava escrito, “não vou mandar ler, eu quero que cada um leia, cada um pense”, disse Arthur Costa e Silva ao desejar ouvir a opinião de um a um dos membros, pedindo que ficassem à vontade para estabelecer uma discussão e propor a solução do “problema”.

E qual seria esse problema grave sinalizado? Para os membros da Comissão, a “Revolução de 64”, vinha sendo desafiada constantemente por forças da corrupção e da subversão. A ditadura acreditava que a subversão estava em marcha no país, devido a vários episódios de atos de subversão cada vez mais frequentes nas ruas. Os membros afirmavam que a subversão surgiu nos mais variados setores e atingiu o Congresso Nacional e asseguraram que “A subversão está nas ruas”.

E por esse motivo, por considerar que “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais”, o governo resolveu editar o ato como justificativa ao preceituar no preâmbulo a constatação “que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la” (Brasil, 1968, preâmbulo).

O próprio general, chegou a declarar em quase duas horas de reunião a palavra violência: “Eu confesso que é com verdadeira violência aos meus princípios e ideias que

Rondon Pacheco, chefe da Casa Civil; e Luís Antônio Gama e Silva, ministro da Justiça). (VENTURA, 1968: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 278-279)

¹³⁹ Frase pronunciada pelo presidente Costa e Silva na abertura da reunião do Conselho de Segurança Nacional em 13 de dezembro de 1968. Apud GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 333-334.

adoto uma medida como essa” e afirmava, “mas adoto porque estou convencido que é do interesse do país, é do interesse nacional, que ponhamos um ‘basta’ à contrarrevolução”.

Finalizada a reunião com 22 membros que votaram sim pela aprovação, o então Ministro da Justiça Gama e Silva, anunciou na mesma noite em rede de rádio e televisão a entrada em vigor do AI-5. A leitura ao vivo foi feita pelo locutor da Agência Nacional do Governo Federal, Alberto Curi.

Segundo Gaspari (2002, p. 346), “o ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964”. Sendo assim, as medidas autoritárias adotadas pelo governo consubstanciadas no AI-5 formaram o léxico ao decretar o recesso de todos os Parlamentos da Federação (Congresso Nacional, Assembleias Legislativas e Câmaras de Vereadores), assumindo o Poder Executivo, plenamente, funções legislativas, decretar a intervenção em Estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição; suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 (dez) anos e cassar mandatos federais, estaduais e municipais; decretar o estado de sítio, fixando prazo de sua duração; após mera investigação administrativa decretar o confisco de bens por enriquecimento ilícito no exercício de cargo ou função pública.

Com a edição do AI-5, foram suspensas, sem prazo determinado, as garantias da magistratura e a estabilidade dos funcionários públicos, bem como a garantia constitucional do *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

O AI-5 registrou-se como marca ditatorial, fortalecendo o trinômio vigilância-censura-repressão sustentando a vigência do golpe dentro do golpe. Para Gaspari (2002, p. 347) “Estava montado o cenário para os crimes da ditadura”.

Em consonância com o comentário de Ventura (1988, p.286) a violência que o ditador Costa e Silva confessou ter sentido ao editar o AI-5, “ia deixar de ser uma figura de retórica. A partir do dia 13 de dezembro de 1968, ela se abateria de fato sobre alma e a carne de toda uma geração”.

No campo teatral, conforme aponta Michalski (1979, p.52), o mal feito a essa geração, “não reside somente no fato de lhe sido vedado o acesso a uma produção cultural que, em muitos casos, lhe poderia ter servido de vigoroso alimento espiritual”. Uma geração impossibilitada de acompanhar o próprio amadurecimento, que “no teatro como nos outros campos da experiência, só se processa harmoniosamente através do paciente exercício do livre arbítrio e da livre escolha” (Michalski, 1979, p. 53).

Michalski (1979, p.53) comenta que a nenhum cidadão brasileiro durante os anos de 1964 a 1979, foi dada a chance de aperfeiçoar-se enquanto espectador de teatro, de melhorar o seu discernimento e a sua noção de apreciação teatral, pois uma geração formada dentro do clima de intolerância que lhe foi imposta, teve seu direito negado e lesado de decidir pessoalmente qual tipo de teatro que lhe convém em função dos seus interesses e da sua visão do mundo, de cristalizar livremente os seus próprios conceitos do bom e do mau teatro. O crítico afirmara “o público foi o maior perdedor” (Michalski, 1979, p. 53).

Em 29 de dezembro de 1978, o ditador Ernesto Geisel, ocupou as televisões e rádios do país, durante a noite em sua última mensagem de fim de ano, para pedir equilíbrio e responsabilidade ao “término de todo um período autoritário de exceção, a que não houve como eximir-se a nação”.¹⁴⁰ Geisel, anunciou extinguir às 24 horas do dia 31 de dezembro de 1978, durante as festividades pelo novo ano, a revogação do AI-5.

A revogação se deu depois de dez anos e 18 dias de sua edição, o Ato Institucional nº 5, que suspendeu liberdades individuais, eliminou o equilíbrio entre os Poderes e deu atribuições excepcionais ao Presidente da República em mãos de ditadores. Com o encerramento da existência do AI-5, a partir de meia-noite do dia 01 de janeiro de 1979, o brasileiro voltava a ter o direito a *habeas-corpus* nos casos de crime político, os mandatos parlamentares voltavam a ser invioláveis, os direitos políticos tornavam-se permanentes, o Congresso passava a funcionar por delegação popular e o Poder Judiciário recuperava suas prerrogativas.

Foi um período conturbado, de perseguições, cassações, detenções arbitrárias, assassinatos, desaparecimentos, institucionalização das torturas etc. O AI-5 permaneceu dez anos em vigor materializando e institucionalizando as graves violações de direitos humanos promovida pela ditadura de 1964-1985.

Afirmamos com veemência, pelo simples fato que não foi um ditador a colocar em pauta o fim do AI-5, pelo contrário o AI-5 nasceu para exterminar a articulação e mobilização da sociedade brasileira na luta pelo fim da ditadura. A pretensão da morte do AI-5 foi um processo de luta da sociedade civil que em condições materialmente difíceis, ajudaram a acelerar a retomada da abertura democrática.

A classe teatral também se unirá, se concentrando na luta constante contra o arbítrio e os limites à liberdade de expressão. Dias Gomes, confirmou o espírito dessa

¹⁴⁰ Geisel proclama o fim do ciclo autoritário. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 de dez.1978.

luta ao declarar “a abertura política é um anseio de todos os artistas, intelectuais, escritores e profissionais liberais do país. E a nossa missão é ampliar esta abertura, ocupar os espaços que o Governo oferece e consolidar a democracia”.¹⁴¹

No dia 02 de janeiro de 1979, depois da revogação do AI-5, o crítico teatral Yan Michalski, manifestava sua opinião na publicação de uma coluna no “Jornal do Brasil” com o título “O Palco Sem o AI-5”. Tratava-se de uma manifestação de esperança para o Teatro no Brasil e a criação cultural brasileira após o fato da revogação do AI-5. Naquele momento, o país saiu da longa noite de trevas em que viveram desde 13 de dezembro de 1968 com danos irreparáveis.

Michalski, constatou com a extinção do AI-5 não modificava em nada o relacionamento legal entre a Censura e o Teatro. Relacionamento este que continuava baseado numa ultrapassada legislação de 1946, cujos critérios extremamente subjetivos permitiam a qualquer censor proibir virtualmente qualquer coisa. O crítico lembrou que esses critérios subjetivos e a mesma legislação permitia qualquer censor liberar virtualmente qualquer coisa, como acontecia, sob a égide da lei, entre 1946 e 1964.

Caberia, portanto, “ao Governo tornar concretos os seus apregoados propósitos de liberação, instruindo seus funcionários no sentido de que passem agora a interpretar a lei de uma maneira diferente que prevalecia sob o AI-5”; ou seja “que a interpretem garantindo à criação artística a liberdade de expressão de que ela precisa para respirar”.¹⁴²

Fazendo o uso da coluna, o crítico lançava o desafio em referência ao “Palco sem o AI-5”. Era preciso criar condições materiais aos eventuais interessados na montagem por exemplo de “Papa Highirte”, de Oduvaldo Vianna Filho. Michalski ressaltou ao concluir “o futuro se encarregará de revelar as intenções existentes por trás dele e de mostrar, em última análise, se o AI-5, não na sua letra, mas no seu espírito, foi efetivamente revogado no que diz respeito ao relacionamento do Poder com o teatro”.¹⁴³

O silêncio imposto por meio do cerceamento das liberdades, a censura direta e oficial, a pregação do desespero e do desencanto marcaram o tempo nos anos de tecnocracia de chumbo da ditadura civil-militar na década de 1970.

Há uma violência imposta pela ação da Censura em proibir ao artista de teatro o direito de expressar-se através de sua arte. Para o artista criador a privação de acesso e

¹⁴¹ LUIZ, Macksen. Reflexões em torno da liberação de “Papa Highirte”. *Jornal do Brasil*, 7.fev.1979.

¹⁴² MICHALSKI, Yan. O Palco Sem o AI-5. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02.jan.1979.

¹⁴³ Idem.

criação de sua obra, faz com que o trabalho de uma classe profissional caísse num clima de insegurança e medo.

Diante disso, Michalski ressaltou sobre a importância do artista criador e dessa ação contrária da Censura ao impor uma limitação à expansão do potencial criativo de toda uma geração de artistas.

À luz dos mais altos objetivos e interesses nacionais, pode ter sido bom para o Brasil um Oduvaldo Vianna Filho ter morrido sem que deixassem ver em cena as suas obras mais significativas e incorporar o resultado dessas encenações na sua arte de escrever para teatro? (Michalski, 2004. p. 289)

O que Vianna amadurece na sua arte de escrever para teatro? Essa pergunta, nos motiva a pensar acerca da ação violenta da Censura ao controlar a atividade teatral, impedindo com que os artistas envolvidos na escrita pudessem amadurecer suas ferramentas de trabalho, ou seja os artistas condenados e reduzidos aos efeitos de um Governo que assumiu a postura autoritária de declarar guerra à Cultura do país. O que pretendia o Governo ao proibir, cortar, e suspender a montagem dos textos teatrais considerados subversivos?

Havia uma ameaça que pesava sobre o conjunto dos dramaturgos e dramaturgas da época. Aqueles que escreviam sobre o que existia no país, acabavam por escrever se autocensurando ou se calando, pois não admitiam mutilações em seus textos adotando uma postura combativa contra a decisão da Censura.

No teatro, foi uma “década cruel” confirmou o crítico teatral Jefferson Del Rios. Segundo o crítico, os anos correram e a década de 1970 tomou rumo e traços implacáveis: concentração de renda brutal, arrocho salarial, liquidação das liberdades democráticas e internacionalização da economia nacional. Surgiu nessa década o falso Brasil grande, ame-o-ou-deixe-o, crescer-o-bolo-para-depois-repartir. O resultado ficou conhecido: nem bolo, nem liberdade.

Uma década que calou, impediu de atuar, desanimou, destruiu psicológica e intelectualmente artistas capazes de fazer de um espetáculo instantes de emoção e inteligência, fantasia e reflexão. A resistência obstinada dos artistas denominados pelo crítico como mágicos, revolucionários, visionários, improvisadores, magos e ressuscitadores, pensadores e contestadores seguiram esses anos de chumbo.

Uma década cruel, na qual a profissão de artista tornou-se perigosamente rotineira declarou Del Rios.

Quem saiu da linha, o Dops pegou, a Censura vetou, o CCC atacou, a verba faltou, etc. Meia dúzias de resistentes insistiram: escrevendo, dirigindo e interpretando obras antimilagre, antiapetite burguês. Fizeram – quando puderam – um teatro minimamente vivo e digno. Uma parada desgastante, dez anos caríssimos. Vários perderam a chama: outros, a possibilidade de andar livres no País (e, pelo menos um, a vida).¹⁴⁴

Ao longo da década de 1970 os artistas tentaram furar o cerco dos tempos sombrios. O Teatro no Brasil no fim da década reafirmava a sua vitalidade e a coragem para que o pano se abrisse, as luzes se acendessem, e no palco pudesse cumprir a sua tarefa de manter as esperanças no futuro aos que virão. O Teatro vivo dos anos de 1980 sinalizava Del Rios, “se a democracia for viável e com a ela a plenitude da inteligência, a próxima década será rica e quem sabe se apagarão as manchas escuras de uma década que presenciou belezas e tragédias”.¹⁴⁵ O que foi a década de 1970 para o teatro brasileiro? Uma das primeiras perguntas da entrevista de Gianfrancesco Guarnieri dada ao entrevistador Florestan Fernandes Júnior no suplemento cultural o “Folhetim”. O dramaturgo em resposta:

Ela foi a castração, o sufoco. O que marcou foi a tortura, o que marcou foi a morte dos patriotas. Acredito que tudo mais se dilui. Foi uma década terrível, muito triste para o País. O que sobrou disso tudo foi a luta, o que está aí. Mas é isso mesmo! Não adianta. Pode ficar baseado na força, no revólver e no fuzil, mas você não consegue tirar do homem, realmente, a necessidade que ele tem de pensar e criar, de ser e sentir-se mais gente, de recusar um tipo de relação simplesmente de mercadoria para mercadoria. Esse período todo deu um certo cansaço, uma certa secura, principalmente no chamado teatrão, na base de fazer as coisas bem-feitas e só.¹⁴⁶

Guarnieri também comentou sobre o que significou os últimos dez anos e o que mudou na sua produção intelectual.

¹⁴⁴ DEL RIOS, Jefferson. Também no teatro, uma década cruel. In: Os anos 70, Folhetim, São Paulo, 11.nov. 1979, nº 147.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. Sufoco. Entrevista a Florestan Fernandes Júnior. In: Os anos 70, Folhetim, São Paulo, 11.nov. 1979, nº 147.

É evidente que, em períodos, assim, de grande repressão, de ditadura, existe um isolamento do artista. O artista, nesses períodos, não tem mais os meios, os veículos de um contato permanente com o que está em volta dele. Ele tem esses contatos através de organizações, da informação desse processo todo, que está se passando por aí. Na medida que as organizações são fechadas, a própria informação é sonogada. Os caras fazem de tudo para evitar a existência de uma memória. Eles quiseram tirar a memória do pessoal, coisa que não existia antes de 64. Uma propaganda tremenda em torno do “milagre brasileiro”. A atomização que se provoca, mesmo nas pessoas que não tem onde se encontrar. 68 marcou o fechamento dos últimos grupos permanentes de teatro. Então tudo isso acaba isolando mesmo o sujeito, que sofre um exílio no País.¹⁴⁷

O dramaturgo não tinha dúvidas que a década de 1970, foi de maior escuridão, de maior sufoco, uma censura terrível, uma guerra psicológica e o medo de exercer atividades artísticas devido à repressão. Considerando isso, os artistas lutaram contra o obscurantismo, tentando criar a capacidade de compreender sua realidade. Queriam trabalhar, no que era possível, tentando criar, pensar e conhecer a sua realidade e o seu momento histórico.

Sobre a repressão e os modos que ela transpareceu nos trabalhos dos dramaturgos, Guarnieri respondeu:

O negócio foi fundamentalmente a censura. Era um clima de medo, de atemorização mesmo. Isso por mais que eles quisessem abafar, o que vinha dos porões a gente ficava sabendo. A gente sabia que companheiros estavam sendo torturados, que tinha gente sendo morta. Ao mesmo tempo você não tinha nenhum meio realmente concreto, direito para se manifestar. Então, de uma forma ou de outra, as peças desse período, dos caras mais acesos, procuravam, de uma maneira ou de outra, mostrar isso. Como foi o caso do Plínio Marcos. Também o Vianinha fez tentativas nesse sentido, o Paulo Pontes.¹⁴⁸

Ao leitor/a/e que nos acompanha, gostaríamos de retomar a pergunta guia a partir da declaração de Guarnieri sobre as peças que de uma maneira ou de outra, tentaram mostrar o que estava acontecendo. Deste modo, retomamos o fôlego para a continuidade

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Idem.

dessa abordagem história, propomos ao acrescentar o verbo de ação que move essa escrita. Acrescentamos: de como é que Vianinha vai mostrar na cena sobre tudo o que acontecia no país em 1968? De que modo Vianinha vai escrever sobre o que existia no país?

Fazemos novamente o convite ao leitor/a/e para continuar acompanhando o desenvolvimento histórico do texto liberado de “Papa Highirte” e da sua chegada ao local que lhe cabia: as tábuas do palco.

4.2 Pelo prazer em conhecê-lo, nesta mesma luta: “Papa Highirte” pelo Grupo de Teatro da Ciências Sociais (GTCS)

A peça “Papa Highirte” esteve proibida durante onze anos, e quando Vianinha morreu, em 16 de julho de 1974, não tinha qualquer esperança de ver encenada. O dramaturgo morreu com 38 anos, sem ter visto “Papa Highirte” no palco. Vianinha escreveu a peça entre junho e julho de 1968, realizando a inscrição no Concurso Nacional de Dramaturgia, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). A peça foi classificada, vencendo nesse ano o primeiro prêmio do concurso, que seria um valor simbólico em dinheiro.

Os textos premiados em primeiro, segundo e terceiro lugares foram impressos pelo SNT. No entanto, após a premiação e com as obras começando a ser distribuídas às livrarias, veio a ordem da Censura para recolher a edição de “Papa Highirte”.

Depois disso, a peça foi interdita sumariamente pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, proibindo a sua encenação, assim como a sua publicação em todo o território nacional. Em consequência da proibição da peça “Papa Highirte”, o concurso anual de dramaturgia do SNT foi interrompido durante seis anos.

Em 1970, segundo Marcelino (2006, p.142), o Serviço Nacional de Teatro encaminhou ao Serviço de Censura de Diversões Públicas vinte textos de peças teatrais de dramaturgos brasileiros que seriam publicadas em formato de livro. As obras foram examinadas no âmbito da Censura de publicações naquele ano e três obras foram vetadas por motivos políticos: “Pavana para um Macaco Defunto”, de Antônio Galvão Naclério Novaes; “Papa Highirte”, de Oduvaldo Vianna Filho; e “A Farsa do Bode Expiatório”, de Luiz Maranhão Filho.

Para Vianinha, segundo Moraes, a proibição de “Papa Highirte” significava “a impossibilidade de levar à cena aquela que certamente é a peça de passagem para uma dramaturgia disposta a conciliar a densidade política com uma estrutura cênica

requintada” (Moraes, 2000, p. 266). As cópias da peça foram feitas por Vianinha e durante anos circularam clandestinamente.

A peça “Papa Highirte” teve sua primeira montagem pioneira pelo Grupo de Teatro da Ciências Sociais (GTCS) da Universidade de São Paulo sob a direção de Tin Urbinatti, realizada sem o alvará da Censura no Conjunto Didático da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (nos chamados “barracões”), em 1976.

O diretor Urbinatti, relata que o grupo vinha estudando a estética do realismo crítico e dentro desta perspectiva chegaram ao texto “Papa Highirte”. A montagem do espetáculo foi um trabalho realizado em aproximadamente quarenta dias, “creio que só conseguimos esta conquista pela coesão e a efetiva assimilação dos estudos teóricos sobre o realismo crítico” (Urbinatti, 2022, p. 184). O diretor lembrou que tiveram dois grandes gastos ao montar “Papa Highirte”, com o cenário e a iluminação e destaca que para a efetivação da montagem tiveram o apoio político e financeiro do Centro Acadêmico da Ciências Sociais.

Os ensaios aconteceram durante o mês de julho, com a estreia no dia 16 de agosto de 1976, ficando em cartaz até o dia 07 de setembro de 1976. O espetáculo estreou no auditório da Faculdade de Ciências Sociais, com lotação de aproximadamente trezentas pessoas. Tim relembra “Nas Ciências Sociais, tinha um auditório em que cabiam uma duzentas, trezentas pessoas no máximo. Foi lá onde nós fizemos o Papa Highirte, em agosto/setembro e dezembro de 1976 em uma sala fechada,” (Cosmo, Carbone, 2018, p. 74).

Naquele momento, o movimento estudantil procurava reorganizar internamente para lutar contra as arbitrariedades do sistema, “a grande maioria dos estudantes sentia-se tocada pelas questões sociais e políticas da sociedade”, comenta Betti, mas “sentia distante dos debates teóricos das lideranças, cujo teor abstrato não parecia ter conexões com a ação política propriamente dita” (Urbinatti, 2022, p. 206.).

O debate sobre a questão da luta armada, “o foquismo”¹⁴⁹, trazida pela peça, acendeu a discussão no movimento estudantil. Para o diretor, o que estava em debate “não a luta armada em si, como a que ocorrera no país, mas certas concepções políticas,

¹⁴⁹ “Foquismo” foi o nome dado à teoria revolucionária desenvolvida pelo guerrilheiro argentino Ernesto Guevara de la Serna, o Che Guevara, e o sociólogo francês Régis Debray, na segunda metade da década de 1960. Tinha como objetivo traçar estratégias de organização militar para reestruturar o Estado cubano nas suas dimensões políticas, sociais e culturais.

análises, e métodos de encaminhamento das lutas dos movimentos sociais” (Urbinatti, 2022, p. 193). Desta maneira, o interesse do Grupo de Teatro das Ciências Sociais estava em fazer algo para o movimento estudantil e por isso tiveram a assertividade na escolha do texto.

Urbinatti relembra sobre a escolha de montar “Papa Highirte” em entrevista dada para a “Revista Aspas”, da USP.

A minha montagem do Papa Highirte, do Vianinha, também foi a primeira montagem. A Consuelo me deu A prova de fogo porque ela tinha ganhado o prêmio de melhor peça no Concurso de Dramaturgia de 1968. Ela disputou o primeiro lugar com a peça do Vianinha, e o júri deu o prêmio para as duas. Quando a Consuelo me deu A prova de fogo, ela falou: “Depois que vocês a montarem, deem uma lida nessa aqui, que é de um parceiro nosso, o Vianinha.” “Ok, dá aí.” Peguei e falei: “Ah... não tenho a menor dúvida! A próxima será essa.” E foi mesmo. Nós fizemos A prova de fogo em março e ficamos dois ou três meses em cartaz, até o fim do semestre. Em julho, nós ensaiamos Papa Highirte e estreamos em agosto (Cosmo, Carbone, 2018, p. 73).

O diretor relembra que um outro aspecto da peça que chamou a atenção do grupo, diz respeito “às questões do imperialismo, e, também, sobre o populismo que permeou boa parte do século XX nos países latino-americanos” (Urbinatti, 2022, p. 193).

No dia da estreia, Urbinatti lembra que o ator Sérgio Britto, que morava no Rio de Janeiro, foi a São Paulo e levou sua colega de trabalho Lélia Abramo, para assistir à estreia do espetáculo.

No final, o grupo iniciou um debate com o público e na ocasião a maior parte dos comentários dizia respeito à atualidade do texto, às questões da luta pelo poder entre as oligarquias na história da América Latina, suas reiteradas ditaduras como forma de exercer o poder, de ter o controle sobre a grande massa de explorados.

Após o debate, Sérgio e Lélia vieram cumprimentar visivelmente emocionados. Sérgio puxou o braço do Urbinatti e em seguida lhe confidenciou: “Você acabou de me dar uma ideia. Vou montar “Papa Highirte” no Rio de Janeiro” (Urbinatti, 2022, p. 186).

Na segunda temporada da peça, realizada em dezembro de 1976, o Grupo conseguiu ter um público excelente, mesmo considerando que era período de férias e em meio às festas de fim de ano. Durante os ensaios para a nova temporada, aconteceu uma as ações de extermínio executadas pelo aparelho repressor da ditadura. As forças do

Exército, invadiram na madrugada de 16 de dezembro de 1976, uma casa na Rua Pio XI, nº 767, no bairro da Lapa em São Paulo.

Na casa se reunia o Comitê Central do Partido Comunista do Brasil cuja pauta era um balanço político e a avaliação da Guerrilha do Araguaia. Após o fim da reunião, a residência foi cercada e metralhada. Dois dos dirigentes que ainda se encontravam na casa no momento da invasão, Ângelo Arroyo e Pedro Pomar, morreram na hora, sem qualquer direito de defesa. Entre os militantes presos, João Batista Drummond foi morto sob torturas. O caso ficou conhecido como “O Massacre ou Chacina da Lapa”.

Figura 8- Fachada da Casa da Lapa



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Figura 9 - Registro da ação policial



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Figura 10 - Registro da ação policial no interior da casa



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Dois dias do massacre da Lapa, após a apresentação de “Papa Highirte”, um debate foi realizado e um cidadão da plateia pediu a palavra e indagou ao Grupo de Teatro, se a montagem da peça era em reposta aos fatos acontecidos na Lapa ou uma crítica ao episódio. Urbinatti reaviva esse dia ao relatar:

Pairou um pesado silêncio no auditório. Havia muita tensão. Notei que as pessoas da plateia trocavam olhares sem saber o que dizer. Nós do grupo, ficamos perplexos, mudos. Nós olhávamos sem saber como responder àquela questão. Uma questão, no mínimo capciosa. Era extremamente perigoso responder àquela provocação. Dependendo do que disséssemos poderíamos correr sérios riscos, pois sempre havia os agentes da repressão vigiando os nossos trabalhos. Após este sufoco, respondemos que nosso trabalho já havia sido encenado em agosto e setembro, portanto muito antes dos recentes acontecimentos. Alívio geral! Mas o que mais nos intrigou foi saber que a pergunta tinha sido feita por uma pessoa que se passava por comunista. Pertencia ao PCB, o “partidão”. Tratava-se de Alberto Goldman (Urbinatti, 2022, p. 200-201).

Em 1977, Urbinatti foi convocado a comparecer no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo após ser denunciado pelo motivo da montagem de “Papa Highirte”.

Quando eu fiz o Papa Highirte, peça do Vianinha, nas Ciências Sociais em 1977, também fui chamado no Dops. Os caras queriam saber por que eu ridicularizava o exército. Eu falei: “Não, não é o exército daqui. Pode ser de qualquer lugar. É uma simbologia.” Eles sabiam, é claro. Esse foi outro episódio meu com a repressão. É nesse aspecto que ela chegava. Mas nós não éramos tontos e outras coisas que sabíamos que poderiam nos dar problema, saíamos por outro caminho (Cosmo, Carbone, 2018, p. 72).

Em 1979, Urbinatti foi convidado para assistir a montagem de “Papa Highirte” pela Companhia de Sérgio Britto no Rio de Janeiro. Ele rememora, que ao entrar no Teatro, no saguão, se deparou com um totem do cartaz da peça que estreava no Rio, e do lado, de um cartaz da montagem de 1976, em homenagem ao Grupo de Teatro da Ciências Sociais (GTCS). O cartaz que pertenceu ao acervo pessoal do Sérgio Britto, consta uma dedicatória assinado por Urbinatti com o seguinte dizeres “Britto, pelo prazer em conhecê-lo, nesta mesma luta”.

No dia da apresentação, o Teatro estava lotado, e Sérgio Britto pediu silêncio e falou ao público algumas palavras que Urbinatti ainda guarda na memória.

Quero agradecer a presença de todos e dizer que este espetáculo só pode ser realizado hoje, graças à luta e à batalha de muita gente no campo da política,

lembrando de Luiz Carlos Prestes, o grande dirigente partidário e, no campo do teatro, da estética, da resistência, uma pessoa que, dirigiu esta peça nos anos difíceis da ditadura militar, em 1976. Quero chamar ao palco Tin Urbinatti. A eles peço uma salva de palmas (Urbinatti, 2022, p. 201).

Figura 11- Cartaz da peça “Papa Highirte do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP



Fonte: Fundo Sérgio Britto do Centro de Documentação e Pesquisa – CEDOC – FUNARTE.

4.3 Tenho ganho muitos prêmios, mas não tenho palcos: “Papa Highirte” um teatro livre como testemunha do tempo

Perguntamos: por que não permitir que se veja “Papa Highirte”?

De 1968 a 1979, a peça teatral de Vianinha, “Papa Highirte” permaneceu inédita e condenada a um silêncio inexplicável, quando se sabe que o dramaturgo ao escrever

pretendeu apenas “sintonizar a característica básica do poder perceptivo do homem brasileiro submetido às mais instantâneas e contraditórias modificações conjunturais sobre uma estrutura rígida”, declarou o crítico Macksen Luís (Luís, 1976, p. 10).

Para Penteado, “Papa Highirte” “é a radiografia da América Latina, seus entraves e caudilhos, sua herança colonial, a subserviência de seus governos ao imperialismo, a disputa pelo poder entre uma minoria que se reveza no poder”.¹⁵⁰

Dito isso, a obra de Vianinha integrou uma extensa lista de textos proibidos ou apenas “esquecidos” na Censura para os quais tinha um comportamento indefinido “não libera e muito menos interdita, simplesmente “esquece” o texto. As solicitações do autor sobre o futuro da sua obra, a Censura responde com um interminável “o texto está sendo examinado””.¹⁵¹

Das peças de Oduvaldo Vianna Filho vetadas pela censura, a primeira a deixar a gaveta foi “Papa Highirte”, que coube ao ator Sérgio Britto a interpretar o papel título, num trabalho que ele próprio encarou, se não o mais importante da sua carreira. Em suas memórias, o ator contou sobre a criação do personagem.

A composição física de Highirte não era difícil. Eu tinha a idade e a arrogância imediata de que o personagem precisava. Mas eu queria, mas, queria descobrir o sentimento que regia a cabeça desse ex-ditador. Sempre achei que o ator só encontra o seu personagem quando descobre o sentimento básico, que o catalisa. Refugiado, apoiado financeiramente pelos americanos, que agora já estão ameaçando abandoná-lo, vovô amantíssimo, horas e horas ao telefone com a netinha, personagem múltiplo, complexo e sempre o assassino cruel que governara um país na América Latina (Britto, 2010, p. 242).

Sérgio Britto, volta e meia era chamado pela Censura e alguma vezes pelo Dops. O ator relatou esse encontro com o funcionário do Dops que recebeu com uma frase pronta: “Seu Sérgio, o senhor anda dizendo coisas que não deve”. Sérgio respondeu:

Meu amigo, nós somos contra vocês. Queremos falar e vocês não querem nos deixar. Então, a gente tenta dizer o que pensa, não apenas com palavras, mas num piscar de olhos, com a mão que dá um murro no ar, enfim, com truques que o teatro pode usar. O funcionário sussurrou: Seu Sérgio... Vamos fazer o

¹⁵⁰ PENTEADO, Ilvaneri. O testamento de Vianinha. Movimento, Rio de Janeiro, 16 a 22 jul.1979.

¹⁵¹ LUIZ, Macksen. Como falar de palco quando a Censura pede silêncio. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16.jul. 1976.

seguinte: o senhor me manda um memorando. – O senhor está proibido de repetir aquela frase sobre a tortura. – Aí eu chego no espetáculo e digo que estou proibido de dizer que a tortura existe no país. Aí o senhor manda outro memorando dizendo que estou proibido de citar o memorando que recebi. Aí eu digo que estou proibido de citar o memorando me proibindo de falar sobre a tortura, aí o senhor me manda outro memorando, e esse nosso jogo não vai acabar nunca (Britto, 2010, p. 244).

A Censura proibia por motivos políticos. As peças eram proibidas porque tinham a função de criticidade da realidade. Afirmamos que a Censura tentava eliminar a criticidade da realidade dos palcos. Os artistas, que exerciam à escrita crítica da realidade nas diversas esferas culturais, tinham a árdua tarefa de transformar a luta contra a Censura num atividade constante e orgânica para não sucumbirem no projeto de destruição da atividade criadora formulada pela repressão.

Numa reportagem para Antonieta Santos, do Diário de Notícias do Rio de Janeiro, em 13 de outubro de 1973, Vianinha declarou:

Decidi escrever para encenar hoje, agora. Não concordo com a teoria que diz que se deve escrever para guardar o texto na gaveta, porque um dia ele será encenado. Não sei se isso é um ponto de vista cultural ou profissional, ou se as duas coisas. Já falei isso em outra entrevista. Mas o fato é que estou escrevendo e tentando representar o que escrevo, mesmo que tenha que selecionar, cada vez mais cuidadosamente, a minha temática, como fiz recentemente com Allegro Desbum, para enquadrá-la aos padrões permitidos. Ainda que eu passe anos buscando o que pode ser dito, escrito, não pretendo parar. É uma decisão, um compromisso que assumi responsabilmente. E também. Ainda é possível falar de alguns problemas contemporâneos, do mundo de hoje. Ainda existem possibilidades de se batalhar contra a opressão e contra a injustiça. Agora, é claro que fica cada vez mais difícil. Pode ser que um dia não seja mais possível, e aí eu não sei que posição vou tomar. Mas escrever para a gaveta ou outro lugar qualquer, isso eu sei que não farei (Vianna Filho, 1999, p.44).

A postura de Vianna diante do acirramento da ditadura nos anos de chumbo, se deu pelo seu entendimento da realidade, sabendo que era preciso tomar cuidado frente a Censura política como mecanismo de entrave ao desenvolvimento da cultura brasileira.

O problema central de escrever sob o julgo da Censura correspondia o seguinte impasse: o artista precisaria selecionar com cuidado as temáticas apresentadas em uma

obra para enquadrá-la aos padrões permitidos pela repressão. O dramaturgo não titubeia, e continua a escrever para o agora, forjando outros materiais, dispositivos, ferramentas, procedimentos de criação para falar dos problemas do mundo de hoje. Para Vianna escrever para a gaveta estava fora de cogitação, ou seja, sua escrita como matéria prima de resistência e luta.

Cinco anos depois da morte de Vianinha, a peça “Papa Highirte”, conseguiu chegar à cena com a estreia em 13 de julho de 1979 pelo Teatro dos Quatro¹⁵².

Por conseguinte, voltamos a repetir a seguinte informação para não esquecermos: “Papa Highirte” ficou inédita onze anos e chegava aos palcos para oferecer ao público um testemunho de uma prática cultural.

Segundo Luiz, “Papa Highirte” “mantém o nome de Oduvaldo Vianna Filho como testemunha lúcida das décadas de 1960 e 1970, projetando sobre a década de 1980 a perspectiva de um teatro livre, tribuna de ideias”.¹⁵³

Para Ferreira Gullar, Vianinha foi uma das figuras mais consequentes do Teatro Brasileiro. Segundo o poeta.

Ele era um aglutinador de forças, tinha um entusiasmo que empurrava a todos, e sua contribuição foi imensa, não apenas pela criatividade e talento, mas pelas ideias lúcidas, como teórico. Compreendia a sociedade brasileira, tinha uma visão orgânica da nossa realidade.¹⁵⁴

A estreia de “Papa Highirte” considerada pela crítica se constituiu “num acontecimento na claudicante vida teatral carioca”. Pelo fato de o público ter a oportunidade de assistir uma obra do dramaturgo brasileiro de talento mais “fulgurante” dos últimos 20 anos.

“Papa Highirte” marcou ainda a volta de Nelson Xavier à direção, retomando um contanto com Vianinha, já que ambos viveram a experiência do Teatro de Arena de São Paulo.

Na ocasião da estreia, o diretor Nelson Xavier afirmou que “Papa Highirte”:

¹⁵² O Teatro dos Quatro, foi inaugurado no dia 11 de julho de 1978, com sede no shopping do bairro da Gávea no Rio de Janeiro, com a gestão de Sérgio Britto e o casal Paulo Mamede e Mimina Roveda, que Sérgio conheceu quando estava à frente da programação do Teatro Senac, e de José Ribeiro Neto, que se desligou logo da iniciativa sendo substituído por Dema Marques.

¹⁵³ LUIZ, Macksen. No Novo Ano, a mesma qualidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04.jan.1980.

¹⁵⁴ PENTEADO, Ilvaneri. Vianinha: O reencontro de um autor com o seu público. *Fatos e Fotos*. 23 de jul. 1979.

É a reconciliação da divergência cultural que vivemos, que agora me pega na base, revivendo as esperanças e frustrações da nossa geração. Essa geração teve e tem uma missão: perdeu a luta pelo Poder, em 1964, para uma geração mais velha conservadora. Amargou a conscientização desse erro de análise de seu tempo, portanto, deve testemunhar sua experiência confrontando a verdade; este é o único caminho para reconquistar a vitalidade de sua juventude nos começos dos anos 60.¹⁵⁵

Na visão de Xavier, o texto significou “uma interpretação profunda da realidade, mais do que uma simples crítica, ridicularização ou denúncia”.¹⁵⁶

Em um trecho de uma entrevista para o jornal Movimento, o diretor do espetáculo atribuiu ao texto a interpretação da realidade de um país dominado pela repressão.

Papa Highirte interpreta a realidade de não se descobrir uma saída, de se vier sempre dominado. Ele desce à análise dos motivos que fazem a nossa humanidade colonizada, e que fazem os ideais de justiça, de liberdade e progresso serem estrangulados pela repressão brutal desse fascismo.¹⁵⁷

“Toda geração tem uma missão; a tarefa é cumprir ou trair essa missão” – quem disse isso foi Xavier. Ele destacou sobre a importância de trabalhar um texto do Vianinha por meio deste reencontro.

Essa frase é de Francis Tannon, mas sempre me impressionou, porque me sinto muito comprometido com a missão da minha geração. Tenho tentado cumprir esta tarefa. Não como uma obrigação a que não se pode fugir – não sou um militar – mas como uma necessidade inseparável da minha condição de cidadão. Daí a importância de trabalhar um texto do Vianinha. Do pessoal da primeira turma no Teatro de Arena de SP sou um que permanece fiel ao que representou aquele movimento. Trabalhar um texto de Vianna, reencontrá-lo em sua fase madura é o retorno àqueles ideias pelos quais se lutava e passava até fome. Afinal o que a gente queria? Nossa proposta era compreender a trágica realidade de nosso povo. Este reencontro com Vianinha realiza o objetivo de se interpretar o drama da formação brasileira. Papa Highirte é uma obra que traz toda a determinação, toda a desesperada necessidade de descobrir

¹⁵⁵ LUIZ, Macksen. “Papa Highirte” em cena, cinco anos depois da morte de Vianinha. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1979.

¹⁵⁶ PENTEADO, Ilvaneri. Vianinha o Reencontro de um autor com o seu público. Fatos e Fotos, Rio de Janeiro, 23.jul.1979.

¹⁵⁷ PENTEADO, Ilvaneri. O testamento de Vianinha. Movimento, Rio de Janeiro, 16 a 22 jul.1979.

o porquê de nossas lideranças falidas, de nunca conseguirmos encontrar um caminho justo e humano, sem cair no desespero da opressão do fascismo.¹⁵⁸

Em 1970, Sérgio Britto estava em cartaz com o espetáculo “Fim de Jogo”, de Samuel Beckett, sob a direção de Amir Haddad no Teatro Senac, em Copacabana no Rio de Janeiro. Naquela oportunidade, Vianinha se encontrou com Sérgio Britto e realizou a entrega do texto para o ator. Sérgio Britto contou em entrevista sobre esse encontro.

Em 1970 fui trabalhar na Tupi onde Vianinha e Paulo Pontes escreviam peças curtas para o programa Bibi ao Vivo. Dirigi umas 30 peças desta série. Isso representou uns cinco meses de convivência com os dois. Discutíamos teatro, debatíamos ideias. Certa noite Vianinha foi me ver na peça “Fim de Jogo”, de Beckett e me disse em tom de brincadeira: “Traindo a gente, hein? Fazendo essa vanguarda niilista”. Respondi no mesmo tom: “Eu não sou do grupo de vocês, não sou do Arena. Nenhum de vocês me daria um texto para montar”. Ele me disse que tinha uma peça muito boa e no dia seguinte me entregou Papa Highirte. Li e senti a obra-prima que tinha nas mãos. Quis montá-la imediatamente, mas Vianinha me avisou que não seria possível, pois estava censurada. Esperei 9 anos a liberação deste texto.¹⁵⁹

Britto declarou sobre a importância e vitalidade das peças de Vianna no contexto da liberação “este texto e Rasga Coração devem criar uma vitalidade nova no teatro brasileiro, tanto para o público como para quem faz teatro.”¹⁶⁰

A vitalidade como expressão de luta era o respiro que o Teatro precisava depois de anos de sufocamento sob o signo do autoritarismo. Um texto de Vianinha trazido à luz do palco significou esse respiro e também foi a prova suficiente do quanto foi nefasta a obstrução sofrida pela dramaturgia brasileira.

Aliás sobre a liberação da montagem de “Papa Highirte”, Britto falou:

Em dezembro do ano passado pedi a duas pessoas – não vou dizer os seus nomes – para ler o “Papa Highirte” e me deram uma orientação numa dúvida: seria a hora de enviar o texto para Brasília para uma nova avaliação? Essas pessoas leram e me responderam: Já, não”. Em fevereiro, finalmente resolvi

¹⁵⁸ VICENZIA, Ida. Outro Vianinha recém-liberado: “Papa Highirte”. Correio do Povo, Porto Alegre, 16.out.1979.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem.

arriscar e mandar a peça para Brasília. Estranhamente, a resposta foi que o “Papa Highirte” não estava proibido. Não pensei duas vezes, e comecei a levantar a produção. Agora, resta esperar o OK da Censura ao nível de espetáculo. Mas não creio que vá haver qualquer problema. Afinal, o próprio Figueiredo disse que peças políticas não seriam proibidas; só os textos que atentasse contra “a moral” iriam ser perseguidos.¹⁶¹

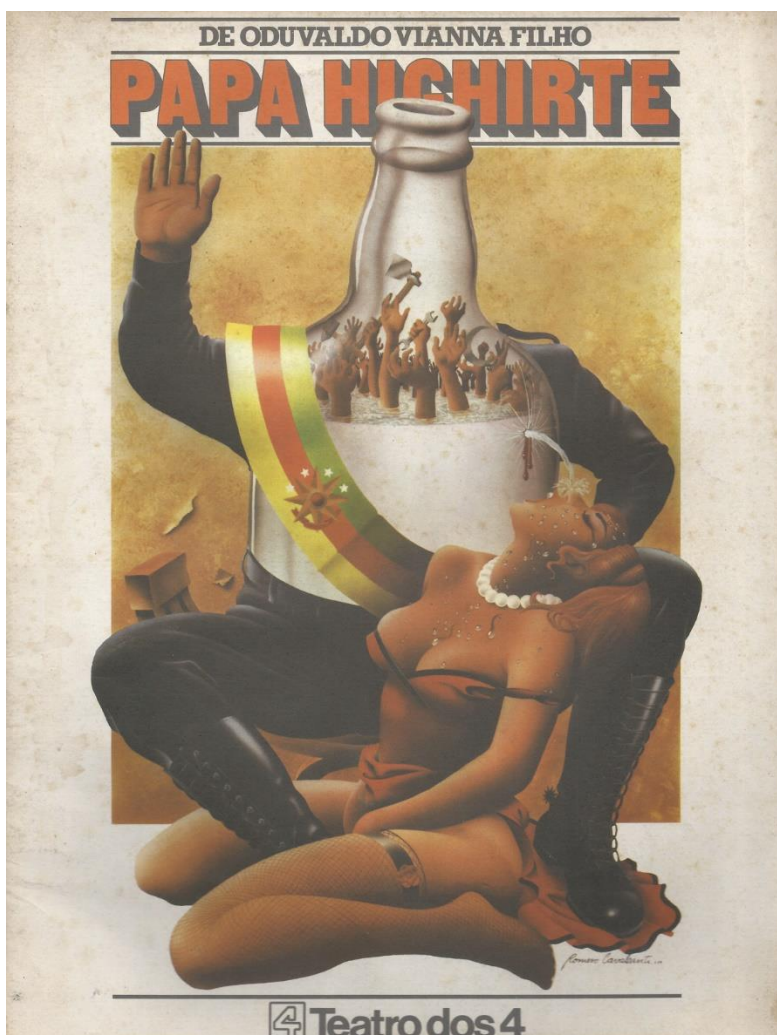
Figura 12 - Sérgio Brito (ator) e Nelson Xavier (diretor) nos ensaios de Papa Highirte



Fonte: O Movimento, 16 a 22. jul. 1979.

¹⁶¹ Idem.

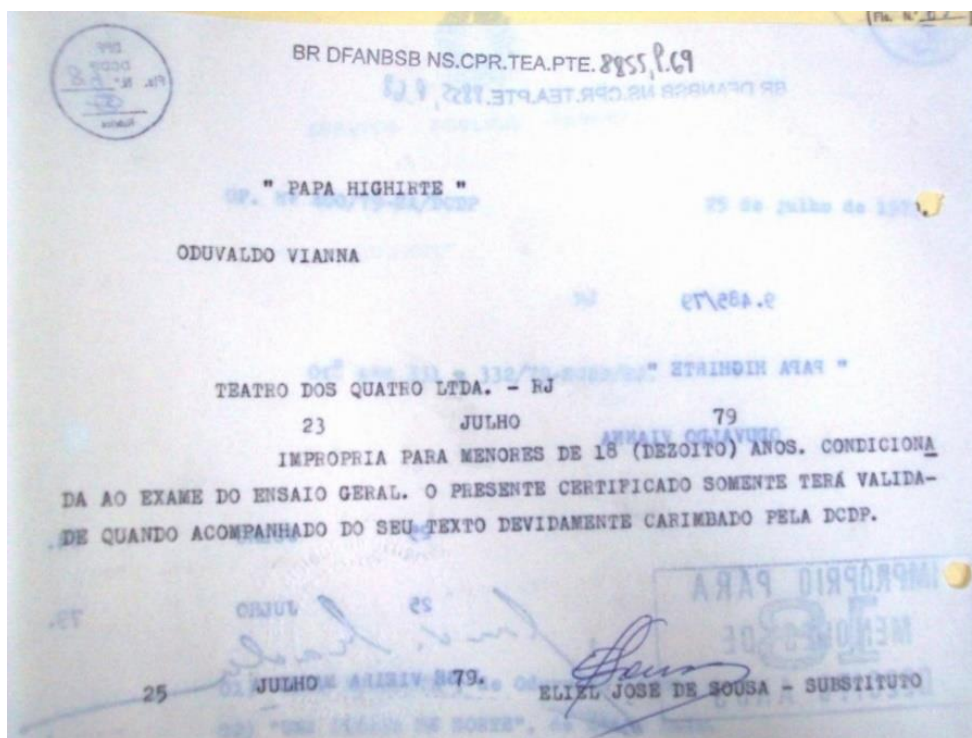
Figura 13- Capa do Programa da peça “Papa Highirte” do Teatro dos 4



Fonte: Acervo Sérgio Britto Digital. Fundação Nacional de Artes.

Curiosamente, em uma das idas que fiz ao Arquivo Nacional de Brasília, pude encontrar esse documento que trata de uma nota da Censura acerca do pedido de liberação de “Papa Highirte” pelo Teatro dos Quatro. É possível perceber, que a Censura emite essa nota depois que o espetáculo já tinha sido estreado.

Figura 14 - Certificado da Censura Federal



Fonte: Arquivo Nacional, Divisão de Censura de Diversões Públicas, Requerimento para aprovação da peça: Papa Highirte. BR DFANBSB NS.CPR.TEA,PTE.8855, p.69

A vitalidade como caminho de uma dramaturgia livre. Não há dúvidas que “Papa Highirte” foi a peça em que Vianinha atingiu finalmente a plena maturidade e vitalidade como autor de Teatro. Para Maciel “A simplificação ideológica, frequentemente maniqueísta, que pode ser detectada nas primeiras peças, é abertamente superada em “Papa Highirte”.¹⁶²

A observância do maniqueísmo apontada por Maciel, deve ser levada em consideração na perspectiva que Vianna estava construindo um caminho de trabalho na escrita, forjando ferramentas de trabalho na procura de aperfeiçoar o meio de expressão através de recursos dramáticos. Maciel concorda que a peça “evidencia a essência dessa aventura, no conflito entre aspiração subjetiva e os mecanismos objetivos que determinam, na prática, o poder político”.

Britto, que interpretou o personagem de um ditador latino-americano chamado Highirte, deu sua opinião sobre o texto.

¹⁶² MACIEL, Luiz Carlos. Claro e agudo. Veja, Rio de Janeiro, 25 de jul.1979.

A peça, pela sua abertura temática, pela riqueza de linguagem, é extraordinária. Vianinha vai muito além do realismo socialista puro do Teatro de Arena. Abre para um realismo mais livre de suas amarras formais, além de ser, na minha opinião, um dos textos que conseguem discutir política, sem ser panfletário, nem demagógico. Trata-se o tempo todo de uma realidade reconhecível.¹⁶³

A estreia de “Papa Highirte” se deu numa sexta-feira. Na segunda-feira em homenagem ao dia da morte de Vianinha, aconteceu uma sessão especial da peça. Britto comenta sobre a sessão extra.

Vianinha morreu com 38 anos, sem ter visto dois de seus melhores trabalhos no palco, “Rasga Coração” e “Papa Highirte”. Ele tinha uma grande mágoa disso; daí a sessão extra na segunda-feira, quando fará exatamente cinco anos que ele morreu. O que acho incrível é que a abertura – satisfatória ou não – comece, no teatro, com “Papa Highirte”, pois ela fala de tudo que não se pode falar nesses onze anos em que esteve proibida. Ou seja, aborda o problema da falta de liberdade, da ditadura, das torturas. O texto é de uma qualidade excepcional. É uma peça séria, nada festiva, sem oba, oba de esquerda. Não é um laudatório do “triunfo da liberdade”. Mas uma peça profundamente realista.¹⁶⁴

Figura 15- “Papa Highirte” enfim encenado, cinco anos depois da morte do autor



Fonte: Folha de São Paulo, São Paulo, 15.jul.1979.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ CAMBARÁ, Isa. Vianna, liberdade, encara a opressão. Folha de São Paulo, São Paulo, 15, jul.1979.

Um texto de grande atualidade, definiu o dramaturgo Dias Gomes a propósito da liberação da montagem de “Papa Highirte”.

Este moço morto prematuramente, tinha tudo para se tornar o maior dramaturgo brasileiro de todos os tempos. Seu início de carreira, sua vida, suas ideias, seus textos, tudo o levava a tornar-se o melhor. Sua morte, porém, não permitiu que isso acontecesse. Mas, através de suas peças, ele permanecerá vivo na memória de todos. É o caso de Papa Highirte. O que impressiona nos textos de Vianinha, como costumávamos chamá-lo é a atualidade. Papa Highirte, por exemplo, é obra atualíssima: trata da vida de um ditador latino americano. Devo recomendar também a direção de Nelson Xavier e a visão de Sérgio Britto, que se apaixonou pelo texto e decidiu montá-lo, numa atitude muito corajosa.¹⁶⁵

Vianinha batalhou por um teatro que apresentasse e discutisse a nossa realidade, por isso o significado da liberação de “Papa Highirte”, tornou-se a possibilidade de saudar um novo tempo de abertura para o Teatro e para o país. Segundo Blanco, “Papa Highirte” “é um amargo retrato político da América Latina, com os seus ditadores de ópera bufa”.

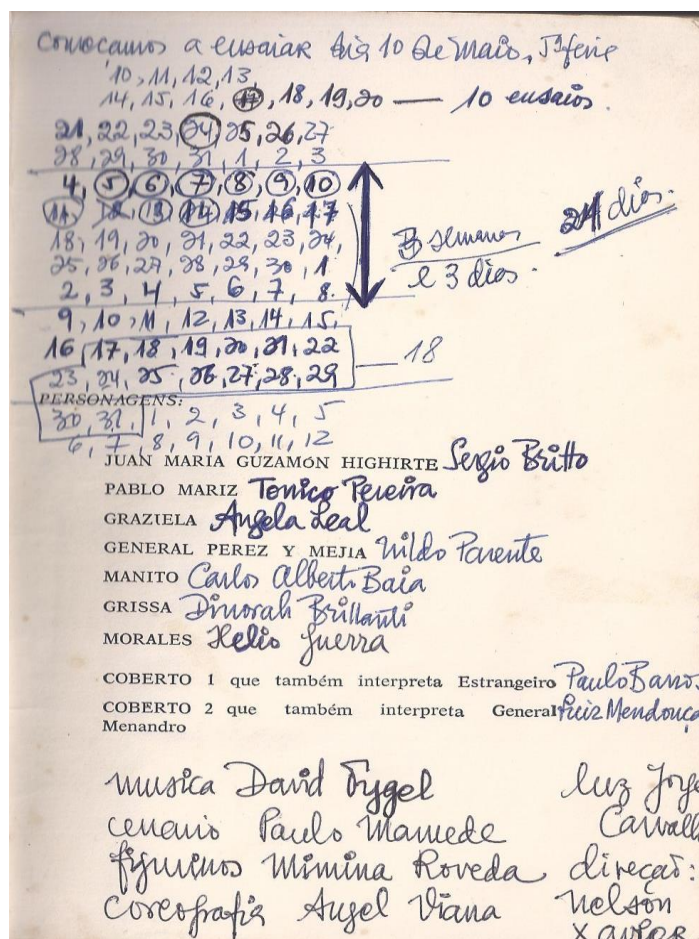
Ao permitir que se veja “Papa Highirte”, pela visão de um intelectual lúcido, combativo, e a chegada aos palcos para o crítico tornaria a oferecer aos brasileiros “o espelho das duas muitas faces a prospecção de uma crise que vem de longe e que se traduz em impasses, sonhos, derrotas, delírios coletivos, nas marchas e contramarchas da luta pela afirmação colonial”.¹⁶⁶

Destacamos dois documentos pertencentes ao acervo pessoal do Sérgio Britto que hoje fazem parte do acervo da Funarte. O primeiro manuscrito rascunhado na peça “Papa Highirte’ tem a definição do elenco, a convocação dos ensaios e a ficha técnica. No elenco: Sérgio Britto (Papa Highirte), Tonico Pereira (Pablo Mariz), Angela Leal (Graziela), Nildo Parente (General Perez y Mejia), Dinorah Brillanti (Grizza), Paulo Barros (Coberto 1 e estrangeiro Williams), Miguel Rosemberg no lugar de Luiz Mendonça (Coberto 2 e General Menandro), Hélio Guerra (Morales) e Carlos Alberto Baia (Manito). Música e direção musical de David Tugel. Os figurinos são de Mimina Roveda. Na preparação corporal: Angel Vianna. Sob a orientação de Gloria Beuttemuller que fez o trabalho de voz. A iluminação ficou a cargo de Jorge de Carvalho e Direção de Nelson Xavier.

¹⁶⁵ Bom Teatro: Papa Highirte. Nova. 14.nov.1979.

¹⁶⁶ BLANCO, Armindo. Vianinha em cartaz. O Dia, Rio de Janeiro, 15.jul.1979.

Figura 16- Manuscrito do livro com os diálogos da peça e as anotações de Sérgio Britto

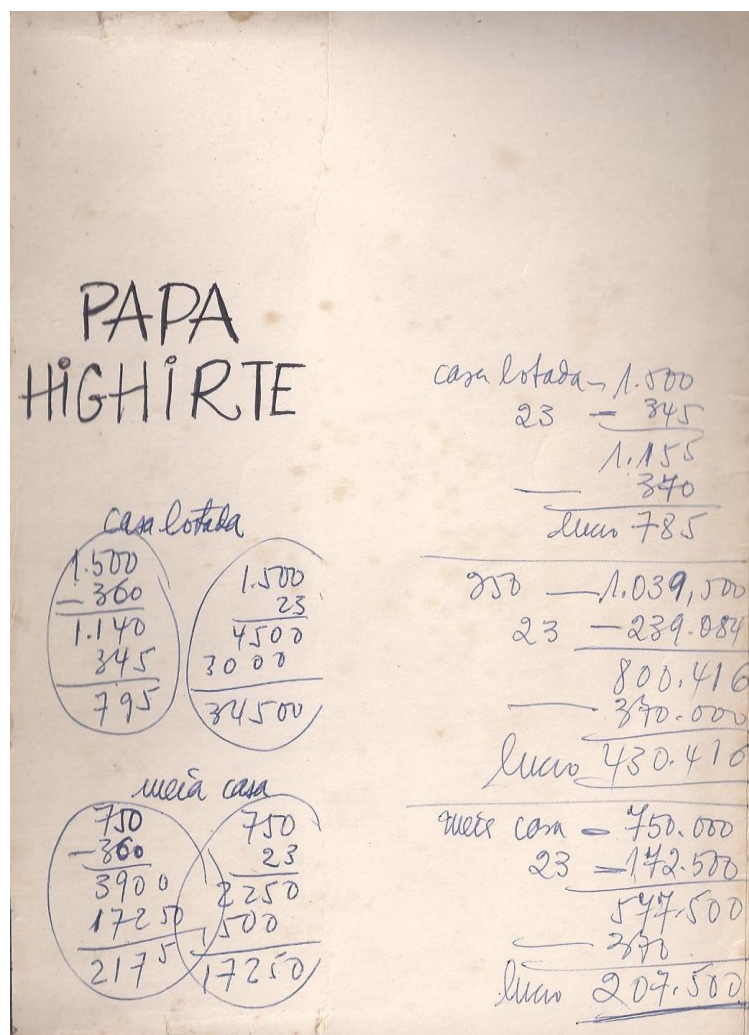


Fonte: Acervo Sérgio Britto Digital. Fundação Nacional de Artes.

O segundo documento apresenta a estimativa de público e lucro do espetáculo. Em outubro de 1979, “Papa Highirte” após três meses em temporada completou a marca de 100 apresentações no Teatro dos Quatro¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Os Dois Viannas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24.out.1979.

Figura 17- Manuscrito do livro com os diálogos da peça e as anotações de Sérgio Britto



Fonte: Acervo Sérgio Britto Digital. Fundação Nacional de Artes.

No segundo quadrimestre de 1979, foram feitas as indicações para o Troféu Mambembe, do MEC SNT, que tinha como objetivo de chamar a atenção do público para alguns espetáculos que o júri considerava valorosos.

A dinâmica da atribuição do troféu se dava da seguinte maneira: o júri era composto por críticos teatrais em atividade e por um representante do Conselho Federal de Cultura, sob a presidência do diretor em exercício do Serviço Nacional de Teatro.

O grupo se reunia a cada quadrimestre para indicar candidatos à premiação, levando em conta os espetáculos estreados no período. Encerrado o ano, efetuava-se uma quarta reunião, para proclamação dos vencedores entre os finalistas. Além do troféu, cada vencedor (personalidade, grupo ou movimento) recebia um prêmio em dinheiro.

Papa Highirte em 1979, teve as seguintes indicações: Melhor autor – Oduvaldo Vianna Filho, Melhor ator – Sérgio Britto e Tonico Pereira, Melhor atriz – Ângela Leal,

Melhor cenógrafo – Paulo Mamede e melhor produtor ou empresário – o Teatro dos Quatro.¹⁶⁸

A possibilidade de indicações à premiação da obra “Papa Highirte”, significou o marco histórico definido pelo direito de chegar aos palcos em um período marcado pela luta da Democracia. A abertura da cena em “Papa Highirte”, é apenas um exemplo significativo entre centenas de outras peças que adormeciam nas gavetas dos censores.

Em “Papa Highirte”, Vianinha articulou uma indagação sobre os mecanismos do poder na América Latina sob o julgo de ditaduras, enfrentando o tema das costumeiras ditaduras presentes e semelhantes na republiquetas latino-americanas.

A obra é um importante documento na qual Vianna testemunha com nitidez o seu tempo e os temas urgentes do seu país, “a peça promove uma séria indagação sobre os mecanismos do poder em países dependentes. E leva às últimas consequências a exploração dramática do protagonista e de seus interlocutores”.¹⁶⁹

Para Luiz “a originalidade do debate lançado por Oduvaldo Vianna Filho está na honesta apresentação das contradições vividas por todos os personagens.”¹⁷⁰ Segundo o crítico teatral, o personagem Papa Highirte, o ditador exilado, “é a radiografia do jogo de forças em repúblicas em que o autoritarismo e suas sequelas justificam a manutenção do Poder sempre nas mesmas mãos.”¹⁷¹

Ainda, para o crítico, Oduvaldo Vianna Filho desempenhou um papel importante na cultura brasileira com serenidade com que desenvolve a sua argumentação articulando os recursos dramáticos para mostrar com muita exatidão os conflitos do país em 1968, principalmente daqueles que saíam às ruas do mundo.

A proporção que o distanciamento temporal e o afrouxamento da Censura permitem uma clarificação maior da sua obra, constata-se que Vianinha foi bem mais do que um autor teatral bem-sucedido, mas um intelectual exemplar que refletia sobre o seu universo cultural sem desvincular o pensamento da ação da obra. Papa Highirte é prova dessa unidade entre a reflexão e ação, testemunho de uma visão coerente do processo político latino-americano e, acima de tudo, obra de um criador, de um grande alquimista da palavra, de um homem de pensamento íntegro. As acusações de que obras políticas se

¹⁶⁸ BLANCO. Armino. Tônia fora do Mambembe. O Dia, Rio de Janeiro, 30.set.1979.

¹⁶⁹ Vianinha volta ao palco. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14.jul. 1979.

¹⁷⁰ LUIZ, Macksen. Em Papa Highirte O Testemunho de Uma Prática Cultural. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18.jul.1979.

¹⁷¹ Idem.

esvaziam nas próprias circunstâncias a partir das quais são geradas só se tornam verdadeiras quando não ultrapassam os estreitos limites do panfletário e do maniqueísmo social.¹⁷²

Vianna era um artista em processo, foram inúmeras tentativas e experiências de trabalho. A obra dramaturgicade dele correspondeu esse significado, pois era recorrente no seu pensamento e ação desde a fase do CPC, a necessidade do artista em intervir criticamente por meio da relação dialética da sociedade ao conciliar sua preocupação formal e a função social e política da arte.

Vianna optou por escrever peças políticas e defendia sua opção ao anunciar “todos os autores que se levantam contra o teatro político vão para casa e escrevem peças políticas. Abordar temas políticos é uma coisa; escrever peças políticas é outra” (Vianna Filho, 1981, p.219).

A peça “Papa Highirte”, transcorre em dois tempos: um na realidade, em 1968, e o outro na memória do “Papa”, que cobre o período de 1965 e 1968. O passado e o presente misturam-se na peça. As pessoas vivem sem presente e sem passado quase concomitantemente, com o “Papa” no exílio, tentando comunicar-se com seu pessoal em Alhambra, ao mesmo tempo que é perseguido pela memória de sua derrota, na qual parecem seu generais, amigos e inimigos.¹⁷³

Para Sérgio Britto, o personagem Highirte não morre derrotado e sim denunciado, sendo ele uma síntese – criada por Vianinha “da nossa impotência em modificar o jogo político e de todos os tipos de ditadores que existiram no Continente”.¹⁷⁴

Diante da complexidade da construção do texto, Flávio Marinho destaca o brilho dramaturgicodo da peça e detecta os recursos dramaturgicos interessantes na análise da obra de Vianna principalmente na capacidade do dramaturgo no aprofundamento da teatralidade e do domínio da escrita.

Papa Highirte é uma das poucas peças nacionais verdadeiramente políticas, cuja densidade dificilmente o tempo conseguirá apagar. Isso porque o autor não cai nas armadilhas do fácil maniqueísmo, como se a vida política da América Latina – onde a ação da peça é concentrada – fosse um filme de bandido e mocinho. Vianna optou por mostrar divisões tanto na área dos

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Vianinha volta ao palco. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14.jul. 1979.

¹⁷⁴ Idem.

ditadores quanto na dos revolucionários. Tudo isso a partir de um feliz retrato do personagem-título: um indivíduo que representa um regime de força exercido por meio da demagogia e do populismo. Junte-se a isso o brilho dramático com que a obra foi concebida. Com absoluta noção de teatralidade, Vianna justapôs, alternou cenas e jogou frequentemente com flashbacks sem jamais perder o fio da meada.¹⁷⁵

A encenação de “Papa Highirte” acentuada pela dramaturgia, na visão de Nelson Xavier, fez da transformação do palco do Teatro dos 4 numa arena de quatro faces, possibilitando um rico e versátil espaço cênico elaborado pelo cenógrafo Paulo Mamede, com suas diferenças de nível, escadas e acessos ao palco.¹⁷⁶

A crítica de Luiz Alípio de Barros, destacava a encenação de “Papa Highirte” como um verdadeiro ato de fé. Segundo o crítico, Vianinha chegava ao local a que tinha direito – o palco. A batalha contra o obscurantismo de uma Censura caolha havia sido ganha e o público tivera a possibilidade de acompanhar esse acontecimento. Colocar “Papa Highirte” no palco era uma questão de honra, de dever profissional, pois a preocupação do diretor, do elenco e dos técnicos eram o esforço de concretização do trabalho coletivo na base de um texto consagrado antes de ser colocado no palco.

O pai da pátria, o benfeitor, o diretor bufão, vivendo o delírio do esquecimento, ao lado de alguns compatriotas que acompanharam na derrota. Eis Papa Highirte de Vianinha. Uma peça na qual o discurso político jamais descamba para o demagógico. Sem abdicar do humor e com iluminada riqueza de linguagem e rigor dramáticos, o autor questiona os problemas de seu tempo. Quando não se permitia questioná-los em muitas partes deste amplo e conturbado mundo de Deus.¹⁷⁷

A recepção crítica da encenação definiu o crítico Edson Pinto da Revista Amiga, “não é somente uma peça. É uma história que nunca ousaram contar”.

Uma nova cortina se abre no palco do novo teatro brasileiro. O grito, que estava parado no ar, começa aos poucos a ser ouvido e aclamado. Papa Highirte, tem toda uma carga de ansiedade, temores e verdades que estavam presas nas nossas gargantas. Mas do que nunca. Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha,

¹⁷⁵ MARINHO, Flávio. Até que enfim! Visão, 3 de set. 1979.

¹⁷⁶ MACIEL, Luiz Carlos. Claro e agudo um texto de Vianinha trazido à luz. Veja, 25.jul.1979.

¹⁷⁷ DE BARROS, Luiz Alípio. Papa Highirte em clima emocional. Última Hora, 17.jul.1979.

escreveu com inteligência, percepção e até em alguns pontos com sutilezas, situações latinas ditatórias. Uma gama de emoção percorre o corpo dos pés à cabeça como corrente elétrica e sentimos o quanto a América Latina parou no tempo. Nelson Xavier, o diretor, tem uma das melhores cucas para lidar com este tipo de espetáculo. Com seu conhecimento do Teatro de Arena, já extinto, ele manobra de maneira perfeita o texto e dá nuances extremamente inteligentes. Nota-se que Nelson procurou lapidar ao máximo a peça num jogo de arte extenuante, mas sobretudo compensador.¹⁷⁸

No que diz respeito ao elenco o crítico Edson Pinto, apontou a atuação de Tonico Pereira, Sérgio Britto, Ângela Leal e Nildo Parente.

Tônico Pereira. Está aí um ator de garra e perseverança. Ele ficou encarregado do ponto alto da peça e tenho certeza que vai arrancar aplausos em cena aberta, do público. Tonico já fez vários trabalhos em teatro, mas nenhum superou a densidade e grandiosidade deste em *Papa Highirte*. São momentos que não conseguimos despregar os olhos de um personagem tão sofrido em seu desabafo. Tonico só tem a crescer cada vez mais com o espetáculo. Sérgio Britto agarrou o papel com maior naturalidade, dando a ele o exato tom comum dos ditadores. Sérgio cai mais para o lado técnico, ao contrário dos demais, mas consegue segurar com firmeza suas cenas. Destaque para a competição de Chula-Chula ao lado de Tonico. Desempenho perfeito. Ângela Leal também se mantém em cena. Ela, ultimamente, vem tendo grandes oportunidades no teatro, mas com a prostituta de *Papa Highirte*, ela prova com exatidão o seu talento. Ângela se adaptou perfeitamente ao papel, mas pode conseguir elevar muito mais o teor dramático de suas cenas. Nildo Parente, que se destacou em *Os Veranistas*, está um tanto deslocado com o seu General. É questão de mais percepção no ocorre à sua volta. Ele pode chegar lá.¹⁷⁹

“*Papa Highirte*” é mais uma análise da nossa impotência para mudar um determinado estado de coisas do que propriamente o retrato de um ditador latino-americano, definiu Sérgio Britto em entrevista para Flávio Marinho do jornal “O Globo”.

Falar do “*Papa Highirte*” é muito difícil, porque se trata de um texto muito rico, que vai gerar as mais variadas e intrincadas polêmicas, enfatizou Britto.

¹⁷⁸ PINTO, Edson. Um Papa descobre Tonico Pereira. *Amiga*, 8.ago.1979.

¹⁷⁹ *Idem*.

Por exemplo, se eu dizer que “Papa Highirte” não é uma peça otimista, isto já causa certa estranheza. Isto porque nos acostumamos a ver, no Brasil, peças políticas sempre muito positivas, bem “pra cima” – nem que a coisa possa ser um pouco forçada. Quer dizer, a gente via uma situação social, política e humana destruída, praticamente sem saída; de repente, vislumbrava-se, após uma ação dramática de duas horas, uma possibilidade, uma respiração.¹⁸⁰

Não sabemos ao certo, o contexto em que “peças políticas sempre muito positivas, bem “para cima”, foi colocado por Britto. Respeitamos esse posicionamento colocado talvez de forma equivocada, porém salientamos a preocupação do ator em afirmar que a situação social, política e humana estava destruída, praticamente sem saída.

Uma peça política escrita em um período de derrota, de destruição, reorientou essa possibilidade de uma respiração e retomada da discussão da abertura política e democrática no país. Sabemos que não há nada de otimismo em um país vivendo em uma ditadura sob a ordem da Censura, Repressão e Autoritarismo.

As peças políticas positivas bem “para cima” de alguma maneira seria o antídoto contra o desencanto e as formas de violência rotineira propagadas por esse ciclo de ódio no país.

Segundo Britto, a falta de otimismo de “Papa Highirte” é explicada pelo próprio ano em que transcorre a ação da peça – 1968.

1968 foi um ano de derrota. Momentânea, sim, mas derrota. Quer dizer, tudo o que foi tentado não foi bem tentado – ou não levou a nada. A América Latina ainda está na mesma situação. Ao mesmo tempo, o “Papa Highirte” também mostra uma nítida visão da continuidade de uma forma de ditadura total, violentíssima, repressora, torturadora. Quando o Papa Highirte, no final da peça, é assassinado, ele diz: “Vão saber que eu morri” Vamos tomar o poder” Eu vou ser enterrado no panteão nacional” Vai ser feriado em Alhambra, canalha! As bandeiras de luto vão cobrir o país! Foi inútil! Foi inútil!” Quer dizer, toda uma ação feita para tentar uma mudança social, tentar quebrar o horror da situação em que a América Latina vivia, estava insuficiente, incapaz.¹⁸¹

¹⁸⁰ MARINHO, Flávio. “Papa Highirte”, de Vianinha. O jogo – isto é, o xadrez – do poder na América Latina. O Globo, 13.jul.1979.

¹⁸¹ Idem.

A temática do poder, segundo Sérgio Britto, é curiosamente caracterizada em “Papa Highirte” através das ações dos personagens que agem em direção a concretização por meio de forças políticas que constitui esses sujeitos sedentos de poder.

Além do próprio Papa Highirte, há o Williams (Paulo Barros) – o estrangeiro, que faz parte do grupo dos poderosos – o General Menandro (Miguel Rosemberg), amigo de Highirte, que no final, passa para o lado do General Perez Mejía (Nildo Parente). Pois este é outra grande força. Talvez tão forte, ou mais representante do poder do que o próprio Papa Highirte. Porque ele é a ideia fria do poder. Quando o Papa Highirte deixa de interessar, ele é chutado pelo Mejía. O Papa Highirte tem fraquezas, é paternalista, ele se convence de que é papa, querido de todo mundo. Ele chega a se convencer de que não há tortura no país dele. O que é muito típico entre os ditadores: “Tortura?” Eu nunca soube... Eu sempre lutei contra as torturas”.¹⁸²

O jornalista Flávio Marinho pergunta a Sérgio Britto: foi essa complexidade do personagem que o fascinou deste a primeira leitura da peça? Britto respondeu realizando uma aproximação da temática do texto e das forças dos personagens com a realidade da América Latina.

Interpretar o Papa Highirte transformou-se num sonho para mim, na medida em que era a possibilidade de fazer um personagem de um autor brasileiro que revela não só um problema brasileiro como a realidade de toda a América Latina. É uma visão desses ditadores que dizimaram a América Latina, que acabaram com as nossas possibilidades. Tem imagens do Papa Highirte em que eu quase me sinto acenando com a mão, lentamente, vestido de branco, dizendo: “Trabalhadores do Brasil..”, puxando bem no “l, bem gaúcho. Em outros momentos, como deixei crescer o bigode, eu chego a me ver parecido com o Somoza. O Papa Highirte é uma soma de todos eles. E junto com o General Peres Y Mejía é a soma de muito mais coisa. Em cada país da América Latina há um representante direto do Perez y Mejía. Acho que público e a crítica vão descobrir, facilmente, quem é o Perez y Mejía no Brasil: uma pessoa, que está acima de todos os governos, de todas as mudanças – está firmão aí.¹⁸³

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

Na opinião de Sérgio Britto, e sem nenhum exagero, Vianinha escreveu a primeira peça verdadeiramente política brasileira, onde não há nunca, o romantismo da ideia política. O jornalista do O Globo, realiza uma última pergunta da entrevista: “O Papa Highirte, além de ser paternalista e ter suas fraquezas, também é demagógico, populista. Houve algum cuidado, na sua composição e na direção do Nelson Xavier, de evitar que ele se torne o herói da História?”

Você tocou num assunto oportuno. Isso vai causar muita polêmica. Tenho certeza de que nem 70 por cento vão concordar com a linha conferida ao Papa Highirte. Em primeiro lugar, vão dizer: “Ah, o Sérgio Britto botou o charme dele pra fazer o papel”. Eu ataquei isso muito consciente, e muito despertado pelo Nelson. Na minha cabeça, isso sempre esteve muito claro. Agora, o que eu faço com o Papa Highirte é defendê-lo profundamente: é minha obrigação de ator. Se eu o critico, o personagem deixa de existir. Ele só se torna ameaçador quanto mais carismático possa ser. Porque ele é carismático. E nós experimentamos a presença de ditadores carismáticos. Nós conhecemos um dos maiores a América Latina. Um homem que conseguiu voltar duas vezes ao poder: Getúlio Vargas. Essa ânsia pelo poder também existe no Papa Highirte. Como também existe no Somoza: o desgraçado já tem cem milhões de dólares de fortuna e não consegue largar o pobre daquele país, vendo as pessoas morrerem na rua daquela maneira. Por que não para? É uma estupidez uma crueldade típica do ditador mais nojento. O Papa Highirte, no entanto, tem o carisma a seu favor, daí determinadas cenas da peça serem muito delicadas na sua realização. Mas não acredito que o público vá vê-lo como herói e fechar os ouvidos para os argumentos dos que procuram uma mudança.¹⁸⁴

“Papa Highirte” foi concebido fora dos padrões convencionais dramaturgicos, de acordo com Sérgio Britto.

Embora seja um texto que reflita uma determinada realidade, ela ultrapassa os limites da realidade fotográfica, do naturalismo. Não se trata de uma peça naturalista. Quando o Vianinha escreveu rubricas pedindo “cenas realistas”, já estava tentando uma linguagem nova, ultrapassando a linha do Teatro de Arena, libertando-se como autor. No sentido formal, o texto está em aberto. Mas, veja bem, não se trata de uma abertura extravagante: trata-se de um realismo político, em que ideias são discutidas e veiculadas. Mas, formalmente, ele sempre deixa uma margem para a gente fugir dos pequenos

¹⁸⁴ Idem.

limites do quadro realista absoluto. O público, assim, tem que acompanhar uma linguagem rica, teatralmente mais enxadrística. De repente, o Papa está falando no presente e passa, direto, para o passado. É lógico que o Jorginho de Carvalho está desenhando uma luz que dá contorção de mudança. A música do David Tygel, às vezes, também vai funcionar nesse sentido. Este anticonvencionalismo formal do texto foi o que exigiu um espaço cênico também não convencional. Assim, o Paulo Mamede, após fazer cinco maquetes, acabou chegando à conclusão de que não era possível encenar “Papa Highirte” em palco italiano. Por isso, o espaço do Teatro dos Quatro foi reformado e transformado em teatro de arena. Houve, também a contribuição, na expressão corporal, de Angel Vianna que me ensinou a dançar a chula. A chula é uma prova de resistência imposta por Papa Highirte a si mesmo: aos 62 anos, o Papa Highirte não poderia mais dançar algo tão forte como a chula. Mas ele insiste, porque é uma necessidade de provar a sua vitalidade, de mostrar a sua sobrevivência. Isso é fascinante no personagem. Agora, a peça é suficientemente inteligente para obrigar o público a pensar. Será um absurdo, se o espectador ficar encantado com o Papa e não olhar o Maris e o Manito.¹⁸⁵

Dado a isso, faremos a observação de certos aspectos definidores que caracterizam a convencionalidade do dramaturgo em renovar e expandir com padrões estéticos e recursos dramatúrgicos para erguer uma estrutural teatral.

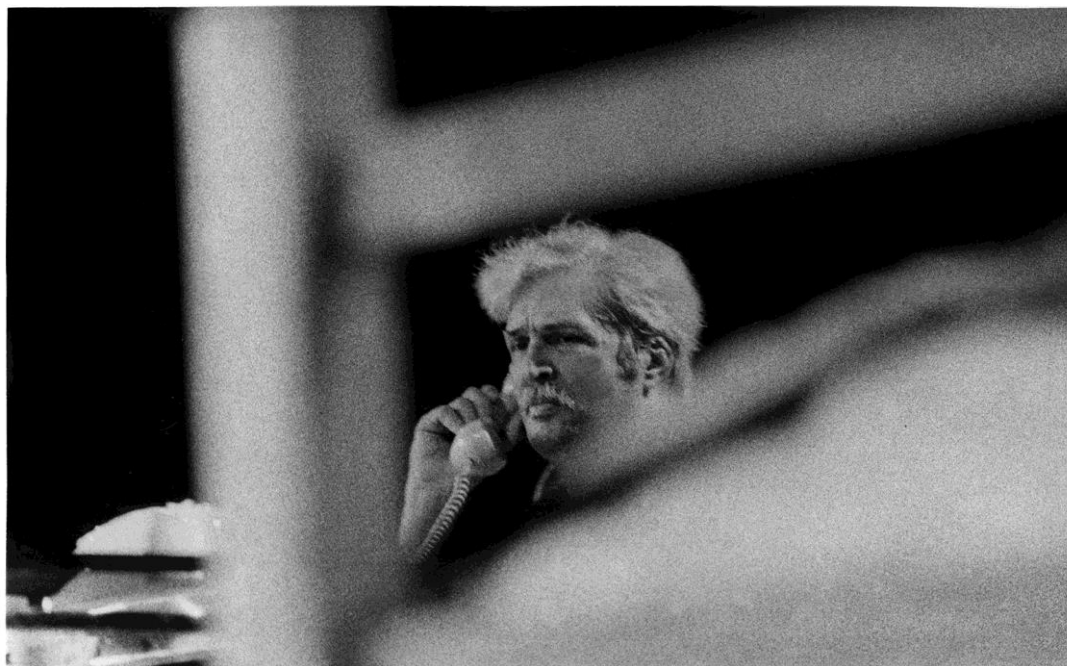
Assim pensaremos: de que modo Vianna organizou a ação, o tempo, os acontecimentos, as cenas e os lugares da peça teatral “Papa Highirte?”

Para isso, podemos refletir sobre a defesa de uma peça política que mostra isso ou aquilo do ser humano em seu contexto social. De que modo Vianna vai captar tal condição para que uma ideia, pensamento e ou ação sejam discutidas, debatidas e veiculadas?

No dia 17 de julho de 1979, a jornalista Rose Martires, da Tribuna da Imprensa, realizou uma entrevista com os atores do espetáculo “Papa Highirte”. Na entrevista com os atores, frequentemente foram comparadas as situações da peça com o momento político daquela época. Momento que perdurava desde 1964, em que o país ainda vivia numa ditadura. Para a jornalista, onde quer que seja montada a peça provocará certamente uma grande identificação “pois a situação do poder pela força será facilmente reconhecida tanto pelo público, como pelos próprios atores que são do povo também, e veem neste sistema militar a mesma sufocação”.

¹⁸⁵ Idem.

Figura 18 - Sérgio Britto em “Papa Highirte”



Acervo: Fonte: Acervo Sérgio Britto Digital. Fundação Nacional de Artes.

No camarim perfumado com incenso os atores concedem a entrevista.

O ator Carlos Alberto Baia, comentou sobre a vivência e experiência de atuar no espetáculo.

Papa Highirte trata justamente das lutas de classes em disputa pelo poder. Vivenciar isso na prática como ator-empregado é muito forte. A experiência mais rica é que estou convivendo com uma outra geração, fruto de um outro momento político e estou conseguindo ligar o meu processo ao dessa antiga geração. Pois nos foi imposta uma rachadura. Hoje a gente sente a mesma gana de mudar, mas não sabe como. Papa Highirte entra na discussão do poder, desmascarando-o. Não é só abertura, a ação renovadora só vai vir do povo mesmo.¹⁸⁶

A atriz Ângela Leal destaca uma frase dita por um personagem da peça “A abertura é uma necessidade, senão morre todo mundo sufocado”, e comenta sobre a

¹⁸⁶ MARTIRES, Rose. Entrevista com os atores Papa Highirte de Oduvaldo Vianna Filho. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 17 de jul.1979.

importância e necessidade de liberdade democrática, do direito de escrever a história ou nas palavras de Walter Benjamin “escovar a história a contrapelo”.

Isso é dito pelo Perez, um personagem que mostra bem essa contradição. De repente não é o Papa o grande ditador, é todo o sistema. Esse sistema abre ou fecha conforme a solicitação do povo que é uma solicitação pequena. Não é porque ele grite ou berre é a solicitação da sobrevivência. Quando se sente que isso vai morrer e estagnar, então se muda, então se diz abertura, se diz anistia. Fecham jornais, abrem jornal, censura, não censuram. É de acordo com as nossas necessidades? Não, é de acordo com as necessidades da ditadura. A nossa necessidade é de libertação. É o direito da gente escrever nossa própria história que a gente não está tendo.¹⁸⁷

O Papa Highirte fala em abertura e anistia, pergunta a jornalista. Baía responde “Ele discute muito se é uma democracia com porrada, ou sem porrada, com tortura ou sem tortura. É o momento que nós estamos vivendo hoje. Fala do Perez, Nildo. Em voz baixa, o ator Nildo fala: “o general Perez é aquele poder que fica por trás e que as vezes nem aparece”. Ângela inclui: “Mais ou menos, tipo Golbery...”.

Nildo ressalta sobre o personagem Perez.

Esse personagem é bem assim. Num momento quer uma coisa, em outro ele quer outra. Numa cena ele diz que não pode haver oposição ao governo, numa outra ele diz que haverá eleições diretas. Dependendo do que serve ao governo naquele momento.¹⁸⁸

O ator Baía afirma: “Papa Highirte fala da decadência do populismo, da necessidade de uma ditadura mais “moderna”, moderna entre aspas. O ator Hélio Guerra menciona: “O que acontece nessa peça, acontece ou já aconteceu em todos os países da América Latina num determinado momento”. Ângela comenta “No meio dos homens do Poder, ele coloca pessoas do povo, fica entremeado. O Maurício¹⁸⁹ falou outro dia uma coisa linda sobre o personagem da Dinorah.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ O Maurício que a atriz Ângela comenta, é o professor, geógrafo e historiador brasileiro Manuel Maurício de Albuquerque (1927-1981). O professor contribui na montagem ministrando seis aulas de História do Brasil e da América Latina. Maurício foi professor assistente de História do Brasil no IFCS/UFRJ, titular

A atriz Dinorah complementa:

“Ele falou que o personagem de Grissa representa o ódio submisso e contido pela atitude paternalista do Papa. Ela serve sempre com aquela raiva. Mas com a embromação do Papa que vai ajuda-la ela então vai cedendo, vai vivendo, não reage, não faz coisa alguma.”¹⁹⁰

Uma segunda pergunta é feita pela jornalista: com que o Papa Highirte se parece mais?

Nildo responde: “É uma mistura de vários ditadores da América Latina. Agora a peça está mais atual do que nunca. Tem o Xá, o Idi Amin Dada, o Somoza.”. O ator Tonico Pereira manifesta sua opinião sobre a atualidade do texto.

A peça não pode ser mais atual porque ela trata de um momento político que a gente ainda está vivendo muito. O texto é praticamente perfeito, se houver algum erro ele pode ser creditado sem sombra de dúvida ao elenco, à direção, mas nunca ao Vianinha, pois ele soube construir de forma muito precisa, tanto no lado emocional, tanto no lado racional, um texto perfeito. O meu personagem é resultado de uma série de imposições que advém de uma ditadura terrível na qual ele vive, ou melhor sobrevive. Ele é resultante de uma culpa, que na verdade carrega pra si, culpa essa proveniente de um processo parecido com que vivemos desde 64. E que acaba matando o Papa Highirte.¹⁹¹

A jornalista pergunta ao elenco com quem acha que o público vai se identificar? Tonico responde com certa dúvida.

Não sei, isso é uma incógnita. A opção pode ser feita no lado emocional e no lado racional. No racional você se sente no Mariz, uma pessoa ferrada, já doente, vítima do sistema, mas pelo emocional a figura do Papa é muito fácil de ser anistiada, muito mais que o próprio Mariz. É o que eu acho do público que vai vir aqui. Pode ser que eu me traia. Em princípio me parece que o Papa

de História Econômica do Brasil na PUC do Rio de Janeiro e professor titular de História Diplomática do Brasil e História da América no Instituto Rio Branco do Ministério das Relações Exteriores. Cassado pelo AI-5, foi posteriormente preso e torturado, tendo vivido até a anistia a experiência de lecionar em cursos pré-vestibulares.

¹⁹⁰ Entrevista com os atores...

¹⁹¹ Idem.

deve virar no final, o grande ídolo. Pode ser uma visão muito cética minha, o texto não diz isso. Depois de 15 anos de embotamento não sei se o público vai entender. Eu acho que vinte por cento fecha com Mariz. Mesmo com a nossa verdade, existe uma ideologia apriorística de quem vai nos assistir e que a gente não pode obrigar que eles concordem com a gente.¹⁹²

O ator Baía acrescenta sobre as possibilidades de identificação da plateia com a obra. Essa identificação corresponde ao processo de ditadura e o posicionamento do público diante do palco.

O mais importante do trabalho é que ele não toma partido. O Vianna consegue colocar uma questão política claramente, sem tomar partido da ditadura ou partido revolucionário. Ele coloca pro público se posicionar. Se o público que está assistindo é de reação, ele vai achar que o Papa Highirte deve meter a porrada. Se é uma plateia que identifica o processo de ditadura mais claramente, vai entender que deve mudar. Essa discussão a gente deveria deixar para o público.¹⁹³

Sérgio Britto no seu próprio camarim, recostado numa almofada, de microfone na mão, no embalo, falava da peça.

A peça Papa Highirte não é uma peça otimista de jeito nenhum. É uma peça escrita em 68, sob uma visão de uma América Latina sofrendo uma opressão violentíssima, sem liberdade de expressão, na miséria, sendo torturada, espezinhada. A gente vê na peça uma incapacidade momentânea das pessoas saberem mudar essa situação. Em 1979 as coisas não mudaram, mas a gente já começa a sentir que existem capacidades a serem despertadas. Nós vamos apresentar Papa Highirte que estava censurada há onze anos. Já está havendo uma possibilidade de diálogo, a gente já consegue falar mal no jornal. Estamos como em 68, mas com mais capacidade. Capacidade herdada da incapacidade dos outros. Pouco mais possibilidade, herdada da impossibilidade dos outros, um pouco mais de espaço para abrir a boca por causa do esparadrapo na boca dos outros, que tiveram que sofrer o esparadrapo. Papa Highirte apesar de não ser otimista, não é uma peça pessimista. A situação que nós vivemos hoje, a mesma de 68, é a situação vitoriosa da ditadura na América Latina. Papa Highirte fala pro personagem que o matou – Foi inútil, nós vamos tomar o

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Idem.

poder. Papa Highirte é esperança no sentido que a gente tem que encontrar algum jeito na percepção da necessidade de mudança das coisas. Elas como são não servem. Ela tem que ser mudadas. O mais rico em Papa Highirte é que os personagens que fazem oposição não são de esquerda.¹⁹⁴

Por fim, a pergunta para fechar o ciclo da entrevista. Rose pergunta Sérgio Brito se a peça de Vianinha deixa em aberto que posição o público deve tomar e se o dramaturgo mesmo não se posicionou. Sérgio responde.

Eu acho que ele se posicionou. O Vianinha colocou a sua sufocação e a sua luta no Mariz e no Manito, porque ele era um pouco os dois. Ele largou o seu trabalho de escritor conhecido, para trabalhar no CPC, fazendo teatro de esclarecimento político. As pessoas que sofreram na carne, vão se emocionar muito, mas eu não sei se emoção é o melhor de todos os resultados para o final da peça. O ideal seria que no final uma consciência batesse dentro da gente e gente pensasse – A América Latina é isso, é isso que nós somos e vivemos. Não é nenhuma tentativa de derrubar o poder – é uma conscientização que a América Latina, o continente inteiro, vive um processo suicida de vida. Essa situação está aí na peça.¹⁹⁵

Em 19 de agosto de 1979, Sérgio Britto fala dos resultados de “Papa Highirte” em entrevista concedida para Flávio Marinho do “O Globo”. Britto apontou a Censura como principal causa para o não surgimento de novos dramaturgos e da dificuldade enfrentada para escrever sobre a realidade brasileira. A prova da ação da Censura foi grave pois aconteceu com muitos dramaturgos e dramaturgas que o caminho do aprendizado sumiu, o caminho de desenvolver um talento foi castrado. Um processo com mais de 15 anos e quase duas gerações desaprendendo a escrever por falta de possibilidade.

Pensem bem: Se, em 1968 o “Papa Highirte”, tivesse sido produzido e exibido, é lógico que teria determinado um entusiasmo e uma crença na possibilidade de descrever sobre a realidade brasileira. Não estou falando de “Papa Highirte”, como incentivo, pelo seu brilho dramaturgic. Mas se, durante esses 11 anos, tivéssemos tido a liberdade de escrever sobre a nossa realidade, o teatro brasileiro estaria, sem dúvida, bem melhor em termos de dramaturgia. Pois que não conseguiu subsistir durante esses anos foram pessoas que

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Idem.

escreveram peças inócuas, bobagens, ou as que optaram por símbolos e imagens para dar o recado. Guarnieri foi obrigado a apelar para a metáfora em “Botequim”; em “Ponto de partida”, a ação se localiza na Espanha medieval. Quer dizer, não é a melhor maneira de escrever sobre determinada realidade. É uma das formas possíveis. Mesmo que “Papa Highirte” esteja sendo encenada agora, não deixa de ser uma frustração terrível saber que uma peça dessas demorou 11 anos para ser produzida¹⁹⁶.

Britto é questionado acerca da recepção e reação do público diante do espetáculo. O ator chama atenção da recepção da classe teatral e especialmente do público jovem que estavam abertos para as mais variadas tendências de entendimento da obra.

Tem gente que, hoje em dia, diz: “Ah, ela já está um pouco passada.” Isso, realmente, é um exagero típico de brasileiro: cinco dias depois da estreia, a peça já está velha. Houve gente da classe teatral que chegou a achar que ela havia envelhecido. Como? A partir do momento em que “Papa Highirte” trata da nossa incapacidade de lutar contra um determinado estado de coisas na América Latina – e esse estado de coisas continua aí – sua atualidade permanece intacta. Ora, se os ditadores da América Latina, ainda se chamam Somoza, por que não Papa Highirte? Tanto que muita gente se pergunta: “Mas como essa peça passou na Censura?”. É um dos comentários que mais ouço da própria platéia. Mais do que nunca o “Papa Highirte” é um soco, para baixo, na nossa cabeça, pois fica ainda mais terrível assistir à falência de todos os movimentos que tentaram romper com as ditaduras estabelecidas na América Latina, sabendo que tudo isso foi abafado durante 11 anos. Por sinal, houve uma grande confusão no dia da estreia para a classe teatral. O meio teatral, de uma certa forma questionou muito a validade da peça. Olha, eu posso até compreender que “Papa Highirte” tenha criado, na cabeça de cada um uma visão tão particular que os impeça de ter gostado da nossa – e a do diretor Nelson Xavier. Acontece que o público comum, principalmente o mais jovem, tem entendido e recebido a peça de uma maneira incrível. Isso porque ele não vem com preconceções.¹⁹⁷

Flávio pergunta: Então, você acredita que quem já conhece a peça, tem menos chances de gostar do espetáculo?

¹⁹⁶ MARINHO, Flávio. Onze anos depois, a realidade descrita por Vianna ainda é a mesma. O Globo, Rio de Janeiro, 19.ago.1979.

¹⁹⁷ Idem.

Não é bem isso. É que houve uma confusão específica de classe para mim assustadora. Eles esperavam que o “Papa Highirte” levantasse uma tal onda de emoção que as pessoas aplaudissem a grande cena de tortura do Pablo Mariz (Tonico Pereira). Na minha opinião, no máximo, as pessoas poderiam aplaudir a capacidade dramática do ator para fazer aquela que é a maior cena da peça. Mas nem isso dá para aplaudir. Porque, de repente, ele está fazendo a grande cena de uma derrota, da nossa derrota. Ele foi torturado, mas não foi herói. A tortura foi terrível. O Mariz foi espancado de tal maneira que acabou confessando e sendo responsável pela morte do seu amigo Manito (Carlos Alberto Baía). Aí, eu não entendo quando as pessoas dizem que não ficaram entusiasmadas a ponto de bater palmas. Como se consegue bater palmas para uma cena que fala de um fracasso? A peça não é a derrota da ditadura e a vitória da democracia. É a vitória da ditadura – que continua vitoriosa. Uma coisa histórica.¹⁹⁸

Em 1979, com a estreia de “Papa Highirte” havia ainda uma ditadura que continuava vitoriosa e existindo. A afirmação de Britto, que a cena da tortura se trata da derrota e ao falar da derrota, certamente é preciso retomar o contexto do pré-golpe de 1964, já que muitos militantes políticos, artistas e intelectuais viram-se derrotados frente a onda conservadora, fascista que tomou o poder no país.

No âmbito do desenvolvimento cultural temos o exemplo concreto do fim do projeto nacional-popular do CPC da UNE. Não sabemos ao certo se a chegada ao palco de cada obra antes proibida ou inviabilizada proporcionou momentos de vitória.

O que se configurou na História do Teatro como a temporada de abertura, por outro lado figurou como a temporada sem o AI-5. Havia uma quase totalidade de textos que saíram dos arquivos da Censura ou das gavetas em que os autores guardavam há anos, à espera de um momento oportuno para a encenação. Como encenar? Como criar modos de encenar diante do cerceamento da liberdade de expressão?

Os textos foram inviabilizados pela Censura e trouxeram para a dramaturgia brasileira uma problemática no aprofundamento de um projeto político e pedagógico de desenvolvimento da linguagem cênica.

No entanto, havia a possibilidade de aprofundar na descoberta do nosso próprio caminho frente aos impasses constatados no campo da produção e da escrita dramática.

¹⁹⁸ Idem.

Figura 19- Sérgio Britto em “Papa Highirte”



Fonte: Acervo Sérgio Britto Digital. Fundação Nacional de Artes.

CAPÍTULO 5 - O OLHAR ÉPICO DA DISTÂNCIA E O OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA: A CORAGEM DE ESCREVER A VERDADE EM “PAPA HIGHIRTE” DE ODUVALDO VIANNA FILHO



Distanciar é ver em termos históricos (Bertolt Brecht)

O presente capítulo consiste na análise dramatúrgica e teórica da peça teatral “Papa Highirte”. Essa análise exigiu responsabilidade de investigação do caminho percorrido pelo artista na formulação, combinação de elementos criativos para comunicar as impressões de mundos.

Quais serão os procedimentos estéticos mais recorrentes na dramaturgia “Papa Highirte”? Com essa pergunta, iniciamos o nosso esforço de buscar imaginar dentro do mundo observado pelo autor na elaboração de determináveis acontecimentos vivos em determinadas épocas. Consideramos que a tarefa do dramaturgo seja mesmo o de registrar a época em que vive.

Como Vianinha conseguiu escrever uma peça sobre o que estava acontecendo no país? Qual a sua vontade em comunicar os acontecimentos de sua época?

Diante isso, por meio da comunicação do autor no seu sentido do agir histórico, entendemos que “através de palavras, o sujeito da comunicação quer dizer o que observou, o que sentiu, o que intuiu. E parece ter uma necessidade invencível de contar a alguém o achado que fez” (Ataíde, 1977, p.04).

Segundo Ataíde, a representação artística é sempre criadora e não se trata “de imitar servilmente a realidade, mas de fabricar novas realidades. A arte não é realidade ontológica, onde as coisas são como de fato são; na arte as coisas são como deveriam ser” (Ataíde, 1974, p.10).

Assim, a recriação da realidade pelo artista é criadora, e refere-se a uma realidade fora do real. De acordo com Ataíde, existem duas perspectivas que envolvem essa comunicação: a primeira, do objeto que se encontra na realidade e a segunda, por meio da representação do objeto no texto verbal.

O objeto da realidade é o real, o concreto. O texto é a representação, do “epifenômetro”, que resulta do poder criador do artista e se concretiza através da linguagem. O texto como percepção da realidade do artista. Elegemos a materialidade do texto verbal, como elemento de análise, para estimular a compreensão dos modos de estruturação organizados pelo dramaturgo.

Qual o achado que Vianinha fez ao trabalhar com as estratégias da esquerda brasileira na estrutura da obra? A estrutura social do país é transfigurada esteticamente na obra?

Buscaremos, no capítulo a seguir, estabelecer uma reflexão sobre os procedimentos de escrita para apreender o sentido de uma peça, as características estruturais e a dimensão histórica das relações humanas (em que as ações se realizam)

que devem ser encontradas na profundidade do texto com a intenção de formular os modos de escrituração da peça teatral.

Afirmamos que é na escrita que reside a força de trabalho do dramaturgo. A escrita estabelece um fio condutor para o acesso à linguagem e isso pressupõe a criação de vozes comuns e coletivas. Por que escrevemos? Para quem escrevemos? O que consiste em escrever uma peça política?

5.1 Escrever peça política: para quem você escreve?

A reflexão em torno da pergunta “para quem você escreve”, deve segundo Politzer, ser explicada pela perspectiva da luta de classes. Para o filósofo marxista, essa consciência de classe do escritor torna-se um fator decisivo na própria luta de classes, e para isso, o fato de escritores dificilmente admitirem que, a despeito de suas intenções, tornando suas ideias totalmente esquemática, pois “não veem que, na vida de uma sociedade onde existem classes, a luta de classes se reflete em todas as manifestações da vida” (Politzer, 1978, p.53).

Politzer, considera toda a extensão e profundidade da luta de classes em que a questão não é, para o escritor, saber se ele toma parte nela ou não.

Conforme o filósofo ensina a questão é saber “como, e na conta de quem, ele toma parte nela; se ele representa o joguete inconsciente e mais ou menos aperfeiçoado de forças sociais que ignora, ou se representa um fator consciente” (ibid., p. 53).

A pergunta formulada por Politzer “Para quem você escreve?”, significa antes de qualquer coisa: você sabe para quem escreve? Com isso a seguinte formulação: “as consequências sociais de seus textos correspondem às intenções que o animam ao escrever?” (ibid., p.53).

Em suma, para o marxista, devemos manter e repetir incansavelmente a pergunta “para quem você escreve?”, inclusive responder no lugar daqueles que, por si próprios, não responderão” (ibid., p.53).

Podemos nos aproximar do pensamento e das intenções que animam Vianna na fase do CPC DA UNE, ao transformar seu trabalho em instrumento de luta política. Ao buscar responder no lugar daqueles que, por omissão, não responderiam à luta de classes politicamente, com as tensões sociais oriundas da queda de Jânio Quadro, o dramaturgo no texto “Repertório do CPC”, sinalizara uma certa preocupação com a possibilidade de golpe político e ideológico no país: “Agora, por exemplo – a possibilidade de golpe –

existe uma unanimidade ideológica. Teríamos com o teatro que mostrar as ações que devem ser feitas, relatar o que se maquina etc. Quando existe uma solicitação de atitude social, porém a atitude é tema de debate, é tema de contradição” (Vianna Filho, 2016, p. 203)

No início da década de 1960, Vianna apontava a vontade de organizar propostas de estudo das peças à luz dos critérios do teatro épico. Por exemplo, a ação de relatar o que se maquina pressupõe a tarefa do dramaturgo ao escrever e pensar nos limites objetivos da realidade a partir da construção de espaços, movimentos, silêncios sendo modos estéticos de estruturação e elaboração do real.

Segundo Vianna, “o artista elabora na criação de condições para a intervenção humana sobre a realidade. A dialética que nos compõe como seres integrantes, mas, ao mesmo tempo, como seres que precisam intervir sobre a realidade para substituir, para satisfazer nossas necessidades, exigem o conhecimento que permite e se enriquece com a arte.” (Vianna Filho, 2016, p. 93).

Consoante a Rancière (2017, p. 07) “o conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais” e escrever “é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga” (ibid., 07).

Segundo o filósofo o ato de escrever “é uma maneira de ocupar a sensível e dar sentido a essa ocupação” (ibid., 07). A escrita é coisa política “porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição (ibid., 07). Rancière declara que a perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia e afirma que “a democracia é o regime da escrita” (ibid., 10).

O Golpe de 1964 fez com que a necessidade de resistir ampliasse o horizonte temático das obras posteriores do dramaturgo e, nesse contexto, “encontra-se um Vianinha sensível e plural na ânsia de discutir a realidade brasileira” (Patriota, 1999, p. 18).

Diante da ausência de liberdade e de participação, que caracterizaram a sociedade brasileira durante os governos militares, no momento da redemocratização, em 1979, as liberdades constitucionais passaram a ser debatidas e exigidas na vida cotidiana. Segundo Patriota, uma nova realidade produziu outros impasses: quais seriam as novas bandeiras de luta e de que forma seria necessário encaminhá-las? Para a historiadora, não se pode

esquecer que a dramaturgia da década de 1970 foi profundamente marcada por temas e autores, que direta ou indiretamente, dialogaram com as discussões ocorridas no âmbito artístico, durante os anos de 1950 e 1960.

Em razão de questões conjunturais e das experiências da arte de resistência, as peças teatrais abordaram os temas da “liberdade”, “participação”, “denúncia” e “alternativas de combate à repressão”, pois “enfrentou-se a ação da Censura Federal, simultaneamente ao desenvolvimento desta produção, o que permitiu a construção paulatina de uma determinada forma de escrever, produzir e interpretar” (Patriota, 1999, p. 49).

A peça “Papa Highirte”, em matéria dramaturgica, segundo Betti (2019, p.100), “situa-se no campo das questões coletivas da história e demanda o uso de recursos capazes de iluminar a instável dinâmica das suas correlações de forças”.

É na dramaturgia de “Papa Highirte” que Vianna vai concatenar uma visão abrangente sobre o processo político na América Latina, com suas analogias com o Brasil, dado que, o dramaturgo retrata o jogo de forças em repúblicas que geram as situações políticas de opressão e autoritarismo que garantem a manutenção do poder na América Latina nas mãos da classe dominante e de uma elite autoritária.

Para desenvolver esse debate temático dos interesses estratégicos e da alternância de regimes democráticos e ditatoriais na América Latina, segundo Patriota, em “Papa Highirte”, Vianinha “no interior de um debate estético e político presente no seio da esquerda brasileira, na década de 1960, elaborou por meio de arquétipos um modelo de análise para a trajetória de poder na América Latina” (Patriota, 1996, p. 391).

Vianna, ao mostrar na cena os conflitos e as correlações de forças na vida de uma sociedade de classes, teria aproximado da realidade para registrar e transpor para o palco a sua experiência e contribuição que revela uma ferramenta fundamental no trabalho de dramaturgo e de autor de teatro.

Sinisterra (2016, p.13) afirma que “não escrevemos a partir do nada, não escrevemos a partir da inocência, não escrevemos a partir da ingenuidade: escrevemos a partir de uma teatralidade inscrita em nossa experiência”. Para o autor, quando achamos que estamos trabalhando ou escrevendo a partir da liberdade, na verdade, estamos submetidos a padrões, pautas e matrizes de teatralidade que trazemos inscritas em nós.

Sinisterra destaca que, para pensar uma pedagogia da escrita dramática, o primeiro requisito é a conquista da liberdade: “essa espécie de desconstrução das pautas da teatralidade que poderíamos chamar de iminente, da chamada teatralidade implícita, da

teatralidade que inevitavelmente nos habita” (ibid., p.13). Por conta disso, declaramos que na escrita dramaturgical de Vianna há uma teatralidade inscrita na sua experiência, fornecendo a constância de testar procedimentos, recursos e expedientes estéticos a partir da própria desconstrução das pautas da teatralidade que o habita.

Vianna, diante das imagens em contato com real, registra as urgências de seu tempo. “Papa Highirte” é um registro da realidade da América Latina que apresenta os elementos do Brasil após o golpe de 1964: “forças armadas supostamente preocupadas com a defesa da democracia, mas que, na verdade, servem aos interesses internacionais; sensível crescimento industrial e econômico, mas proporcional aumento da dívida externa” (Betti, 1997, p. 238).

No contexto histórico das relações humanas em que as ações se realizam, a obra de Vianna se insere e culmina na máxima brechtiana “é a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são” (Brecht, 1967, p. 198).

Rosenfeld (1977, p.151) expõe ainda que, para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva, não pode existir divertimento mais produtivo que a atitude crítica em face de estórias “que narram as vicissitudes do convívio social; e isso de tal forma que o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhes afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convença da necessidade da intervenção transformadora”.

Para o crítico, a peça teatral deve, portanto, “caracterizar determinada sociedade na sua relatividade histórica para demonstrar a sua condição passageira” (ibid., p.151). A própria época a ser mostrada deve ser apresentada como se estivesse “distanciada de nós pelo tempo histórico e pelo espaço geográfico” (ibid., p.151).

Rosenfeld afirma que “isso é o início da crítica” no momento em que há o reconhecimento do espectador das suas condições sociais. Dessa maneira, conclui o crítico: “para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre como elas estão correndo, elas se tornam corriqueiras e por isso incompreensíveis, porque, estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância” (*ibidem.*, p.151).

O olhar épico da distância situa-se nessa atitude de início da crítica, no agir histórico, na luta de classes, no reconhecimento das contradições da sociedade, dar forma à expressão da opressão, saltar dialeticamente a espacialidade e temporalidade histórica,

narrar os acontecimentos, compreender cada ação, hábito, rotina para não somente interpretar, e sim propor transformações.

A partir desse exercício crítico do olhar épico da distância, convidamos o leitor/a para acompanhar o caminho de análise dramatúrgica da peça teatral “Papa Highirte” com o intuito de buscarmos as formas possíveis dessa escrita artística de Vianna.

5.2 O salto dialético em “Papa Highirte”

Para esta análise, optamos por trabalhar a metodologia da dramaturgia fabular desenvolvida pelo dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra. As reflexões e indagações a respeito da dramaturgia a partir da fábula foram elaboradas pelo dramaturgo na proposta de elucidar a articulação entre fábula e ação dramática.

Sinisterra postulou um dispositivo analítico que permite compreender o que é propriamente a ação dramática. Para o dramaturgo, a ação dramática seria, portanto, “o modo específico como uma obra teatral dispõe a apresentação da fábula, as pautas e estratégias dramatúrgicas que um determinado autor utiliza para “contar” – ou não contar – os fatos da fábula” (Sinisterra, 2016, p. 45 e 46).

Vianna chegou a escrever alguns aspectos teóricos, no nível da discussão estética e da questão teatral da ação dramática. No texto “A ação dramática como categoria estética”, o dramaturgo afirma que “ação dramática é uma categoria estética e não uma categoria política ou sociológica” (Vianna Filho, 1999, p.140). Seria uma categoria estética que se dá ao sistema de representação do espectador. O objetivo da ação dramática seria “de enriquecer e desenvolver o sistema de representação do espectador e não promover uma momentânea liberação dos arraigados valores do sistema de representação que possui o público” (ibid., p.140).

Vianna declara que a ação dramática não se trata de uma ação psicológica, trata-se de uma ação estética, que seria o elemento de ligação cultural do teatro com o seu tempo. A ação desencadeada diante do público pelo choque de dois diferentes sistemas de representação do mundo.

Segundo Vianna, essa ação que só acontece quando se dá o choque, no momento do choque, e para isso ele pontua “não estamos assinando a validade do teatro dramático em detrimento do que se chama teatro épico” (ibid., p.141).

Não se trata disso, a ação dramática “é específica desses dois tipos de teatro, é específica de qualquer tipo de nova forma de teatro” (ibid., p.141).

Vianna diferencia o choque entre os sistemas de representação do mundo nos dois tipos de teatro “no teatro dramático, os sistemas de representação entram em choque num ponto único. No teatro épico, são as largas superfícies dos sistemas de representação que se chocam” (ibid., p.141). Por fim, o ator conclui que “a ação dramática (categoria estética) tem uma forte semelhança com a ação humana, com o inter-relacionamento objetivo dos homens” (ibid., p.141).

Devemos levar em consideração, neste exercício, que a escrita de Vianna aqui exemplificada pela dramaturgia de “Papa Highirte”, insere-se em uma sociedade onde existem classes e, por consequência, para aqueles que escrevem em uma sociedade capitalista. O dramaturgo e a dramaturga devem ganhar a vida para poder existir e escrever, chegando a oferecer a sua própria existência pessoal em sacrifício à existência de seu trabalho. Por essa razão, declaramos que Vianna é um autor profissional de teatro que lutou para poder existir e escrever.

Destarte, o texto possui uma ação social e essa ação social que consiste em fortalecer uma ou enfraquecer a outra das duas classes em luta. Por esse motivo, fazemos lembrar que a Censura prestou um efetivo serviço à burguesia, ou seja, às ideias dominantes da época.

Afirmamos que a peça teatral “Papa Highirte” foi censurada por representar as ideias contrárias da classe dominante, por fortalecer a classe trabalhadora. Uma vez que, “a censura não elimina a luta, torna-a unilateral; ela transforma a luta aberta em luta secreta e faz da luta de princípios uma luta dos princípios sem força contra a força sem princípios” (Marx, Engels, 2010, p. 304). A Censura, segundo Marx e Engels, “é a crítica como monopólio do governo” (ibid., p.304).

Por conseguinte, pergunta-se: como são feitas as articulações entre a fábula e ação dramática? Para tal propósito, utilizaremos dos cinco âmbitos de articulações propostos por Sinisterra e colocaremos, para cada um desses níveis – ou âmbitos – uma série de perguntas que o dramaturgo terá de responder, pois essa metodologia trata-se de um exercício de escrita dramatúrgica. Esses âmbitos são: a *temporalidade*, a *espacialidade*, os *personagens*, o *discurso* e a *figuratividade* ou verossimilhança.

A temporalidade é o primeiro âmbito de articulação entre a fábula e a ação dramática. Em “Papa Highirte”, por exemplo, a temporalidade é mostrada a partir do recurso da iluminação, da reversão da luz, da palavra Tempo e do uso do recurso de *flashback*. Na peça, a mudança do tempo ocorre, por exemplo, por meio da diferenciação da luz branca, feroz com a luz quente.

Vianna recorre aos *flashbacks* como opção de alterar o jogo das temporalidades, por isso ele opta pela simultaneidade das cenas. Qual é a importância da temporalidade nos acontecimentos da fábula? Segundo Sinisterra, o dramaturgo “pode atuar e manipular o nível de importância dos episódios em sua dramatização”, pois ele está “empenhando sua própria visualização e teatralização do material narrativo” (Sinisterra, 2016, p.56).

Na rubrica inicial da peça, Vianna já informa a utilização do recurso de *flashback* para o desenvolvimento da disposição dos acontecimentos, simultâneos.

O cenário conterà, simultaneamente, os diversos locais em que se passam as cenas, inclusive as de *flashback*. Esta simultaneidade obrigará uma cena realista nos seus elementos, mas expressiva da totalidade no seu conjunto. Abre a cortina. Mesa de café. Papa Highirte, ao lado faz ginástica. Grissa, empregada, em pé, espera. E ouve (Vianna Filho, 2019, p. 15).

O desenvolvimento no espaço da simultaneidade confere à cena realista, em sua totalidade, a experiência da realidade. De modo que a margem do tempo resulta nas imagens, recortes e composições a serem mostrados pelo dramaturgo no decorrer da história, “o teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade” (Brecht, 1967, p.192).

A luz indicada por Vianna aufere um lugar de destaque na composição da dramaturgia. Para isso, realizamos um levantamento do uso prescrito desse recurso como modalidade de acompanhamento dos acontecimentos da fábula com o objetivo de destacar o tratamento da temporalidade dada pelo dramaturgo e, conseqüentemente, a visualização da estrutura da peça.

1. A luz muda de estalo. Branca, feroz.
2. Só um foco de luz em Grissa.
3. A luz dos flashbacks bruxuleia.
4. Quente. A luz reverte.
5. Reversão de luz.
6. Muda a luz.
7. A luz abre intensa.
8. Foco de luz no fundo do palco.
9. A luz vai sumindo.
10. A luz abre em outro ambiente.
11. A luz em Papa e Graziela abre um pouco de novo.
12. A luz muda de estalo.

13. Graziela entra. Com a sua fala a luz muda.
14. No fundo do palco a luz bruxuleia.
15. Outro foco de luz em Papa.
16. A luz fica só em Manito.
17. A luz em Manito abre um pouco mais.
18. A luz vai desaparecendo em Grissa.
19. A luz em Manito vai aumentando.
20. A luz em Manito vai ficando mais forte.
21. Outro foco de luz abre em Grissa, em silêncio.
22. Outro foco de luz abre, lento, revelando os dois cobertos.
23. Tomos somem de estalo, menos a luz em Manito que somente desce.
24. Manito volta a ter sua luz intensificada.
25. A luz explode em Papa Highirte.
26. A luz abriu em Graziela que dançava em cima da lança atravessada
27. A luz em Manito caiu.
28. Corte de luz.
29. A luz abre em Papa.
30. A luz vai diminuindo até blackout.
31. A luz vai se abrindo.
32. A luz vai sumindo de Papa agora até o desaparecimento completo.
33. A luz fecha.
34. A luz abre em Papa Highirte no telefone.
35. A Luz em Papa vai sumindo.
36. A luz abre lentamente em Manito.
37. A luz em Mariz desce, mas se mantém.

Recorrendo ao uso da luz para a composição da temporalidade, percebemos a função de signo potente desse recurso cênico como articuladora do tempo e espaço. A história é contada pela utilização da luz, isto é, como recurso narrativo. A iluminação é dramaturgia na obra de Vianna, cria temporalidades e cria espacialidades. Vianna dedica o trabalho da obra no tempo, na memória, na variedade de tons e de cores para ampliar com a lupa do presente as contradições vividas de sua época.

Durante os acontecimentos vamos passando, portanto, ao largo da mudança da luz, fazendo com que os personagens ocupem, um após o outro, o presente e o passado. Vianna organiza o tempo na luz e, com isso, é possível encontrar fenômenos que contribuem para a construção da narrativa.

A luz que reverte, oscila, fica fraca, intensa, intensificada, some, abre, muda de estalo, desaparece, explode, cai, fecha, abre, desce, aumenta, isto é a luz como somatória dos planos temporais de justaposição do passado e presente.

Na obra “Clio, diálogo entre a história e a alma pagã”, do escritor francês Charles Péguy, encontra-se uma definição do autor ao distinguir a relação entre história e memória na qual podemos aproximar da intenção de Vianna na aplicação do recurso da luz conferindo à narração modos de operacionalizar as simultaneidades de um presente de passado, de um presente de presente, de um presente de futuro. Para Péguy, “a história é essencialmente longitudinal, a memória essencialmente vertical. A história consiste essencialmente em passar ao longo do acontecimento. A memória consiste essencialmente, estando dentro do acontecimento, mais que tudo em não sair dele, em nele permanecer, e remontá-lo por dentro (Péguy, 1932, p. 230, tradução nossa)¹⁹⁹. Para Péguy, a memória afunda, mergulha e investiga o acontecimento. É possível dizer que a escrita de Vianna incorpora essa categoria de investigação pela remontagem de imagens, acontecimentos e tempos cuja finalidade é mostrar no palco os impasses de um artista-intelectual. Vianna se constrói como memória a partir dos encaminhamentos estéticos da sua obra.

Acrescentado isso, voltemos à análise. Após a cena da ginástica do Juan Maria Guzamón Highirte, em o Papa Highirte, ocorre a mudança da luz em estalo, surgindo um foco de luz na personagem Grissa. A luz dos *flashbacks* bruxuleia, em outras palavras, a luz fica fraca, oscila ou tremula.

Vianna indica a mudança de luz para os *flashbacks* em rubrica fazendo uma recomendação sonora, “sempre que há um *flashback* há um fundo musical, música típica latino-americana toca baixo” (Vianna Filho, 2019, p. 15).

A luz do foco de Grissa é quente, habitando a temporalidade do passado. Grissa apresenta uma informação para o público, revelando a existência de um outro personagem que não está em cena. Vianna utiliza da estratégia da luz para anunciar o personagem Manito, o sobrinho de Grissa. Em concordância com Betti: “é a partir dos elos de

¹⁹⁹ On peut dire, dit-elle, que l'inscription et la remémoration sont à angle droit, dit-elle, qu'elles sont inclinées de quatre-vingt-dix degrés de l'un sur l'autre. L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire essentiellement verticale. L'histoire consiste essentiellement à passer au long de l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans. PÉGUY, Charles. Clio dialogue de l'histoire et de l'aime painne. Gallimard, Paris, 1932.

encadeamento desses tempos que podem ser compreendidos os processos históricos centrais na peça” (Vianna Filho, 2019, p. 96).

A luz reverte para o tempo presente do acontecimento. Papa Highirte está sentado à mesa mastigando um pão e cuspidos os pedaços metodicamente. Na medida em que a história vai se desenvolvendo, algumas informações sobre o espaço e tempo são apresentadas. O segundo âmbito de articulação da fábula com a ação dramática seria a espacialidade, mantendo uma relação direta com a temporalidade.

Na peça de Vianna, podemos ver que a fábula menciona dois lugares: Montalva e Alhambra. Podemos deduzir que Alhambra seja o país de origem do personagem Papa Highirte no qual este desenvolve uma função de legislador e Moltava um país localizado na América Latina.

Outra informação oferecida no âmbito da temporalidade é quando Papa Highirte menciona a lei obrigatória sobre a utilização da farinha de trigo no pão, através do decreto datado de setembro de 1963.

PAPA HIGHIRTE: O pão deste país é horrível, ah, o pão dos latino-americanos, pão de gente que não é amada... O pão aqui em Montalva só serve para lembrar da minha Alhambra, ao menos em Alhambra eu fiz uma lei – obrigatório sessenta por cento de farinha de trigo no pão, decreto 8.013, setembro, 1963, revogada as disposições em contrário. Aqui em Montalva só me resta cuspir o pão... (Vianna Filho, 2019, p. 16).

Dar a entender que o ano de 1963, localizado no espaço e tempo da fábula, evidencia a temporalidade do passado da personagem, que ao dizer “Aqui em Montalva só me resta cuspir o pão”, incluindo, assim, a temporalidade do presente de Papa Highirte.

Vianna opta por localizar a passagem do tempo cronológico em perspectiva ao tempo histórico dando destaque aos decretos emanados por Papa Highirte. O dramaturgo vai dá pistas e vai remontando essa linha temporal do passado e do presente.

De 1961 a 1964, Papa Highirte criou decretos isentando impostos, assinou o decreto de taxa de insalubridade, fez um acordo comercial com um país da América Latina e regulamentou o salário-família.

Em 1961, o personagem Papa Highirte diz: “pulque... o bom pulque... Fui eu quem salvou o pulque... Os alambiqueiros iam falir, fiz o decreto 18.937 de janeiro de 1961 isentado os impostos, salvei o pulque...” (Vianna Filho, 2019, p. 23). Para o ano de 1962, diz “assinei o decreto de taxa de insalubridade para a mineração, o 15.913 de 22 de agosto de 1962 (ibid., p. 26).

Já o ano de 1964 diz: “Zacapa. Fiz um acordo comercial com Zacapa em 1964, tive uma bela recepção lá. O céu mais bonito da América Latina o de Zacapa” (ibid., p. 29). Por fim, ainda em 1964, diz “Case, Mariz. A família é importante... Fiz o decreto 12.323 de dezembro de 1964, regulamentando o salário-família” (ibid., p.80).

A partir da elipse temporal no primeiro segmento de continuidade da réplica entre Papa Highirte e Grissa, podemos observar a evocação da memória do personagem Manito. Papa Highirte diz: “E você me odeia não é, Grissa?” (*Op. Cit.*, p. 16).

Na rubrica, efetua-se a reversão da luz direcionada para Papa Highirte que anda de um lado para o outro ao som de uma música. Papa diz: “não faria nada, nem que fosse filho meu, filho único” (ibid., p. 16). Na réplica de Grissa e Papa Highirte, acontece a exposição da situação de Manito. Ainda não sabemos o que se sucedeu com o sobrinho de Grissa.

GRISSA: Ria muito, é meu sobrinho, Manito.

PAPA HIGHIRTE: Não posso fazer nada, ele vai ser julgado, é a lei a lei.

GRISSA: Manito, Hermano, Manito, meu sobrinho.

PAPA HIGHIRTE: Assaltaram o quartel da Terceira Divisão de Alhambra. (*Reversão de luz. Papa sentado na mesma posição. Toma pulque*) (Vianna Filho, 2019, p.16).

Dentro desse segmento, estamos vendo um acontecimento que aparece como antecedente, em que o dramaturgo não está interessado na explicação da situação de Manito, mas apenas em evocar a rememoração do passado do personagem. Papa Highirte faz alusão à uma condenação por assalto à base militar das forças armadas de Alhambra.

Sobre a classificação dos acontecimentos em antecedentes, Sinisterra elucida: “os acontecimentos que aparecem como antecedentes são aqueles que o dramaturgo não está interessado em dramatizar, mas apenas evocar. Não aparecem aos olhos do espectador, mas são mencionados, narrados – em maior ou em menor grau – através de alusões” (Sinisterra, 2016, p. 56).

O exílio que perdura há dois anos e meio é outro espaço e tempo mencionado no texto, no qual será construída a ação dramática da peça. Como o próprio Highirte diz, ironicamente: “PAPA HIGHIRTE: Você não tuge nem muge, estou aqui nesta Montalva,

esta terra arrastada, há dois anos e meio no exílio, viúvo, vista fraca, longe da minha Alhambra e você não tuge nem muge. Tomo pulque” (*ibidem.*, p.16).

O passado e o presente trazido à cena correspondem à reconstrução da memória através da lembrança como um modo de articulação da escrita de Vianna. A retomada do passado seria o modo como o dramaturgo lida com esse material na dramaturgia.

Com isso, objetiva-se a maneira pela qual o passado é tornado presente e não somente lembrar o passado. O passado e o presente possuem autonomia, permanecem em movimento. Segundo Betti, “rememorações presentificadas do passado são intercaladas ao fluxo temporal do presente em andamento, recurso que permite expor o contraste entre o papel político de Highirte como ditador e suas aspirações no exílio” (Vianna Filho, 2019, p. 96).

A obra de Vianna opera dialeticamente no encadeamento dos fatos e episódios concretizados nos acontecimentos e nas temporalidades. Através desse movimento de remontar por dentro a memória convocando uma força viva reside o teatro com o seu tempo.

Considerando-se um mecanismo compositivo da peça, em concordância com Betti “trata-se de um processo que resulta no funcionamento dialético da estrutura, aspecto que distingue a dramaturgia de Vianna dos trabalhos de quaisquer outros de seus contemporâneos dentro do teatro brasileiro” (Vianna Filho, 2019, p. 97).

Na réplica entre Papa Highirte e Grissa, passamos a tomar conhecimento que existiu uma morte e, neste caso, foi a morte do sobrinho de Grissa, o Manito. Esse dado da morte demarca uma determinada ênfase no discurso no momento inicial do acontecimento: a revelação da morte de Manito para o espectador/leitor.

A informação interpenetra a partir da dialogicidade emergindo uma certa aspiração profunda e ambígua do personagem ditador Papa Highirte ao dizer o que pensa sobre a democracia, pois o personagem responde em consonância histórica com sua época.

PAPA HIGHIRTE: ... Há quatro anos que eu lhe digo que a responsabilidade pela morte de seu sobrinho não foi minha, Grissa!

GRISSA: ... Eu sei.

PAPA HIGHIRTE: Ele fugiu da cadeia, foram os comunistas!

GRISSA: ... Eu sei, Papa...

PAPA HIGHIRTE: Não, não acredita.

GRISSA: Acredito.

PAPA HIGHIRTE: Não acredita.

GRISSA: Acredito, Papa, eu...

PAPA HIGHIRTE: Não acredita, não acredita, basta ser uma autoridade para não ter crédito! **Ninguém mais tem coragem de ser autoridade**, este é o mundo de vocês, **para vocês democracia é isso, um vento, papa-ventos no mundo cada um faça o que quiser!** E o nojo da autoridade por todo mundo, **democracia não é uma aventura, não é piquenique, não é o mundo dos adiantamentos, das desculpas, não é um baile de regalias, democracia é também uma procissão dos deveres**, entendeu, Grissa? Você quando você vai entender vocês todos? (Vianna Filho, 2019, p. 17-18 *grifo nosso*).

O acontecimento é apresentado a partir da suposta explicação da morte do rapaz e da inconformidade de Grissa. Vianna opta por oferecer ao espectador/leitor no desenrolar de cada acontecimento uma certa acumulação de novas informações.

A totalização presente em cada acontecimento gera a ação dialética na obra de Vianna que concretamente se realiza no corpo do texto. Cada elemento novo de informações encontra-se em meio à apresentação crítica do processo histórico de representação da realidade.

A ativação do olhar como procedimento épico opera na dramaturgia de “Papa Highirte” pela utilização do recurso do *flashback* amparado pelas contradições com o presente, visto que não há uma linearidade dos acontecimentos. A construção do discurso da encenação a partir da composição de signos visuais como, por exemplo, a iluminação, convida o público a um diálogo crítico caracterizando, assim, a construção de uma dramaturgia dialética.

Talvez o espectador/a/leitor/a despertado e interessado pela história realize perguntas: quem foi o responsável pela morte de Manito? Qual foi a causa da morte? Solicitamos ao leitor/a atenção às perguntas e tentaremos respondê-las no final desta exposição teórica.

Na posse dessas perguntas, que o caminho dramaturgico se delineia. Não só do tempo passado, mas também do espaço que o olhar épico se configura, “tudo o que acontece e vai ser narrado está permanentemente ligado a um mundo maior e por este rodeado” (Kayser, 1963, p.277).

Na obra de Vianna, presenciamos deste modo uma ação que está a desenrolar-se a partir do tratamento do tempo. Vianna faz desenrolar o que conta numa sequência temporal que corresponde exatamente à temporalidade objetiva do mundo real, fazendo

coincidir o tempo objetivo com o da obra, “a configuração especial do tempo numa obra conforma-se com a concepção humana de tempo” (Kayser, 1963, p.323).

Tendo em consideração o âmbito da temporalidade, perguntamos: qual é a liberdade do dramaturgo no tratamento do tempo? O uso que o dramaturgo faz das temporalidades decide muito da forma de uma obra narrativa? O dramaturgo precisa colocar os acontecimentos sob o domínio do tempo em decurso contínuo e implacável?

Também com essas perguntas, buscamos, na dramaturgia de “Papa Highirte”, observar a utilização de vários procedimentos estéticos imputados ao teatro épico. Todavia, isso foi possível por intermédio de identificar a função das rubricas no texto teatral, ou seja, reconhecer o efeito das rubricas nas escolhas de Vianna.

A presença das rubricas na obra “Papa Hirghite” não são somente orientações, indicações para os atores, atrizes e o diretor/encenador, descrição de movimentos, gestos, estados emocionais dos personagens, tom dos diálogos e falas. As rubricas cumprem o efeito épico, uma narrativa relativa ao cênico, conduz as ações dialéticas, organizam a temporalidade, espacialidade e materialidade cênica.

As rubricas em “Papa Highirte” atuam como componente específico de análise para compreensão da teatralidade, como corpo tridimensional, e não como meras partes acessórias do texto teatral. As rubricas oferecem tanto para o dramaturgo/a e pesquisador/a um ponto privilegiado de observação “serão tanto o último vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária), quanto a raiz potencial de todas as encenações futuras” (Ramos, 2001, p. 12).

Na peça “Papa Highirte”, observamos uma abundância de rubricas e de réplicas. Esses dois códigos tem uma significação no âmbito do discurso, dado que a função desempenhada na organização da ação dramática possui uma gama de recursos a serviço da complexidade inerente na interação dos personagens.

Os elementos utilizados por Viana como *pausa*, *longa pausa*, *silêncio*, *longo silêncio*, *tempo*, *tempo longo*, *um tempo longo*, *pequeno tempo*, *um tempo enorme*, demarcam na dramaturgia a continuidade dos quadros, imagens da ficção que se desenrolam e desempenham o papel de pulsação (ritmo) na ação dramática.

A relação entre as ideias, o pensamento e a palavra aparece na obra de modo que os interesses materiais humanos concretos se inserem no aparecimento da luta histórica. Trata-se, portanto, de uma obra de aparição, desaparecimento, de luta de ideias e constante remontagem da forma falada, da forma cênica e da forma escrita.

Democracia, comunistas, autoridade, torturas, censura prévia, subversão, poder, gerais, quartéis, eleições gerais e diretas, renúncia, povo, congresso, governos democráticos, América Latina, leis, decretos etc., são algumas das palavras que habitam a obra “Papa Highirte”.

As palavras ganham força, forma, lugar, tempo e conteúdo. Vianna escolhe as palavras colocando-as em luta, para que estas não sejam silenciadas, apagadas e esquecidas. Segundo Bondía (2002, p. 21) as palavras “determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras.

No âmbito dos personagens, as perguntas de Sinisterra se articulam: que sujeitos da fábula se encarregam de sua concretização? Que estrutura relacional organiza a interação dos personagens? Que personagens entram em contato entre si na ação dramática e com que frequência? Quais são os personagens presentes e ausentes da cena?

Os personagens em “Papa Highirte” são sujeitos reais, vivos, e a história aparece através delas, em plena vida. Por isso, a orientação de Vianna na rubrica inicial da peça: “esta simultaneidade obrigará uma cena realista nos seus elementos, mas expressiva da totalidade no seu conjunto” (Vianna Filho, 2019, p. 15). Vianna procura fazer com que as ações e motivações das personagens possam situá-las no próprio movimento da história, expressando as ideias de seu tempo.

A ação da peça progride de maneira não linear, rompendo com ação de modo cronológico linear, trazendo a característica da obra como incursão pela forma épica. Vianna mescla diferentes tempos e espaços, fragmentando a narrativa, caminhando em direção à representação episódica dos acontecimentos.

Para Brecht, a dialética era uma possibilidade de representar um acontecimento de forma mais viva. Era necessário reconsiderar a dialética no teatro desde um ângulo mais prático.

A respeito da dialética na obra de Brecht, o encenador alemão Manfred Wekwerth destaca:

Assim, é necessário manter os acontecimentos em movimento, vivos, porque na dialética se descobrem as contradições que estão na base de um acontecimento. Isto também é válido para a apreciação de uma obra de arte. Contar uma história no palco é também, em última análise, dialetizar os acontecimentos (Wekwerth, 1969, p. 77, tradução nossa).²⁰⁰

²⁰⁰ así, es necesario mantener los acontecimientos en movimiento, con vida, pues en la dialéctica se descubren las contradicciones que están en la base de un acontecimiento. este es también válido para la

No âmbito da figuratividade: “qual o grau de afinidade ou semelhança dos personagens e acontecimentos da fábula com a imagem de realidade dos receptores originários?” (Sinisterra, 2016, p. 67).

Essa pergunta é lançada para pensarmos como o dramaturgo aproxima o funcionamento dos personagens e dos acontecimentos da fábula ao critério de verossimilhança de seus contemporâneos.

No entanto, esse critério de verossimilhança está ligado à questão dos anacronismos e tem a ver com a noção de figuratividade e da consciência da historicidade.

Segundo Sinisterra, os anacronismos “de um elemento, de um comportamento, de um objeto, de um costume de uma época que o autor atribuiu a personagens de outra época ou de outro lugar – na verdade só funcionam ou são percebidos como tal desde tempos bem recentes, desde que temos uma certa consciência da historicidade” (Sinisterra, 2016, p. 69). Cabe ressaltar que a figuratividade, através da consciência da historicidade, dá sentido às descontinuidades e anacronismos não fixados no saber linear sobre o tempo.

A historicidade mistura temporalidades e nessa relação aos elementos que configuram as marcas do tempo, como pensa Didi-Huberman:

O tempo não faz apenas escoar: ele trabalha: Constrói-se e desmorona, desagrega e metamorfoseia. Desliza, cai e renasce. Enterra-se e ressurgue. Decompõe-se, recompõe-se: em outro lugar ou de outras maneiras, em tensões ou latências, em polaridades ou ambivalências, em tempos musicais ou contratempos (Didi-Huberman, 2013, p.280).

A pesquisa estética e formal de Vianna em “Papa Highirte” e sua contribuição para a reflexão sobre às liberdades democráticas, abastecem de imagens em contato com o real, no que tange às urgências de registrar, relatar e documentar à luz do momento histórico. O filósofo Didi-Huberman ensina:

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de

apreciación de una obra de arte. relatar una historia en escena es también, en último análisis, dialectizar los acontecimientos. (WEKWERTH, Manfred. Teatros Y Política. Ediciones de la flor: Buenos Aires, 1969.)

tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história (Didi-Huberman, 2012, p.213).

“Papa Highirte” trata da tentativa de retomada do poder pelo ex-ditador latino-americano Juan Maria Guzamón Highirte, deposto da fictícia república latino-americana de Alhambra, exilado e confinado em um *bunker* na fictícia Montalva.

O protagonista encarna “a imagem carismática de pai dos desvalidos, que um dia lhe valera a alcunha política de Papa e o poder, e a de um caudilho sanguinário, decorrente da linha que lhe era imposta por Perez y Mejia, general de cujo apoio ele não podia prescindir” (Betti, 1997, p. 232).

Vianna irá colocar em cena onze personagens que se associam na ficção a um período de perseguições políticas, censura, supressão das eleições e torturas que abrem caminho para o totalitarismo brasileiro.

A fábula apresenta dois fios: um primeiro voltado para os empenhos conspiratórios de Highirte, que deseja angariar apoios para voltar ao poder e o segundo voltado para a execução do plano de vingança do personagem Mariz, que deseja matar o ditador.

Como Papa, Mariz “é um obcecado pelo passado. Também ele guarda memória de um irreparável erro: o de haver denunciado Manito, causando sua morte. Embora a denúncia tenha ocorrido sob tortura, Mariz é dominado pela consciência do fracasso e pela necessidade moral de vingança do amigo morto” (Betti, 1997, p. 235).

MARIZ: ... Vou comprar uma pistola de oito tiros e vou matar você, Papa Highirte, juro, devagar, vou matar você, Highirte, minha vida agora é só matar você... (Vianna Filho, 2019, p. 26-27).

Segundo Betti, a ambiguidade política da figura de Highirte “materializa-se à medida que as demais personagens orbitam à sua volta na intercalação de cenas do presente em Montalva e do passado em Alhambra” (Vianna Filho, 2019, p. 96).

Dessa maneira, os personagens que orbitam e gravitam à sua volta são importantes para a repreensão do processo de retenção do Poder: Pablo Mariz (militante político revolucionário e novo empregado na função de motorista), Graziela (jovem amante do ex-ditador), General Perez y Mejia (principal assessor no passado em Alhambra e seu principal interlocutor no exílio em Montalva), Hermano Arrabal (Manito) (sobrinho de Grissa, militante político, revolucionário membro de organização coletiva de luta

armada), Grissa (governanta), Morales (ajudante e responsável pela segurança), Coberto 1 e Coberto 2 (torturadores), Estrangeiro (William Eskell e representante diplomático), e General Menandro (apoiador).

No entanto, no exílio, Papa representa uma figura falida, decadente, desprovido de objetivar seu desejo, mas convicto do passado autoritário e seguro do sistema de medidas repressivas defendidas e executadas pelo seu governo.

Segundo análise de Macksen Luiz, o personagem Highirte “não é alguém intrinsecamente mau, carregando um destino de vilania e de torpeza. O Poder representado por ele está viciado, é mero agente de uma sacralização ritualística que prossegue no ditador que o sucede no Poder e tem continuidade no militar que o derrubou”²⁰¹.

O reconhecimento de uma tradição do caudilhismo latino-americano é representado na peça pela figura do protagonista Highirte, caracterizada pela liderança política carismática ligada a setores tradicionais da sociedade, como os militares e a elite ruralista.

De acordo com a afirmação de Gazolla e Starling (1982, p. 260), “partindo do conflito mais evidente, o de classes, Vianna passa a estabelecer as cisões internas dentro das mesmas ideologias, seja por interesse econômico ou em termos de práxis política”.

Na ficção, Highirte busca angariar apoio para retomada do poder, procurando articular-se com setores militares para um suposto retorno “democrático”, em razão de que as relações de poder em Alhambra se situavam em dois polos. Dessa forma, estabelece uma relação de oposição entre povo explorado, dominado e reprimido, e o governo, que se veste de uma roupagem “popular”, usurpando inclusive elementos folclóricos.

PAPA HIGHIRTE: Tenho que manter a unidade dos que me apoiam, são mais de quarenta oficiais, gente explosiva, mas honesta, preciso deles... Servem para assustar um pouco, estou gordo, rio muito, é preciso que eles fiquem por perto do meu governo senão o povo logo quer tomar intimidades. É preciso ainda aparecer com um buldogue na corrente... (Vianna Filho, 2019, p. 24).

Como bem observou Macksen Luiz, em “Papa Highirte” – e na América Latina “a parcela do povo que se manifesta abertamente – no caso, os opositores do regime – é

²⁰¹ LUIZ, Macksen. Em Papa Highirte o testemunho de uma prática cultural. *Jornal do Brasil*, 18 de julho de 1979, Caderno B.

sistematicamente perseguida, na procura de sua completa eliminação. Que tanto pode ser através do aniquilamento físico ou de marcas indesejáveis (indução à delação, ao acomodamento e à adesão)”²⁰².

O domínio crescente do capital estrangeiro e a contínua exploração do trabalho se escondem atrás de uma pretensa liberdade assumida pelo último ditador, Perez y Mejia, o mesmo torturador do governo Highirte. O governo autocrático, autoritário e que faz certas concessões às classes populares – aos interesses do capitalismo internacional, faz com que Highirte seja deposto e no seu lugar ascenda Camacho, ou no trocadilho poderia se chamar “Capacho”, que representa os interesses da potência estrangeira, mas nunca conta com a participação popular.

PAPA HIGHIRTE: O que fazem em Alhambra desde que me tiraram do poder e subiu Camacho? Lá está Camacho, o poderoso Camacho, e eu pergunto o que fazem agora naquela terra a não ser ouvir os gritos dos mineiros e os berros dos estudantes? “São problemas sociais, graves problemas sociais” que a subversão inventa, as greves tiradas de seus chapéus de mágicos, “democracia”, Papa, é necessário democracia, a nossa experiência não deu certo, Papa, democracia, todos podem falar, mesmo que sejam as trombetas do inferno, “todos podem se organizar” mesmo que sejam as falanges do Apocalipse, “democracia”! democracia, Papa!” lá estão os políticos outra vez emendando orçamento, e a subversão toca seu canto de sereia “somos um país rico, por que não podemos ser iguais aos outros? Somos ricos!”. E as pessoas se atropelam, se esfalfam, se iludem, se envaidecem e ah povo de minha imensa e morena Alhambra que está sendo varrida pela incompetência, pelo descuido humano! E o que fazem vocês meus generais sentados nos quartéis escovando lombo de cavalo foi para isso que vocês juraram a bandeira? Alhambra está sendo desfigurada e assaltada à luz do dia (Vianna Filho, 2019, p. 20).

O oportunismo dos setores dominantes se evidencia nas múltiplas alianças e tradições na disputa pelo poder e nas tramas palacianas engendradas por Highirte e Perez y Mejia. Assim, podemos verificar nessa réplica do general Perez e Mejia essas conveniências políticas.

Perez y Mejia: Você não tem alternativa, Highirte. Com Menandro no exército dentro de mais um tempo você poderá voltar à Alhambra, vier seus últimos dias dançando chula, é preciso pulso agora, não vim aqui para pedir o seu apoio, vim para exigir o seu silêncio. É absolutamente necessário o seu silêncio. Estamos à beira da guerra civil. Nesse movimento em nenhum momento pode ser identificado com você. Você nasceu presidente de

²⁰² LUIZ, Macksen. Em Papa Highirte o testemunho de uma prática cultural. Jornal do Brasil, 18 de julho de 1979, Caderno B

Alhambra, não é esse o seu destino, você era um mero coronelzinho e coronelzinho devia ter ficado (Vianna Filho, 2019, p. 86).

Por exemplo, o uso da ironia perpassa as sequências de falas para gerar o efeito do distanciamento em “Papa Highirte”, que pode ser observada na cena de encontro do personagem Highirte com o Estrangeiro. O general Menandro, serve de intérprete, pois Papa não sabe falar inglês. Vianna expõe de maneira irônica a impossibilidade técnica de comunicação direta entre o ex-ditador e o Estrangeiro.

PAPA HIGHIRTE: Pergunte a ele por que o empréstimo? Why, why the...

MENANDRO: Why the loan to Camacho?

PAPA HIGHIRTE: Vocês não veem que Camacho vai cair na mão dos comunistas? Comunistas, William, comunistas!

ESTRANGEIRO: Yes, Papa, yes, it's terrible, the situation in my country is very very confusing.

MENANDRO: A situação no país dele...

PAPA HIGHIRTE: Sei, sei, diga a ele que ele foi embaixador quando eu era presidente, ele conhece a América Latina, you know Latin America, William, ele precisa lutar por nós!

MENADRO: You must...

PAPA HIGHIRTE: Com esse empréstimo vocês salvaram Camacho; diga a ele que nós estamos tentando articular a minha volta há mais de ano e sempre aparece um empréstimo que Camacho distribui.

MENANDRO: He says.

PAPA HIGHIRTE: Let me talk! Camacho distribuiu o dinheiro em leilão no Banco Central como se dá milho a galinha, cheek, cheek, like that William, like that! Diga a ele quantas empresas já apareceram desde que Camacho subiu ao poder...

MENANDRO: Three thousands of corporations appeared since Camacho...

PAPA HIGHIRTE: 320 projetos apresentados no Ministério da Indústria, 308 aprovados! – nem cabem em Alhambra – fábricas com cinco máquinas antigas, lojas com dois balcões e agências imobiliárias e agências de financiamento, sabão em pó, fábricas de sabão em pó, diga a ele...

MENANDRO: Não sei dizer sabão em pó, Papa...

PAPA HIGHIRTE: ... We must do something, William, for God! Lá estão as fabriquetas, funcionam dois meses e inflacionam tudo e quem é que quer ficar na agricultura? Quem quer ficar trabalhando enterrado no fundo de uma mina?

MENANDRO: ... the inflation very where...

PAPA HIGHIRTE: Vão todos para a cidade, claro, everybody goes to cities, berrar, berrar, Menandro..

MENADRO: Scream! Scream!

PAPA HIGHIRTE: Queremos isso queremos aquilo, we want, we want, we want, os sindicatos tomados pelos comunistas; passei seis anos no governo de Alhambra para acabar com isso...

MENANDRO: Ele não é o responsável, Papa, ele viajou só para conversar conosco..

PAPA HIGHIRTE: Usted es um mierda, understand, un mierda!

ESTRANGEIRO: I don't understand.

PAPA HIGHIRTE: Mierdito. Mierdito.

(Vianna Filho, 2019, p. 43-45).

É possível considerar que Vianna, ao escrever “Papa Highirte”, estivesse propondo a viabilidade da democracia que percorre a cena, e diante de cada impasse o dramaturgo indagasse: “por que não encontramos o caminho para consolidá-la, desviando-nos das experiências autoritárias e de suas variações populistas?” (Moraes, 2000, p. 267).

No Brasil, segundo Weffort (1980, p. 27) o populismo como fenômeno político possui a necessidade de uma relação especificamente política entre os indivíduos e o poder. Neste caso, o populismo toma a forma de uma relação entre o poder e uma massa de indivíduos politicamente isolados entre si em um sistema capitalista, ou seja, sua significação como manipulação e como política de classe.

Ainda, Weffort (1980, p. 52) explica o populismo em uma ditadura como sendo a capacidade que possui o Estado de legitimar-se nas massas através da manipulação, de fazer doações às massas ou aos grupos econômicos, de arbitrar entre estes grupos e, portanto, de manipulá-los também. Nos papéis de manipulador, doador ou árbitro, o detentor do poder procura, por todos os meios, preservar seu domínio, realizando sempre uma política realista entre as pressões dos grupos e sua necessidade de apoio popular.

O fenômeno do populismo, no tocante à complexidade das condições históricas em que se forma em determinados momentos, isto é, a assimilação do populismo no passado foi de alguma maneira especificada na estrutura da peça de Vianna. O dramaturgo mostra essas relações de manipulação e dominação.

Para Betti (1997, p.240), tal como ocorre em Alhambra, o representante de uma “potência estrangeira” presta apoio aos golpistas e as semelhanças com o Brasil evidentemente não são mera coincidência e conferem ao enredo de “Papa Highirte”, uma dimensão alegorizante, impregnada da necessidade de produzir uma visão crítica e ampla do fenômeno do populismo.

Vianna não objetiva reduzir a sua obra e apresentar uma reprodução do mundo em termos de uma simplificação realista, pelo contrário, o dramaturgo fragmenta, reconstrói o real, entra em contato com esse real, tanto em *Papa Highirte*, observamos os expedientes estéticos através do uso dos recursos como quebras da linearidade cronológica, simultaneidade de espaço, paródias, danças, caricatura, ironia, luz e recursos auditivos, pois Vianna utiliza desses procedimentos para criar o “efeito de distanciamento” aplicado por Brecht em sua concepção teatral de maneira a levar o espectador à reflexão sobre o que acontece em cena.

Segundo Brecht, “distanciar um acontecimento ou caráter significa, antes de tudo, retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (Brecht *apud* Bornheim, 1992, p. 243).

5.3 Encenar a Tortura como denúncia: o olhar fragmentado

Finalmente, neste exercício de fechamento da análise, gostaríamos de retomar as indagações: quem foi o responsável pela morte de Manito? Qual foi a causa da sua morte?

Em suma, reforçamos ao leitor/a o convite para respondê-las. Discorreremos sobre o panorama geral dos fios dramaturgicos, porém fazemos notar as seguintes hipóteses centrais da peça acerca do aniquilamento físico e as marcas indesejáveis do abuso de poder cometidos pelo regime militar, como metodologia arbitrária centrada na tortura.

A tortura fazia parte do Estado brasileiro, pois era o método e um dos mecanismos de controle e repressão tendo ao lado a Censura às artes. Vianna foi um dos dramaturgos que reagiu a essas práticas através da veiculação em forma artística do seu repúdio e protesto.

Vianna traz à tona, através dos *flashbacks*, as sessões de tortura às que foram submetidas tanto Manito quanto Mariz durante o governo de Highirte. Assim se confirma o aniquilamento físico [caso de Manito] ou de marcas indesejáveis (indução à delação) [caso de Mariz] que a tortura se revelou a forma mais clara da pressão política sob o desígnio da repressão.

Confirmamos a resposta, sem tergiversar, que a peça teatral “Papa Highirte” de Oduvaldo Vianna Filho foi censurada em 1968 por trazer e incluir encenações de tortura durante a ditadura civil-militar.

Mencionado isso, faremos alguns apontamentos da figuração dramaturgica de como Vianna vai mostrar as cenas de tortura. Conforme aponta Albuquerque (1987, p.

09) em Papa Highirte, Vianna já “dominava tão bem a utilização do espaço teatral que ao compor as cenas de tortura pode manter-se à distância de meras reproduções realistas.”

Antes de adentrarmos, faremos uma pequena consideração no acontecimento inicial da peça, numa sequência de *flashbacks*, na qual Highirte volta a aparecer em pleno exercício do poder, relatando ao general Perez y Mejia a sua apreensão a propósito de notícias sobre torturas em Alhambra e das denúncias do jornal de oposição, “El Clarín”.

Em congruência com Betti, essa cena contradiz concretamente as explicações que o ditador dá à empregada Grissa no plano do presente, esquivando-se da responsabilidade da morte de Manito, “expondo de maneira clara a falsidade de sua afirmação” (Vianna Filho, 2019, p. 97).

PAPA HIGHIRTE: Não admito torturas no meu governo, coronel Perez y Mejia.

PEREZ Y MEJIA: O jornal Clarín é quem faz acusações, não há torturas, senhor presidente.

PAPA HIGHIRTE: Não preciso da tortura, me basta a lei, a lei forte, coronel Perez y Mejia.

PEREZ Y MEJIA: Estranha muito que o senhor dê ouvidos ao jornal Clarín, senhor presidente.

PAPA HIGHIRTE: Meu governo é de autoridade, não de violência, coronel Perez y Mejia.

PEREZ Y MEJIA: Estranha muito que o senhor dê ouvidos ao jornal Clarín, senhor presidente. Ele devia estar fechado.

PAPA HIGHIRTE: Basta a vigilância, manter a subversão desorganizada, coronel Perez y Mejia.

PEREZ Y MEJIA: Estranha muito que o senhor...

PAPA HIGHIRTE: Estranha muito que o senhor se dirija a mim nestes termos, coronel Perez y Mejia.

(Vianna Filho, 2019, p. 18-19).

Nas cenas que reproduzem atos de tortura física, Vianna optou por trabalhar com recursos que incluem *flashbacks*, distorção musical, iluminação reduzida, com intuito de atenuar o enfoque realista. Vianna lançou mão destes procedimentos, pois não estava preocupado em retratar sessões de tortura fielmente.

A primeira cena de tortura aparece após o acontecimento do presente em Montalva e nos mostra Morales, o ajudante de Highirte, apresentando ao ex-ditador o novo motorista, Pablo Mariz, que, não respondendo imediatamente às perguntas de Papa, deixa Morales fazê-lo em seu lugar.

MORALES: ... Senhor...

PAPA HIGHIRTE: Morales parece uma velha de chinelo. Traga o rapaz. (*Morales sai*) Hein?... Viu? Eu ajudo... Hein? (*Graziela sorri. Papa vai até ela*) Machucou seu rosto, minha menina? (*Beija o rosto de Graziela. Pablo Mariz entra. Pequena mala na mão, Morales atrás dele, vigilante. Papa ainda beija Graziela. Vê Mariz. Um tempo. Vai para trás de Graziela. Põe a mão no bolso. Tempo longo.*) Me conhece?

MARIZ: De nome, senhor.

PAPA HIGHIRTE: Papa Highirte é um nome conhecido. Lembra o que?

MORALES: Ele não conhece e...

PAPA HIGHIRTE: Ele responde, Morales.

(Vianna Filho, 2019, p. 29-30).

A cena de tortura aparece pela primeira vez no plano do passado em *flashback*. Um foco de luz define-se no fundo palco. Surgem dois sujeitos que torturam Pablo Mariz de costas. Vianna nomeia os torturadores de Coberto 1 e Coberto 2, dando também às instruções sobre os acessórios de caracterização dos agressores “caixa de papelão na cabeça, com dois furos para os olhos”.

Albuquerque explana sobre o uso das caixas de papelão como um recurso cênico a fim de se compreender o acontecimento tornando o espectador/a um observador/a do processo histórico em andamento despertando interesse e emoção que são estimuladas para gerar atos de conhecimento de uma parcela do real.

Essas caixas de papelão são evidentemente variantes de máscaras teatrais, usadas aqui com rara eficácia na veiculação do terror associado à tortura. Em uma gradação de mobilidade para imobilidade, a expressão facial de um rosto sem máscara constitui o extremo mais mutável, enquanto a máscara representa o outro extremo, o da imobilidade expressiva com a maquiagem ficando em uma posição equidistante. Por imobilizar a expressão e negar qualquer identidade àqueles que os vestem, esses capuzes amplificam grandemente a brutalidade de uma cena de tortura. A mera aparição de um coberto à frente de um prisioneiro desperta enorme pavor e imediatamente sugere tormentos insuportáveis (Albuquerque, 1987, p. 10).

Ainda, Albuquerque ressalta que essas sensações de estranhamento são transmitidas ao espectador, que pode então refletir sobre as atrocidades cometidas à sua volta e à sua revelia por uma estrutura ilegítima de poder.

O uso de máscaras, portanto, e representações cênicas de tortura também está presente “pois mostrar ao espectador os rostos nus e humanos dos torturadores chama a atenção e denuncia a naturalidade com que a violência é encarada pelos que a praticam” (Albuquerque, 1987, p. 10).

Em conformidade com Albuquerque (1987, p. 11), a palavra “responde” funciona como um sinal de alternância de tempos, pois ao ser pronunciada por Papa, uma mudança na iluminação revela no fundo do palco a tortura de Diego no plano do passado em Alhambra. A mesma palavra também funciona como ligação entre os dois tempos, já que, ao torcer o braço e forçar para baixo a cabeça da vítima, os torturadores gritam:

COBERTO 1: Responde!

COBERTO 2: Responde!

COBERTO 1: Responde comunista, responde comunista!

COBERTO 2: Responde comunista, responde!

(A luz sai. Os três desaparecem)

(Vianna Filho, 2019, p. 30).

Com a mudança de luz, a palavra “responde” assinala a volta para o presente, quando Papa repete:

PAPA HIGHIRTE: Ele responde, Morales.

MARIZ: Não acompanho muito a política, senhor...

PAPA HIGHIRTE: Como é o nome dele?

MORALES: Pablo Mariz.

PAPA HIGHIRTE: Mariz. Nome rápido. Mariz. Dê o uniforme a ele, mostre-lhe o quarto, os carros. *(Morales não se mexe)* Não ouviu?

(Vianna Filho, 2019, p. 30).

Em outro acontecimento, há também o indicativo de tortura quando Morales, dá as instruções a Mariz e mostra ao recém-contratado motorista seu novo quarto e entregue algumas coisas. Na rubrica, Vianna coloca essa indicação “Estão Mariz e Morales. Morales lhe entrega coisas”. Segundo Albuquerque (1987, p. 12) é exatamente a palavra “entrega” que vai funcionar como conexão com a tortura no passado, visto que a

ambiguidade linguística de “entregar” (dar; denunciar) se presta bem ao reaparecimento e exigências dos torturadores:

COBERTO 1: Entrega. Entrega

COBERTO 2: O nome deles todos.

COBERTO 1: O nome deles todos.

COBERTO 2: Entrega. Entrega.

COBERTO 1: O nome. Um por um o nome.

COBERTO 2: Um por um o nome um por um.

(Vianna Filho, 2019, p.33).

No desenrolar-se dos acontecimentos e paralelamente aos conchavos políticos de Highirte, Mariz desenvolve a busca por vingança. Mariz era um militante de luta não armada em Alhambra, sob tortura, delatou o amigo guerrilheiro, Manito, que posteriormente foi morto pela repressão do governo Highirte em função das informações fornecidas por Mariz.

De volta para o presente, que não se efetua através da iluminação e conseqüente desaparecimento dos torturadores, mas sim pela entrada da empregada Grissa, que “traz dois ou três uniformes, chapéus de chofer, botas” para Mariz experimentar.

Os dois cobertos permanecem em cena, ao lado de Mariz, enquanto este se prepara para escolher um uniforme. O ato de despir-se por parte de Mariz introduz o paralelismo com os atos de tortura física e mental do passado.

GRISSA: Vim trazer o uniforme, o senhor é alto, acho que este...

COBERTO 1: ... Vou ficar com você até você entregar, não adianta.

COBERTO 2: Sabe? Sou pago pra ficar com você, não adianta.

COBERTO 1:... Até você entregar, não adianta.

(Mariz levanta. Grissa lhe estende um uniforme)

COBERTO 2: Tira a roupa, comunista.

COBERTO 1: Tira a roupa, comunista.)

(Vianna Filho, 2019, p. 34).

Enquanto Mariz tira o paletó e experimenta o que Grissa lhe estende, os dois cobertos o derrubam com socos e continuam com as agressões físicas.

COBERTO 2: Bate embaixo que não fica marca.

COBERTO 1: Bate embaixo que não fica marca.

GRISSA (Durante a fala, Mariz se levanta) ... o senhor está entrando estou querendo sair é só juntar um pouco mais de dinheiro, tenho uns parentes longe lá em Alhambra, minha irmã não, que essa morreu de desgosto que o filho apareceu morto, o Manito, tanto que eu pedi por Manito... Olha a bota.

MARIZ: ... Manito? (Tira o sapato. Experimenta a bota sentado).

COBERTO 1: Tira o sapato, comunista.

COBERTO 2: Tira o sapato, comunista.

(Vianna Filho, 2019, p. 34-35).

Figura 20 - Dois cobertos no espetáculo “Papa Highirte” do Teatro dos Quatro



Fonte: Acervo Sérgio Britto Digital. Fundação Nacional de Artes.

Nessa réplica, Grissa revela a informação que é tia de Manito e que a irmã tinha morrido de desgosto pelo filho que apareceu morto. Mariz questiona o fato e Grissa explica o motivo e revela como foi encontrado o corpo. Os torturadores, transpondo a separação entre os planos temporais, passam a agredir Mariz fisicamente, agora batem-lhe no estômago, recordando um ao outro a necessidade de não deixar evidência no corpo do prisioneiro. Os torturadores repetem para o torturado:

COBERTO 1: Fala. Fala.

COBERTO 2: Embaixo que não deixa marca.

COBERTO 1: Fala.

GRISSA (Retoma sua fala depois de arrumar coisas) ... Manito, é... Apareceu num rio com a mão amarrada nas costas...

COBERTO 1: Fala, fala que não deixa marca.

COBERTO 2: Sou pago pra não deixar marca.

COBERTO 1: Fala que não deixa marca.

GRISSA: ... a mãe de Manito sofreu de desgosto a minha irmã, vou embora, é só ter dinheiro, Papa é muito bom, mas tem muito capricho, o senhor vai ver logo... Papa não dorme, acorda a gente, quer que a gente beba... O uniforme qualquer coisa eu aperto um pouco ou alargo, o senhor vê... (Sai) (Mariz sentado na cama. Os dois cobertos novamente dobram seu braço, forçam sua cabeça).

COBERTO 1: Onde eles estão? Fala. Fala.

COBERTO 2: Fala. Fala.

COBERTO 1: Fala. Fala.

(Vianna Filho, 2019, p. 34-36).

Na fábula, as sessões de tortura duraram cerca de quinze dias e, durante esse período, o personagem Mariz se recusa a falar, causando uma certa irritação aos torturadores, que recorrerem ao uso do choque elétrico e a uma série de maus-tratos. Mariz relata a Graziela o acontecimento da tortura e confessa que durante uma das sessões de tortura, acabou por denunciar o companheiro de luta Manito às forças da repressão.

COBERTO 1: Quinze dias com você, comunista, não dá.

COBERTO 2: Tenho mais o que fazer, tem sol lá fora.

COBERTO 1: Fala, fala que não deixa marca.

COBERTO 2: Fala, fala que tem sol lá fora.

COBERTO 1: Já tomou choque elétrico, comunista?

(*A música distorce*).

(Vianna Filho, 2019, p. 38).

Vianna recorre à música que distorce para sobrepor e distanciar os gritos dos torturados. Há uma acúmulo da sessão de tortura e apresenta-se ao leitor/a e espectador/a

tanto a ameaça verbal dos choques elétricos quanto a representação dos movimentos dos torturadores sem aproximação física, demonstrando a grande força deste acontecimento que, conforme analisa Albuquerque (1987, p.10), origina-se do fato de que apesar de estarem situados em planos temporais diferentes, torturado e torturadores se encontram e, sem reproduzir realisticamente uma sessão de tortura, veiculam todo o horror experimentado por Mariz.

A análise de Albuquerque aponta que a violência dos algozes sobre a vítima adquire maior amplitude não só por estarem os dois torturadores em plano diferente do da vítima, como também pelo jogo proxêmico por eles efetuado ao redor de Mariz, aumentando a agressão com a postura de ameaça e a reduzida distância relativa entre os corpos.

O pesquisador também elucida que a preocupação dos algozes de “não deixar marcas” traz à baila o pretense contraste entre o “bom” profissional, aquele que consegue extrair informações da vítima sem deixar evidências corporais, e o “mau” torturador, que não sabe evitar lesões e, para obter a confissão do torturado, pode, levado por seu sadismo, chegar ao extremo de matar o prisioneiro.

Por último, Albuquerque (ibid., p.12) afirma que é desnecessário ressaltar a falsidade do contraste haja visto a essencial malignidade da instituição da tortura. Marcas sempre hão de ficar, quer sejam físicas ou psicológicas, quer sejam em indivíduos ou na sociedade que admite ou corrobora sua perpetração.

Posto isto, uma outra questão que atravessa a ação dramática de “Papa Highirte” é a discussão sobre a luta armada e pela formação de uma vanguarda revolucionária.

Vianna utiliza da técnica do *flashback* para produzir o contraponto cênico entre os dois pontos de vista opostos sobre as estratégias de luta: o de Manito, no plano do passado, defendendo a organização de luta armada, da tática do foco e da ação heroica; e o de Mariz ao rememorar as discussões com o companheiro, que defendia a ideia de um processo revolucionário pelas formas institucionais de oposição, de “luta das massas”.

A réplica, a seguir reproduzida, caracteriza-se como exemplo da busca pelo convencimento do outro sobre o debate do ponto de vista revolucionário.

MARIZ: Meu Deus... Eu preciso conseguir. Preciso... (Fica ali. A figura de Manito novamente invade o palco). Estou fora, estou fora disso, Manito.

MANITO: ... Como fora? Você já reuniu, conhece os planos, como fora?

MARIZ: Fora, estou fora...

MANITO: ... E a nossa segurança?...

MARIZ:... Fora, pelo amor de Deus, fora...

MANITO: Como fora? E a nossa segurança, Diego? Como...

MARIZ: ... Não estou de acordo, entende? Não concordo, não...

MANITO: ... Você já reuniu, companheiro, conhece os planos, como fora?...

MARIZ:... Ficou combinado que a gente ia ver se era possível...

MANITO: ... É possível, é só ter gana, o que falta nessa país é a gana...

MARIZ: ... Não dá, tem jornal aberto, tem oposição no Congresso.

MANITO: Jornal? Fecharam o Clarín, o Congresso diz o que? Salário congelado.

MARIZ: ... A gente está desorganizado, o mundo ainda é deles, não dá para ir pra decisão com Papa Highirte...

MANITO: Dá. Dá. A gente começa, começam na cidade de Abolición, em Cruz de los Muertos, Alvorado...

MARIZ: ... Ninguém vai se levantar, Manito, estou fora...

MANITO: Não pode sair fora, nada disso!

MARIZ: Você quer ser herói eu quero fazer a revolução.

MANITO: Você conhece alguma revolução sem herói?

MARIZ: ... Todos tiveram líder, nenhuma teve herói...

MANITO: ... Jogo de palavra, você também agora jogo de palavra?

(Vianna Filho, 2019, p. 41-42).

É importante destacar que Vianna escreve “Papa Highirte” em 1968, sob o impacto das questões embrionárias sobre o processo de luta armada no país, que irá se desenvolver no país no período de 1969 a 1974. Segundo Betti (1997, p. 230), diante das polêmicas travadas, Vianna defendia a linha oficial do Partido Comunista do Brasil (PCB), ou seja, que priorizava as formas de organização pacífica em detrimento das práticas armadas.

Todas essas questões, de alguma maneira, colaboraram para que Vianna pudesse produzir sua obra e destinar essa discussão em matéria artística. O dramaturgo possuía uma posição política bem definida no que tange à opção pela luta não armada e de frente democrática.

Consoante a análise de Betti (1997, p. 240), o personagem Mariz representa, dentro do enredo, o ponto de vista do próprio Vianinha. A ideia de uma ação de vanguarda

não apoiada num movimento de massa é contrária à visão que ele possui do processo revolucionário.

A partir desse diálogo entre Mariz e Manito acima, gostaríamos de comentar acerca da reflexão sobre a estratégia da luta. Sabemos que Vianna se manteve empenhado na construção de um projeto político e que buscou, no plano cultural, estudar dialeticamente a realidade social com intuito de contribuir para as soluções dos problemas sociais.

Segundo Villas Bôas (2009, p.88), a trajetória de Vianna se destaca “por conciliar vigor estético expresso na dramaturgia empenhada, engajamento no maior partido de esquerda da época, o Partido Comunista do Brasil (PCB), e a disposição de assumir a luta no front da cultura”. O seu papel de “organizador de movimentos coletivos, como ensaísta disposto a organizar a experiência em curso e apontar as contradições e os limites do processo, no calor da hora” (Villas Bôas, 2009, p.88), contribuíram para sua formação política e intelectual.

Durante o período de militância Vianinha nos pós-1964, ele adota a política do PCB de construção de uma frente ampla de luta pela redemocratização. Esse momento tornou-se significativo na trajetória de Vianna por “esse mesmo conjunto antagônico passa a ser nomeado por ele como categoria de classe, e o autor se esforça para dirimir os confrontos de posições em nome da questão maior em jogo, [...] a luta pela própria sobrevivência do teatro como atividade artística profissional” (Villas Bôas, 2009, p.89).

Importante ressaltar que “a relação entre militância partidária e atuação não era determinada por diretriz ou orientação do partido” (Villas Bôas, 2009, p.90). Conforme Ridenti (2000, p. 72) com o fim do zdanovismo²⁰³, não havia diretrizes claras da direção do PCB para uma política cultural partidária. Esta passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais do período.

²⁰³ O termo “zdanovismo” (ou jdanovista) consiste na proposta do Realismo Socialista publicamente difundido no 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934. O programa ficou conhecido como Zdanovismo, devido ao político e ideólogo Andrei Jdanov (ou Zdanov), que regulou e controlou a produção cultural na União Soviética durante o governo de Josef Stalin. Zdanov em seu discurso para o Congresso dos escritores soviéticos define: Em primeiro lugar, [ser um engenheiro das almas] significa conhecer a vida a ponto de descrevê-la verdadeiramente nas obras de arte. Descrevê-la, no entanto, não de maneira escolástica e morta, não apenas como “realidade objetiva”; mas descrever a realidade em seus desenvolvimentos revolucionários. Conjugada à veracidade e concretude histórica do retrato artístico deve-se encontrar o esforço didático de modelar ideologicamente os trabalhadores no espírito do socialismo. Tal método nas belas letras e na crítica literária é o que chamamos de método do realismo socialista. (ZDANOV, 1934). JDANOV, Andrei. Soviet Literature - Richest in Ideas, Most Advanced Literature. Disponível em <https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm> Acesso em 17.jan.2024.

A estratégia do PCB antes de 1964 foi à pregação da aliança dos comunistas com a burguesia nacional na tarefa de conciliação da política de “frente única com burguesia nacional”. O sistema de conciliação e dual da burguesia nacional foi objeto de crítica da esquerda marxista, inclusive por Vianinha que se distancia e critica a estratégia etapista do PCB, de aliança com a burguesia nacional para o combate do imperialismo e do latifúndio, caracterizando, assim, o projeto de revolução democrático-burguesa proposto pelo partido.

Na peça teatral “Brasil versão brasileira” (1962), Vianna formaliza “esteticamente a experiência histórica em andamento tecendo uma consistente crítica à diretriz de aliança da classe propagada pelo Partido Comunista Brasileiro e, coloca em cena as assembleias e reuniões de base do partido na fábrica” (Villas Bôas, 2009, p. 118).

Para Roberto Schwarz (1978, p.65), havia um complexo hegemônico no PCB que, ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, acabou transformando em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, pondo de lado a luta de classes e a expropriação do capital ao interesse de setores da burguesia.

Na década de 1960, com o desenvolvimento capitalista subordinado à dependência do imperialismo, a burguesia e latifundiários encarnavam as relações de produção que entravam a plena expansão, “o imperialismo tem os seus aliados nos latifundiários e em parte da alta e da média burguesia e recruta os seus agentes nessas classes e na pequena burguesia, que lhe fornecem quadros intelectuais e militares principalmente” (Sodré, 1979, p. 401).

Na preparação do golpe de 1964, as forças políticas do latifúndio e da burguesia nacional criaram uma unidade interessada na composição do poder político. O Estado Brasileiro foi utilizado pelos latifundiários enquanto fração que defendia a dominação das áreas produtivas nas relações capitalistas de acumulação e de expropriação das terras dos camponeses. Para Sodré, o latifúndio e imperialismo naquela época “apossaram-se totalmente do aparelho de Estado e colocam-no inteiramente a seu serviço, paralisando todas as iniciativas progressistas” (Sodré, 1979, p.390).

Sodré nos informa que a concentração capitalista gera antagonismos no seio da burguesia na medida em que o capitalismo se incompatibiliza com a democracia.

A legalidade democrática, assim, torna-se asfixiante para o capitalismo monopolista. A saída natural e única, para este, consiste na liquidação pura e simples da democracia. Antes, o caminho utilizado era o do fascismo, que levou à guerra e à sua própria liquidação. Hoje, o caminho é a confusão entre

democracia e corrupção, no estabelecimento de formas paternalistas de relações no trabalho e, depois da concentração de poderes, no anticomunismo sistematizado, que expressa a intenção de privar a classe operária de seu papel político e serve de cobertura para a liquidação do regime democrático (Sodré, 1979, p. 402).

A democracia no caminho para emancipação do país e o regime democrático ligado ao desenvolvimento de alterações econômicas, políticas, sociais, culturais, incluiu a preocupação de Vianinha em abordar o teatro como instrumento de mediação cultural. Vianinha trouxe para a sua dramaturgia essas questões fundamentais para o debate da esquerda.

A dramaturgia de Vianinha, haja vista o contexto de censura e ausência de democracia, significou essa mediação entre o artista-intelectual com a sociedade, na defesa da sobrevivência da atividade teatral e a atitude necessária de transformá-la.

A totalidade da obra dramaturgic de Vianna evidencia a importância do seu trabalho, pois ele foi um dramaturgo “que produziu à luz das conjunturas, com intuito de escrever textos teatrais que contribuíssem para a luta política” (Patriota, 1999, p. 137). Para Patriota (1999, p.137), as temáticas da dramaturgia de Vianna foram se redefinindo nos momentos vivenciados. Todavia, o dramaturgo tinha a revolução socialista como horizonte a ser atingido e acreditou na luta de classes como “motor da história”.

Após o golpe de 1964, o dramaturgo apura esteticamente e cria formas de debater a estratégia política de combate à ditadura, à desigualdade, etc. Segundo Patriota, o dramaturgo “fragmentou-se com a derrota em 1964, duvidou e produziu peças que registrassem as angústias que abarcaram os que estiveram envolvidos no processo” (Patriota, 1999, p. 138).

Com isso, evidenciamos a hipótese de uma possível proposta de dramaturgia do fragmento que nasce das inquietações e urgências do dramaturgo ao escavar o passado criando possibilidades de iluminar o presente da vida cotidiana da época.

Poderia Vianna pensar e refletir sobre as suas dúvidas, incertezas, fragilidades, decepções, fracassos e derrotas no processo de escrituração?

O desejo de emancipação de Vianna culminou na escrituração e estruturação de suas dramaturgias, portanto, trata-se da intensidade da luta política a serviço do movimento de luta de classes.

A peça “Papa Highirte” evidencia o esforço e o debate fundamental que a esquerda latino-americana enfrentava ao pensar suas estratégias de luta perante o autoritarismo, tortura e a repressão durante as ditaduras.

A ditadura calou a consciência dos opositores ao regime, destruiu projetos, mutilou as culturas. O escândalo público de encenar a tortura e denunciar as atrocidades do Estado Brasileiro imediatamente foi repellido pelo poderio civil-militar.

Na obra “Papa Highirte”, a tortura não se concretiza como uma simples temática ou tema a ser debatido. Encenar a tortura tornou-se a urgência de denunciar e com isso relatar o que estava acontecendo no país. Vianna, para informar sobre essa prática presente no cotidiano no Brasil, em 1968, transfigura a estrutura de classes e de opressões esteticamente na obra. “Papa Highirte” é uma obra que se destina também a denunciar.

Para isso, solicitamos ao leitor/a que faça uma leitura atenta de um longo e doloroso relato na qual transcrevemos na íntegra, o testemunho de Mariz das torturas sofridas. Pedimos a sensibilidade do leitor/a para acompanhar não como sondagem ficcional, pois o real ocupa a dimensão da cena na medida que as contradições são mostradas.

O texto verbal contém os vestígios, fragmentos da narrativa, revelando aos poucos à medida que progridem os acontecimentos por meio do enunciado de palavras deliberadas por Vianna ao querer comunicar, registrar o que observou, sentiu e intuiu naquele ano de 1968, ao escrever “Papa Highirte”.

Destacamos, um dos recursos centrais na obra “Papa Highirte”: o relato. O dramaturgo organizou a denúncia aproximando do uso da forma do relato no épico. De acordo com Alfred Döblin, a forma do relato proporciona a fabulação, um importante compromisso que o artista assume desde a Antiguidade, pois relatar significava “relatar a verdade”. O relato é um tipo de instrumento colocado nas mãos do dramaturgo para garantir o jogo com a realidade, “as obras artísticas têm a ver com a verdade. O artista épico, ainda hoje, pode fazer uso do relato com toda a seriedade” (Döblin, 2017, p.129).

Para uma melhor leitura, organizamos a réplica da narração do personagem Mariz em quatro etapas do relato.

RELATO 1: MARIZ... Prenderam Manito e sumiram com ele, e torturaram, torturam e de manhã Manito ia pra cela todo arrebetado e cantava o hino de Alhambra aí vem o médico pra saber se as pessoas podem ser torturadas de novo e torturam, mas Manito não falou nada, era o melhor torneiro mecânico em Alhambra, vinha gente ver ele fazer a instalação de uma fábrica! Começou não ter mais emprego, tinha uma fábrica de trator, começaram a comprar trator no estrangeiro, Papa Highirte dançava chula e dizia que era assim que a gente só fabricava trator de roda e precisa trator de esteira...

(Vianna Filho, 2019, p. 57).

RELATO 2: Prenderam Manito – “eram mais ou menos cinco horas da tarde quando os agricultores Leci Bataglia e Juan del Sol avistaram um cadáver boiando nas águas do Rio de las Flores, entre taquareiras..” até sei de cor isso do jornal... A polícia disse que ele tinha fugido e os comunistas mataram Manito pra ele não ir contra o Partido; não foi, não mataram Manito porque não queriam levar ele pra julgamento... Levaram ele numa lancha, aí mergulharam... Até morrer... Amarram uma pedra nele, ele nunca mais aparece... Mas o pé de Manito escapou, eles perderam Manito, era noite.. Não conseguiram achar o corpo... por isso ele apareceu boiando... Eles chamam isso de acidente de trabalho. Por isso o corpo apareceu... Foi acidente de trabalho...

(Vianna Filho, 2019, p. 59).

RELATO 3: Um mês depois que eles assaltaram o quartel me prenderam, eu tinha arranjado umas armas para eles e o sujeito que tinha sido o contato era o Serviço Secreto do Exército... Me pegaram, minha família morava longe, meus amigos me procuraram, não sabiam onde eu estava. O Clarín estava fechado, o jornal notícia, mas operário logo some de jornal sabe? Me pegaram, juro que não ia falar, não sei onde ia ter força, mas não ia falar juro! Eles começam aos poucos e vão aumentando, vêm vindo, vêm vindo, você fica pedindo para morrer porque não pode reagir, a cela tinha água um palmo de água, me punham descalço lá dentro, eu me encostava na parede, dormia assim, de vez em quando a porta abre, são eles, no começo me batiam e gritavam, gritavam no ouvido, todos mascarados, para você nem saber onde está, cobertos com a cabaça de papelão, me batiam no pescoço, eu nem conseguia mais engolir comida, entrei lá com 73 quilos, sai com cinquenta, ah! Como eu não queria saber nada, meu Deus, mas eu sabia, não estava de acordo com que eles tinham feito, mas tinha de aguentar, tinha de... eles começam a aumentar, uma mulher presa, ela estava grávida de um sujeito lá, juro! Violentaram ela, ela me dizia “estou grávida, preciso sair daqui pra fazer um aborto”, fiquei dois dias, três dias sem ver água, vem ferida no lábio, a língua pesa na boca, dói respirar, foram aumentando, punham barra de gelo no meu peito, e eu voltava pra cela e a mulher “estou grávida, estou grávida”, depois vem o choque elétrico, sabe? Na cara, está vendo estas marcas? Aí eu comecei a pedir pelo amor de Deus, aí eles sabem que você está fraquejando e vêm em cima, eu pensava em Manito cada vez menos, por que foram se meter numa loucura dessas hein. Por que eu tinha de pagar isso, eu pergunto? Hein? E choque elétrico e pancada de sabre e no braço e me davam injeção de álcool na veia, a gente fica bêbado e choque no ouvido, fica zumbindo, zumbia tudo, aí aqui embaixo, choque aqui, juro! Aqui, a gente estala, você não aguenta mais ter corpo, voz não chega para os gritos, grita, grita, chega, chega, eu falei tudo, tudo que sabia, o nome de todos, todos...

(Vianna Filho, 2019, p. 60-61).

RELATO 4: MARIZ: Gomez, Gomez, Ricardo Amoedo, Lope Guadalupe, Oregón, Salucio, contei com raiva o nome de todos, um por um, raiva, raiva, raiva de ter de falar, raiva de virar trapo, raiva de vocês que fazem loucura; Hermano Arrabal, Manito, é o chefe, Hermano Arrabal é o chefe, Manito, Hermano, Hermano; um pouco antes de Papa Highirte cair eles me soltaram, eu fugi para Zacapa, tinha uns amigos lá, um dia em Zacapa teve uma homenagem em memória de Manito, herói de Alhambra, aí eu soube que

Manito tinha morrido e tive nojo de mim, me mordi, chorei, não me matei de medo, de... me mordi, atravessava a rua de repente, puxei briga, me cortei, me mordi no pulso e... arranjei outro nome e documento e juntei dinheiro pra comprar uma pistola e uma passagem pra cá e só penso em matar Papa Highirte e depois me mato... (Vianna Filho, 2019, p. 62).

A materialidade cênica dos relatos constitui-se instrumento da denúncia implícita dos expedientes da tortura sob a ditadura de Papa Highirte. Mariz narra a violência e as marcas internas e externas da tortura.

A forma de relato escolhida por Vianna apresenta a totalidade da obra artística em tomar conhecimento dos fatos que aconteciam no país “todas as obras épicas têm a ver com o vir-a-ser e com o acontecer” (Döblin, 2017, p.145).

Vianna coletou, elaborou e amadureceu as regras de uma carpintaria teatral, permitindo, assim, “fazer da forma épica uma forma bem livre, para que o autor possa seguir todas as possibilidades de representação que o assunto lhe pede” (Döblin, 2017, p.135).

A tortura das muitas violações dos direitos humanos no Brasil representou, em certo grau, a cultura da repressão política com a aplicação de dispositivos contrários à liberdade pessoal, à integridade física, à dignidade e à própria vida humana.

O que acontece e torna a acontecer no nosso país? O que acontece é que houve mortos sob tortura e não se deve dizer que é natural. Não podemos naturalizar a morte dos nossos presos políticos sob tortura ao longo da História.

A tortura é uma prática política, fazendo parte de um passado recente e sistemático do Estado Brasileiro. A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil em muitos momentos de nossa história, favorecendo o desempenho do sistema repressivo e de controle social. Salientamos que, atualmente no Brasil, a prática da tortura se consubstancia em infração penal e expressamente proibida no ordenamento jurídico em defesa do princípio da dignidade da pessoa humana.

Destarte a essas reflexões, para concluirmos a presente análise dramatúrgica e teórica, prosseguiremos com o desfecho final da obra: o assassinato de Highirte por Mariz.

A tensão cresce na fábula rumo à consecução da vingança de Mariz. Segundo Betti, “é de fundamental importância para o rendimento crítico da peça, nessa cena final, o fato de a fragilidade de Highirte não o tornar uma vítima, e de Mariz não ser heroicizado em seu ato derradeiro de vingança contra o ex-ditador” (Vianna Filho, 2019, p. 120-121).

A cena final ocorre no quarto de Mariz. Papa entra no quarto e Mariz esconde o revólver para baixo do travesseiro. Na réplica de Highirte e Mariz, os dois são colocados um diante do outro. Mariz se exprime por poucas palavras, é sucinto, breve nas indagações de Highirte sobre passado e os erros cometidos em seu governo. Para Betti, “a sequência de respostas de Mariz a Highirte exerce o papel de um laudo histórico de condenação da tortura e da repressão” (Vianna Filho, 2019, p.105).

PAPA HIGHIRTE: Morales foi ver como eu posso entrar em Alhambra, fazer um plano para minha viagem... Morales é um imbecil (Tempo. Senta-se arrasado. Mariz parado longo tempo)... As pessoas usam a gente como se fôssemos o quê? Como se fôssemos bagaço, Mariz, rebarba... Como se não tivéssemos sentimentos... É incrível como alguém pode destruir uma pessoa, Mariz, sem um ríctuos na face, sem um ríctus... Você não gosta de mim mas eu sou bom, sou bom... Como bagaço, como água suja assim atirada... (Tempo) Você também vai embora?

MARIZ: Vou, senhor.

PAPA HIGHIRTE: ... Sei, você também... Vocês farejam as coisas ruins... O faro de vocês, eu conheço o faro dos empregados... Vai deixar Graziela, esse emprego, quarto, comida? Vai para onde?

MARIZ: ... Não tenho lugar, senhor...

PAPA HIGHIRTE:... Como não tem lugar, Mariz, você cabe em qualquer lugar e eu? O pior é quando você não tem mais lugar dentro de você, sabe? Esse sim é um homem deslocado, batido, um homem que foi justo, que amou seu povo, que... Você? Ora, Mariz... Será que Camacho realmente fez coisas boas, Mariz, será que...? Quem sabe o povo precisa ser mesmo mais ouvido, quem sabe... Como pode haver democracia se ele só pode escolher nomes se ele não faz os planos, se ele não participa assim, acho que sempre pensei assim, Mariz, no fundo sou um socialista... Talvez, talvez façam eleições em Alhambra eu poderia me candidatar, um programa socialista... Será que eu errei muito, Mariz, hein, Mariz?

MARIZ:... Não sei, senhor...

PAPA HIGHIRTE: Fale comigo, Mariz. Você deve ter ouvido alguma coisa. De onde você era?

MARIZ: Zacapa.

PAPA HIGHIRTE: Zacapa. Tive uma grande recepção em Zacapa, tem o céu mais azul de toda a América Latina. Fale, Mariz.

MARIZ:... Não sei, senhor, ouvi pouco...

PAPA HIGHIRTE: Fale, Mariz, fale comigo.

MARIZ: Ouvi pouco, senhor.

PAPA HIGHIRTE: Me ajude, Mariz, o quê?

MARIZ: ... que.. que havia muitos planos e ninguém era consultado...

PAPA HIGHIRTE: Absurdo, absurdo, havia as opiniões dos técnicos, que mais?...

MARIZ: ... a justiça, senhor, não cumpriam as leis da justiça...

PAPA HIGHIRTE: Como? Como?

MARIZ: ... prisões ilegais, senhor, habeas corpus que não eram cumpridos, torturas, senhor...

PAPA HIGHIRTE: Sempre lutei contra isso, infatigável, infatigável...

MARIZ: ... um homem foi assassinado para não ser julgado...

PAPA HIGHIRTE: Quem? Como se atreve? Eu...

MARIZ: Hermano Arrabal.

PAPA HIGHIRTE: Sempre lutei contra as torturas.

MARIZ: Ninguém foi punido por torturar.

PAPA HIGHIRTE: Puni. Tirei-os dos cargos que ocupavam, para as fronteiras, e...

MARIZ: A punição é a cadeia, senhor, comum.

PAPA HIGHIRTE: Lutei contra a tortura, exigi...

MARIZ: Chamava-se Hermano Arrabal.

PAPA HIGHIRTE: Sei, sei quem é, Mariz. Olhe, esse menino chefou um bando de assassinos, entende? Assassinos! Assaltaram de noite um quartel, dois soldados morreram, um tinha dezoito anos, era órfão de pai, a mãe entrevada, outros soldados feridos, um teve a perna amputada, entende? Esse menino chefou um bando de assassinos...

MARIZ: Eu o conheci. Era um homem bom.

(Vianna Filho, 2019, p.88-91).

O foco da ação nessa réplica se concentra no ato da vingança que Mariz deseja praticar. A estrutura dramaturgica da peça é tensionada a partir da exposição do ponto: o fato de Manito ter sido assassinado para não ir a julgamento.

PAPA HIGHIRTE: E o julgamento o que seria? Propaganda comunista, não é? Acusações ao meu governo, um carnaval, não é? Com imprensa internacional a dizer que ele era um mártir, que lutava pela libertação nacional e amava o país e não é assim que os comunistas fazem? Mariz, entende, não é assim? Como era possível haver um julgamento para incendiar Alhambra, hã, Mariz? Como era possível se é preciso calma, se pisamos num fio de arame, se as pessoas têm alma fervendo, que a subversão ferve, põe lenha, põe versos? Como era possível julgar um homem que matou friamente um soldado em serviço que tentou interceptá-lo, foi fuzilado, sem apelação, sem entender o que estava acontecendo, à queima-roupa, um jovem morto à queima-roupa, por esse Hermano não sei o quê, sei que é um assassino que não passa de um assassino revoltante, um... *(Mariz estava de costas. Pegou a pistola embaixo do travesseiro. Vira-se, dispara. Dispara. Dispara.)*...que é isso?... socorro...

que é isso, canalha?... seu... para... pelo amor de Deus, para... (*Mariz descarregou sua arma um tempo enorme. Papa atônito se contorce. Mariz se senta. Revólver na mão. Não olha Papa. Imóvel. Terminado*)... que é isso?... quem é você, menino?... eu sabia... eu sabia que você... pensa que me enganou... Nunca meu enganou, menino... eu... Foi inútil... Me ajude aqui, canalha... Vão saber que eu morri, vamos tomar o poder... Vou ser enterrado no Panteão Nacional... Vai ser feriado em Alhambra, canalha... Bandeiras de luto cobrirão o país... Me ajude aqui, canalha... Quem é você, menino?... quem é... Pelo amor de Deus, quem é você?... menino?... (Vianna Filho, 2019, p. 91-92).

Uma vez morto Highirte, Mariz acerta as contas com o passado? O personagem concretiza a vingança? Mariz resolve a situação? Acreditamos nos danos causados pela ditadura de Highirte que deixaram marcas irreparáveis em Mariz que irrompe num longo e doloroso relato das sessões de tortura. No entanto, o assassinato de Highirte revela o fim da existência de algum vínculo entre o passado e o presente dos personagens? A intenção de Vianna seria de colocar um fim no passado?

Ninguém foi punido por torturar, afirma Mariz. Com essa frase do personagem, podemos indagar: em que momento os torturadores, agentes e agressores serão julgados e condenados pelos crimes que cometeram?

Assim, apontamos que o desfecho final da peça não reside no assassinato de Highirte. A ênfase da dramaturgia acontece na última imagem da cena: após a morte de Highirte, Mariz não se mexe, está sentado com revólver na mão, paralisado e atônito diante do corpo do ex-ditador.

A peça “Papa Highirte”, “encerra-se no ato de auto enfrentamento político de Mariz diante do passado que o aprisionava em suas próprias lembranças” (Betti, 2019, p. 121). O esforço para se esquecer de uma memória ou apagá-la exprime um ato arriscado e dolorido.

Certamente, o estado atônito de Mariz, no sentido de estar pasmado, espantado, paralisado, não sabendo como lidar com a situação, sem reação ou sem esboçar desejo de fuga, faz do final derradeiro da peça “Papa Highirte” uma escolha formal de Vianna para enfrentar os grandes problemas da realidade e as grandes faixas de problemas existentes naquela época.

Para Betti, trata-se de um enfrentamento compositivo do próprio Vianna, “já que as questões figuradas no texto estavam (e em alguma medida estão ainda, de várias formas), historicamente e politicamente em aberto e em processo (Vianna Filho, 2019, p. 121).

Nessa linha de pensamento, ao tocar no nervo histórico dessa questão, Vianna “estava, ao mesmo ao tempo, tratando do grande desafio que nesse momento se apresentava no plano das lutas da esquerda e da classe trabalhadora latino-americanas” (Vianna Filho, 2019, p. 105).

Vianna esteve preocupado em fazer uma arte participante, diretamente ligada à realidade, e de dominar seu instrumento de trabalho. Sua atividade teatral abarcou toda uma fase de profundas transformações, na qual questões consideradas vitais foram deixadas de lado e outras surgiram.

Vianna afirma, em depoimento a Marcílio Eiras Moraes do “Jornal do Commercio”, uma apurada reflexão sobre a compreensão do momento teatral brasileiro refletindo sobre sua produção teatral de fins da década de 1960 que continuava sendo a denúncia contra as opressões:

[...] eu comecei a me preocupar muito mais com a existência do ser humano nesse redemoinho e a tentar mostrar esse processo de deformação. É você se solidarizar com o oprimido, mas ao tempo reconhecer, exatamente, porque ele é oprimido, todas as deformações que sofreu. Você lutar contra o opressor, mas ao tempo reconhecer o seu domínio, a sua capacidade. [...] Mas meu objetivo continua sendo a denúncia. Só que tento mostrar que a superação desse estado de coisas não depende de uma decisão simples, de uma vontade romântica. Exige paciência, ironia, organização, sabedoria e um conhecimento profundo da realidade. É um pouco o domínio do desespero.²⁰⁴

Assim, podemos sustentar que a preocupação de Vianna, ao trabalhar o personagem Mariz, concentrava-se mesmo diante dessa dimensão da opressão, e das deformações sofridas pelo personagem, tornando possível reconhecer esse domínio do desespero. O desespero e a possibilidade de fuga estavam diante de Mariz, e ele sabia que tinha de recusar e não conseguia. Por fim, destacamos um fragmento da última entrevista de Vianna, dada em fevereiro de 1974, pouco antes da viagem para tratamento de saúde no Estados Unidos, por Ivo Cardoso, da revista Visão.

O dramaturgo comentou da importância da peça “Papa Highirte”, e com isso chegamos à possibilidade de entender a construção do contexto histórico do inapagável símbolo da tragédia e do desespero que se passava no Brasil durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985).

Vianna disse:

²⁰⁴ MORAES, Marcílio Eiras de. “A denúncia sem romantismo”. *Jornal do Commercio*, 29. jul.1973.

Talvez essa Papa Highbirte tenha mais sentido, lateje mais, tenha mais paixão pela vida, se apaixone mais pela riqueza da vida e enfrente com coragem a tragédia. *Conquistar a tragédia* é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, *a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada.*²⁰⁵

Em 1979, a crítica e pesquisadora Ilka Marinho Zanotto, em reportagem para um jornal da época, nomeou Vianinha como um trágico moderno considerando a importância da produção dramaturgica do artista.

Sugerimos e deixamos em aberto a seguinte reflexão: “Papa Highbirte” seria então o indício da nossa tragédia brasileira escrita por um trágico moderno?

Podemos entender o conceito de tragédia concebido por Vianinha no sentido de incluir os grandes problemas da realidade. Para o dramaturgo, o olhar nos olhos da tragédia constitui olhar os grandes problemas da nossa vida, da nossa existência, da condição humana.

O autor enfatiza que a coisa primeira que é retirada da classe trabalhadora um é o fruto de seu trabalho, o outro é a cultura, “são duas coisas que o sujeito não pode ter: o trabalho e a cultura” (Vianna Filho, 1999, p. 182).

Os grandes problemas da realidade como o desemprego, a guerra, a fome, as doenças, a exploração, etc., tem a ver com o empenho de Vianna em transfigurar a forma social em forma estética, elemento cênico sem abstrações, isto é, trazer à luz a experiência trágica da nossa própria cultura e estabelecer um olhar amplo do mundo em relação à luta contra as opressões.

Vianna procurou os problemas da sociedade e tentou utilizar dos meios formais em termos de comunicação e elaboração de teatro para mostrar e aplicar em nível de descoberta a profundidade da tragédia, o dramaturgo aconselha “não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo possível às condições da nossa fragilidade, descobrir até o fundo as nossas impotências, as nossas incapacidades” (Vianna Filho, 1999, p.183).

Vianna nos convoca a olhar para as nossas fragilidades, impotências e incapacidades, isto significa olhar nos olhos da tragédia diante dos problemas da sociedade e não deixar se resignar pela realidade. Em suma, a responsabilidade do artista seria, segundo Vianinha, ter a coragem de escrever a verdade, lutar contra o

²⁰⁵ Última entrevista do dramaturgo. PEIXOTO, F (ORG). 1999, p.182. (grifo nosso).

amortecimento da arte e buscar a força vital de transformação, sobrevivência e paixão pela existência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 2024, o segmento artístico brasileiro relembra o cinquentenário da morte de Oduvaldo Vianna Filho e o país tem a oportunidade de refletir sobre os sessenta anos do Golpe civil-militar de 1964. As datas coincidem pela natureza simbólica de trazer à memória a reflexão sobre a história do passado-presente ao se constituir um instrumento de divulgação para as futuras gerações e trazer a público a trajetória de um artista-intelectual militante de esquerda frente à resistência democrática no país.

Esta pesquisa abordou, numa perspectiva crítica, o debate sobre os impactos do Golpe de 1964 na Cultura, em especial as práticas de censura e repressão ao teatro brasileiro.

Em face do exposto, a presente tese “*A dramaturgia épica em “Papa Highirte” de Oduvaldo Vianna Filho: o Teatro no Brasil sob a Censura*”, fornece um material teórico para a historiografia teatral sobre a reflexão da importância da resistência cultural em tempos de cerceamento das liberdades de expressão, criação e pensamento.

Observamos, durante o desenvolvimento da pesquisa, o desejo de liberdade aparente dos artistas brasileiros na mobilização contra o desmantelamento e sufocamento das artes. Nesse contexto, a luta contra a Censura e pela Cultura marcou profundamente o cenário cultural vislumbrado pela organização política e coletiva da classe teatral.

A investida da ditadura de direita na deformação do projeto político-cultural da esquerda era evidente, visto que a proibição de atividades e manifestações sobre assuntos de natureza política afetaram de maneira drástica as artes.

Na configuração da Censura violenta e sistemática da prática artística, os artistas aclamaram pela Criação Livre, isso seria a maneira de lutar para continuar a pensar, a dizer, a criar, a mostrar, a escrever e a falar em um país militarizado e dominado por forças conservadoras.

Os acontecimentos de 1964 incidiram diretamente no sentimento de impotência que se abateu sobre a militância de esquerda. Diante do fechamento político e do silêncio imposto pela ditadura, identificamos as evidências de criar representações, formular respostas, no tange às emergências de estetizar impasses, questões do cotidiano, fragmentos, dúvidas, incertezas, fragilidades, decepções, fracassos, derrotas que permearam a dramaturgia de Vianna durante o contexto de ditadura civil-militar.

Vianna, ao registrar as angústias diante das ferramentas do olhar épico da distância e do olhar nos olhos da tragédia, procurou colocar os problemas sociais dentro da ação

dramática, elegendo as urgências e emergências como categoria estética de trabalho. Mesmo diante das condições em que se vivia naquela época, Vianna buscou exercer uma atividade intelectual e expressar sua perplexidade.

A postura de Vianna diante da ditadura foi de denúncia e, com isso, a pesquisa configurou-se em espaço de investigação e discussão sobre os impasses pelos quais passava o trabalho artístico e intelectual do dramaturgo.

A investigação da realidade por Vianinha, atribuiu-lhe a condição de um artista-intelectual com ideias lúcidas, na tentativa obstinada de compressão da sociedade brasileira, tendo uma visão orgânica dessa realidade que o motivasse internamente a testemunhar o seu tempo através de sua escrita. Assim sendo, afirmarmos que Vianna descreve a experiência trágica de sua época.

A questão central que orientou a nossa pesquisa foi a indagação: de que maneira Vianinha vislumbrou escrever uma obra dramaturgica sobre o que acontecia no país em 1968?

Em “Papa Highirte”, Vianna buscou fazer um diagnóstico dos acontecimentos do país, sobretudo dos efeitos políticos, sociais e culturais do pós-golpe. Vianna formulou estratégias e táticas de trabalho ao escolher os expedientes épicos para relatar as ações de intervenção, manipulação, violência sistemática e retrógada da sociedade brasileira em aparato ditatorial.

Vianna trabalhou em desfavor daqueles que o exploraram, por esse motivo sua obra teve a dimensão e característica de denúncia, assim dizendo, o dramaturgo mostrou para a classe trabalhadora as velhas estruturas de dominação, exploração e opressão da classe dominante.

A dramaturgia épica de Vianna operou dialeticamente nas contradições vivas e centrais do modo de organização da produção e reprodução social, e para tal fim dominar a tragédia implica em pensar a partir da compreensão do concreto real.

O que ocorreu em “Papa Highirte” foi também um esforço de Vianna para melhor compreender a realidade através da construção e concreção do pensamento dialético dessa denúncia.

Desta maneira, conclui-se que, partindo de uma revisão crítica do conjunto de exames das contribuições estéticas da narrativa teatral através da sensibilidade e intuição, Vianna foi um artista-intelectual orgânico que se conectou com os sentimentos da classe trabalhadora e substancialmente com a produção estética nacional-popular para denunciar as atrocidades e violências da ditadura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, Teses, Dissertações e periódicos.

ALBUQUERQUE, Severino João. **Representando o Irrepresentável: Encenações de Tortura no Teatro Brasileiro da Ditadura Militar**. Fall, Latin American Theatre Review, 1987.

ALENCAR, Sandra Siebra. **A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101- 114, jul./dez. 2002.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Anos 70: teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa da ficção**. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.

AZEVEDO, Arthur. **O Escravocrata. Teatro de Artur Azevedo** - Tomo III - Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro vol. 7 - INACEN – 1987. Disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/O%20Escravocrata.pdf
Acesso: 10.dez.2022.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EdUFSCAR, 2002.

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997 (Artistas Brasileiros, 6).

_____. **Papa Highirte, de Oduvaldo Vianna Filho: apontamentos de análise dramática**. Literatura e Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Nº 29, p.115-121, jan/jun, 2019.

BETTI, Maria Sílvia; FARIA, J. R. **O Teatro de Resistência**. História do Teatro Brasileiro: Volume II. Do Modernismo às Tendências Contemporâneas., v. 2, p. 194 - 213, 2013.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

BRITTO, Sergio. **O teatro e eu: memórias**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CALLADO, Antonio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos**; tradução Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez Editora, 1990.

_____. **O nacional e o popular na cultura brasileira, Seminários.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **O que é ideologia.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

COSMO, Matheus; CARBONE, Roberta. **Entrevista com Tin Urbinatti – Teatro Universitário da Década de 1970: Uma Intervenção para além do Teatro Profissional.** Revista Aspas. Vol. 8. N.2, 2018.

COSTA, Homero de Oliveira. **A insurreição comunista de 1935** [recurso eletrônico] / Homero de Oliveira Costa. – Natal, RN: EDUFRN, 2015.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura em cena – o teatro e a censura no Brasil, a partir do Arquivo Miroel Silveira.** São Paulo: Edusp e Imprensa oficial, 2006.

DA SILVA, Luciane Nunes. **O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideias de arte, moralidade e civilidade no século XIX.** Niterói, 2006. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense.

DEL RIOS, Jefferson. Também no teatro, uma década cruel. In: **Os anos 70**, Folhetim, São Paulo, 11.nov. 1979, nº 147.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens;** tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Quando as imagens tocam o real.** Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte. V.2. n. 4, p.204-219, nov.2012.

DÖBLIN, Alfred. **A construção da obra épica e outros ensaios.** Tradução de Alceu João Gregory e Organização de Celeste Ribeiro de Sousa. Editora da UFSC, 2017.

DOMONT, Beatriz. **Um sonho interrompido: o Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964).** São Paulo: Porto Calendário, 1997.

FILHO, Ciro Marcondes. **Quem manipula quem? Poder e Massas na Indústria da Cultura e da Comunicação no Brasil.** 5ª edição. Editora Vozes: Petrópolis, RJ, 1986.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

GARCIA, Miliandre. **Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968).** Varia História, vol.32, núm.59, pp.357-398, 2016.

_____. **Ou vocês mudam ou acabam: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985).** 2008. 423f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins. **Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX.** Londrina: Eduel, 2018.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GAZOLLA, Ana Lúcia; STARLING, Heloísa Murgel. **Oduvaldo Vianna Filho: O Teatro como Espetáculo de Coragem**. Romance Notes. University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies. Vol.22, nº 3 (Spring, 1982). Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/43801819>> Acesso em 10. dez. 2023.

GOULART, Silvana. **Sob a Verdade Oficial- Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere** Antonio Gramsci: introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Ed. e trad. de Carlos N. Coutinho. Coed. de Luiz S. Henriques e Marco A. Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 1.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere, v. 2** - Antonio Gramsci: os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Ed. e trad. de Carlos N, Coutinho. Coed. de Luiz S. Henriques e Marco A. Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Sufoco. Entrevista a Florestan Fernandes Júnior. In: **Os anos 70, Folhetim**, São Paulo, 11.nov. 1979, nº 147.

GUIMARAENS, Rafael. **Teatro de Arena: Palco de Resistência**. Porto Alegre: libretos, 2007.

FERSEN, Alessandro. **O Teatro, em suma**. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Antunes: Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1987.

FIGARO, Roseli. **Na cena paulista, o teatro amador. Circuito alternativo e popular de cultura (1937-1945)**. São Paulo: Ícone, 2008.

FREIRE, Marcos. **Nação Oprimida**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

IANNI, Octavio. O Estado e a Organização da Cultura. In: **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v.1, 1978.

JUNIOR, Walter de Sousa. **1968: Tensões internas e externas no processo de enrijecimento da censura teatral**. In: Seminários sobre a censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC/ECA/USP) Cristina Costa (org). São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária. Introdução à Ciência da Literatura**. Armênio Amado, Editor, Sucessor – Coimbra, 1963.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos a censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. 2001, 429 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

LAMBERT, Jacques. **América Latina estruturas sociais e instituições políticas**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques et al. **Memória-história**. Porto: Einaude; Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984^a. v.1.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**; tradução de Alvo Pina – 1^aed. – São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **Cultura, arte e literatura textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

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

_____. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. (Brasil: os anos de autoritarismo).

_____. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**; Fernando Peixoto, org. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORAES, Dênis. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme. Quem define o que é Cultura? In: **Revista Folhetim**. O Estado e a Cultura. São Paulo, 25.mai.1980, nº 175.

MOTA, Danilo Henrique Faria Mota. **O Nacional-Popular e a Dramaturgia de Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. 2018. 150 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo**. São Paulo: Editora Contexto Técnicos, 2016.

NOVINSKY, Anita. Os regimes totalitários e a censura. In: **Memórias Silenciadas: História da Censura no Brasil**/Maria Luiza Tucci Carneiro (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEGINI, Cláudia Bellanda. **A urgência de 1968 nos estilhaços estéticos da I Feira Paulista de Opinião: Espaço de criação coletiva e de desobediência estética e civil.** 2021. 252 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021.

PÉGUY, Charles. **Clio dialogue de l'histoire et de l'âme painne.** Gallimard, Paris, 1932.

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

PHEKHÂNOV, G. **A concepção materialista da História.** Rio de Janeiro: Editorial Vitória Limitada; 1963.

POLITZER, Georges. **A Filosofia e os Mitos (textos reunidos – 1).** Seleção de Jacques Debouzy e tradução de Eduardo Francisco Alves. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Papa Highirte: Oduvaldo Vianna Filho.** Organização, apresentação e posfácio: Maria Silvia Betti. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

_____. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho.** In: MICHALSKI, Yan (org). Rio de Janeiro: Ilha, 1981, v.1.

_____. **Vianinha: teatro, televisão, política.** Oduvaldo Vianna Filho; seleção, organização e notas Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. Um Pouco de Pessimismo Não Faz Mal a Ninguém. In: **Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial nº 2 – Teatro e a Realidade Brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, julho de 1968.

RANCIÈRE, J. **Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien,** L'Inactuel, n. 6, 1996.

_____. **Políticas da escrita;** tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

REIS FILHO, Daniel Airão, MORAES, Pedro de. **68: a paixão de uma utopia.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SAID, Ana Maria. **Uma estratégia para o Ocidente: o conceito de democracia em Gramsci e o PCB.** Uberlândia: EDUFU, 2009.

SÁ, Carolina Mafra de. **Os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e na província de Minas Gerais (Fins do século XVIII aos meados do século XIX).** Ponta-Grossa-PR: Atena, 2022.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva;** tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** São Paulo: Editora 34, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação Histórica do Brasil.** 10. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da Literatura ao Palco – Dramaturgia de Textos Narrativos.** Tradução de Antônio Fernandes Borges. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

SOUSA, José Galante de. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, Tomo I - evolução do teatro no Brasil, 1960. 2v.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites no ginásio: teatro e tensões na Corte (1832-1868).** Campinas: Unicamp, 2002.

SOUZA, José Inacio de Melo. **O estado contra os meios de comunicação (1889-1945).** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

TRINDADE, Héglio. **Integralismo, o Fascismo brasileiro na década de 30.** São Paulo: Difel, 1974.

URBINATTI, Tin. **Teatro sob fogo cruzado. Grupo de Teatro da Ciências Sociais.** São Paulo: Alameda Editorial, 2022.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo.** 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura) -Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

WEFFORT, Francisco Correia. **O Populismo na política brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

WEKWERTH, Manfred. **Teatros Y Política.** Ediciones de la flor: Buenos Aires, 1969.

ZAPPA, Regina, SOTO, Ernesto. **1968: eles só queriam mudar o mundo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

Documentos

APOSTILAS da Academia Nacional de Polícia. Revista Aparte (nº 2), São Paulo: Editora Teoria e Prática Editora, em mai./jun. de 1968.

ESCOBAR, Ruth, KANTOR, Joe. “Roda Viva – Revista da peça no Teatro Ruth Escobar”. São Paulo: Progran Edição e Publicidade Ltda. S/C, 1 doc, impresso; 1968; 28 fls.

MANIFESTO da Classe Teatral de São Paulo. São Paulo, 31 de março de 1968. 1 p.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O texto: o prazer da leviandade. In: Programa da peça “Dura lex sed lex no cabelo só gumex.” Revista do Teatro Mesbla. Editora Jockey Diário Ltda, 1967.

Críticas de jornais, reportagens, editoriais e revistas

ABOLICIONISTA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 147, p. 2, 26 mai. 1884.

ARTISTAS começam a descrever de Gama e ameaçam nova greve. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 19.fev.1968.

ARTISTAS de teatro voltam a condenar a censura: São Paulo. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8.mar.1968.

ARTISTAS em greve foram reclamar a Gama e Silva. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 13 fev. 1968.

ARTISTAS esperam início da nova fase da censura. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22.fev.1968.

ARTISTAS passam telegrama a Costa e Silva lembrando promessas sobre a Censura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22.fev.1968.

BLANCO, Armindo. Tônia fora do Mambembe. **O Dia**, Rio de Janeiro, 30.set.1979.

DE BARROS, Luiz Alípio. Papa Highirte em clima emocional. **Última Hora**, 17.jul.1979.

CAMARGO, Arruda. Teatro Obsceno. **City News de São Paulo**. São Paulo,

CAMBARÁ, Isa. Vianna, liberdade, encara a opressão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15, jul.1979

CARTAS dos leitores censura teatral. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23.mar.1968
30.jun.1968 [Lux Jornal]

CEL. CAMPELO diz que a Censura continuará. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

CENSURA passa a Brasília. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07.nov.1967.

CENSURA proíbe mais uma peça e artistas acampam. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1968.

CENSURA Reataca: Eles agora vão ao Marechal. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18.fev.1968.

CHICO: Censura viu mais pecado em “Roda Viva”. **Diário de Notícias**, 4.fev.1968.

CONTRIBUIÇÃO do teatro e cinema é reconhecida e ministro lamenta censura. **Tribuna da Imprensa**, Guanabara, 8.mar.1968.

ESCOBAR, Ruth, KANTOR, Joe. “Roda Viva – **Revista da peça no Teatro Ruth Escobar**”. São Paulo: Progran Edição e Publicidade Ltda. S/C, 1 doc, impresso; 1968; 28 fls.

EXÉRCITO prende Tônia na porta do Monumento. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

FRYDMAN, Liba. TV Liberdade de Expressão. **City News de São Paulo**. São Paulo, 30.jun.1968 [Lux Jornal]

GAMA e Silva promete aos artistas um teatro livre. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

GEISEL proclama o fim do ciclo autoritário. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 de dez.1978.

GREVE anticensura une artistas e acaba hoje. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13. fev.1968.

GRUPO de Trabalho sobre a Censura fará relatório em 60 dias para Gama e Silva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18.jan.1968.

JUSTIÇA promete livrar teatro da censura.” **Última Hora**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

LEITE, Luíza Barreto. Carta Aberta aos Senhores Censores. **Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21.jul.1968.**

LUIZ, Macksen. Como falar de palco quando a Censura pede silêncio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16.jul. 1976.

_____. Em Papa Highirte o testemunho de uma prática cultural. **Jornal do Brasil**, 18 de julho de 1979, Caderno B.

_____. No Novo Ano, a mesma qualidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04.jan.1980.

_____. “Papa Highirte” em cena, cinco anos depois da morte de Vianinha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1979.

_____. Reflexões em torno da liberação de “Papa Highirte”. **Jornal do Brasil**, 7.fev.1979.

LUTA continua: artistas X censura. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1968.

MACIEL, Luiz Carlos. Claro e agudo um texto de Vianinha trazido à luz. **Veja**, 25.jul.1979.

MANIFESTO denuncia a censura. **Tribuna da Imprensa**, Guanabara, 8.mar.1968.

MARINHO, Flávio. Até que enfim! **Visão**, 3 de set. 1979.

_____. Onze anos depois, a realidade descrita por Vianna ainda é a mesma. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19.ago.1979.

_____. “Papa Highirte”, de Vianinha. O jogo – isto é, o xadrez – do poder na América Latina. **O Globo**, 13.jul.1979.

MARTIRES, Rose. Entrevista com os atores Papa Highirte de Oduvaldo Vianna Filho. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 17 de jul.1979.

MICHALSKI, Yan. O Palco Sem o AI-5. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02.jan.1979.

MINISTRO da Justiça: teatro agora é livre. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

MINISTRO diz que censura vai deixar de incomodar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

MINISTRO fala sobre censura. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1º.mar.1968.

MORAES, Marcílio Eiras de. “A denúncia sem romantismo”. **Jornal do Commercio**, 29. jul.1973.

ODUVALDO Fº dá texto a ministro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1968.

O PALAVRÃO: Eis a questão. **Diário da Noite**. São Paulo, 26.jun.1968, 1º caderno.

O QUE eles pensam da censura. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 2 mar. 1968.

OS DOIS Viannas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24.out.1979.

PINTO, Edson. Um Papa descobre Tônico Pereira. **Amiga**, 8.ago.1979.

PENTEADO, Ilvaneri. O testamento de Vianinha. **Movimento**, Rio de Janeiro, 16 a 22 jul.1979.

_____. Vianinha: O reencontro de um autor com o seu público. **Fatos e Fotos**. 23 de jul.

PONTE PRETA, Stanislaw. Uma derrota fragorosa. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968.

Revista de Informação Legislativa a.28 n 109 janeiro/março 1991.

Revista de informação legislativa, v. 4, n. 13/14, p. 131-148, jan./jun. 1967

TEATRO de Arena GB já tem local e falta ajuda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26.jun.1962.

TEATRO “Contra a censura e pela cultura”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

TEATRO para na escadaria do Municipal enquanto a censura continua corte. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 20.mar.1968.

UM teatro para quem não tem medo da verdade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20.abr.1968.

VIANINHA volta ao palco. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14.jul. 1979.

VICENZIA, Ida. Outro Vianinha recém-liberado: “Papa Highirte”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16.out.1979.

VOLTA ao lar com 52 cortes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1.mar.1968.

Legislações

BRASIL. **Annaes da Assembéa Nacional Constituinte**. Volume V – 23-12-33 a 11-1-34. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1935.

BRASIL. **Constituição Política do Império do Brasil, 25 de março de 1824**. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm#:~:text=Todas%20as%20outras%20Religi%C3%B5es%20ser%C3%A3o,f%C3%B3rma%20alguma%20exterior%20do%20Templo> Acesso em 10.dez.2022.

BRASIL. **Decreto nº 2.557, de 21 de julho de 1897**. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2557-21-julho-1897-539893-publicacaooriginal-39456-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 3.640, de 14 de abril de 1900**. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-3640-14-abril-1900-504589-publicacaooriginal-109093-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 14.529, de 9 de dezembro de 1920**. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html#:~:text=Art.,sempre%20a%2031%20de%20dezembro.>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 16.590, de 10 de setembro de 1924**. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-16590-10-setembro-1924-509350-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928**. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 20.033, de 25 de maio de 1931.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20033-25-maio-1931-517651-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-norma-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-norma-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 22.332, de 10 janeiro de 1933.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22332-10-janeiro-1933-501608-norma-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 24.531, de 2 de julho de 1934.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24531-2-julho-1934-498209-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

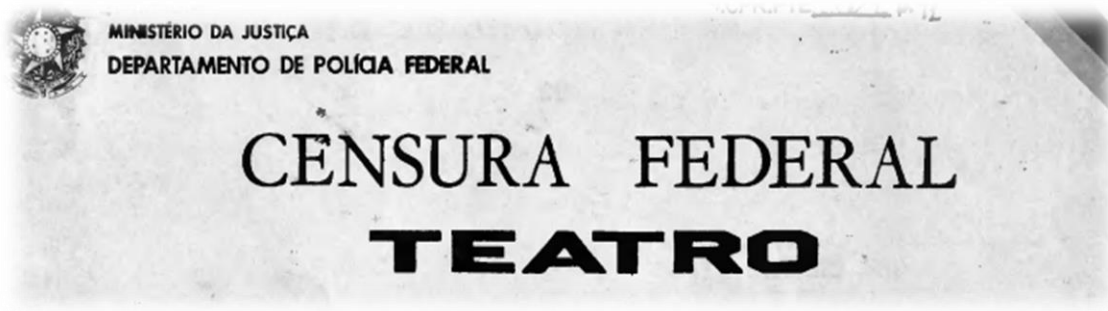
BRASIL. **Decreto nº 24.776, de 14 de julho de 1934.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24776-14-julho-1934-498265-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Lei nº 38, de 4 de abril de 1935.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-38-4-abril-1935-397878-republicacao-77367-pl.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Decreto nº 702, de 21 de março de 1936.** Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-702-21-marco-1936-472177-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em 10.dez.2022

BRASIL. **Constituição dos Estados Unidos do Brasil, de 10 de novembro de 1937.** Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm> Acesso em 10.dez.2022.

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D20493.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2020.493%2C%20DE%2024%20DE%20JANEIRO%20DE%201946.&text=Aprova%20o%20Regulamento%20do%20Servi%C3%A7o,Departamento%20Federal%20de%20Seguran%C3%A7a%20P%C3%ABlica.> Acesso em 10.dez.2022.



CADERNO 1 - IMAGENS-TEMPOS OU REDEMOINHOS OU MONTAGEM DE TEMPOS HETEROGÊNEOS FORMANDO ANACRONISMOS



Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. Ainda que mais de quinze anos tenham se passado desde essa experiência singular - no que me concerne -, meu "presente reminiscente" não terminou, parece-me, de tirar disso todas as lições. Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do "especialista". Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha.

(DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16)



Figura 21- Prossegue a campanha de artistas e intelectuais contra os rigores da censura



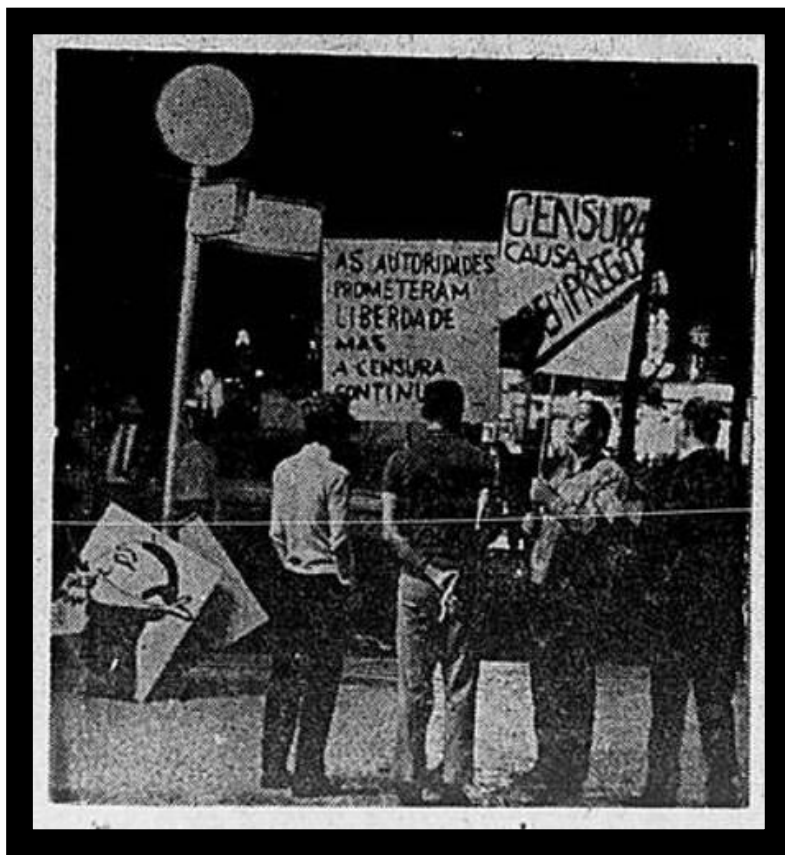
Fonte: Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20.mar.1968.

Figura 22 - Força de Expressão. Os artistas usaram de todos os recursos para não permitir que a Censura continue prejudicando o teatro. No Rio de Janeiro, cartazes sobre a estátua de Carlos Gomes criticam a censura imposta pela ditadura.



Acervo: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

Figura 23 - As autoridades prometeram liberdade, mas a censura continua. Censura
Causa Desemprego



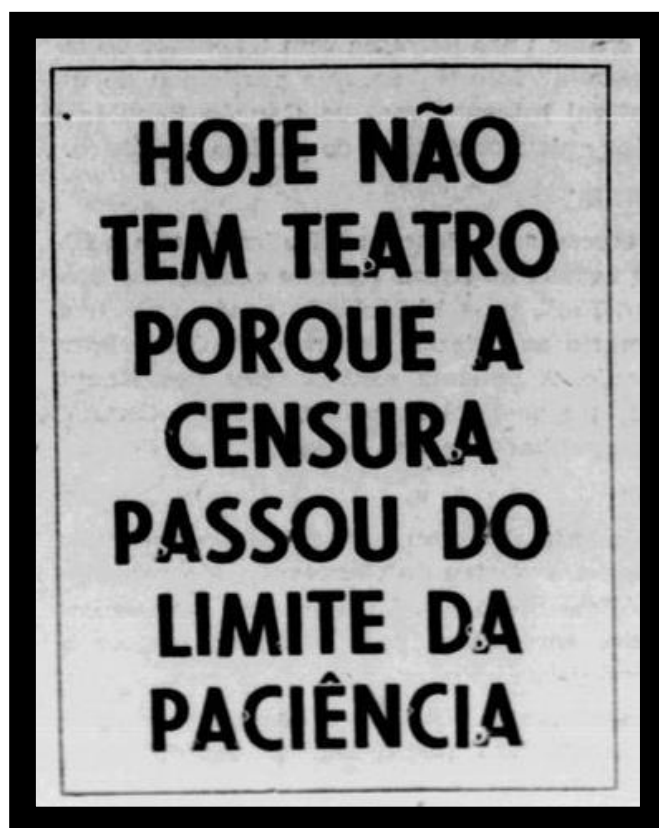
Fonte: Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20.mar.1968.

Figura 24 - Greve Protesto Contra a Censura



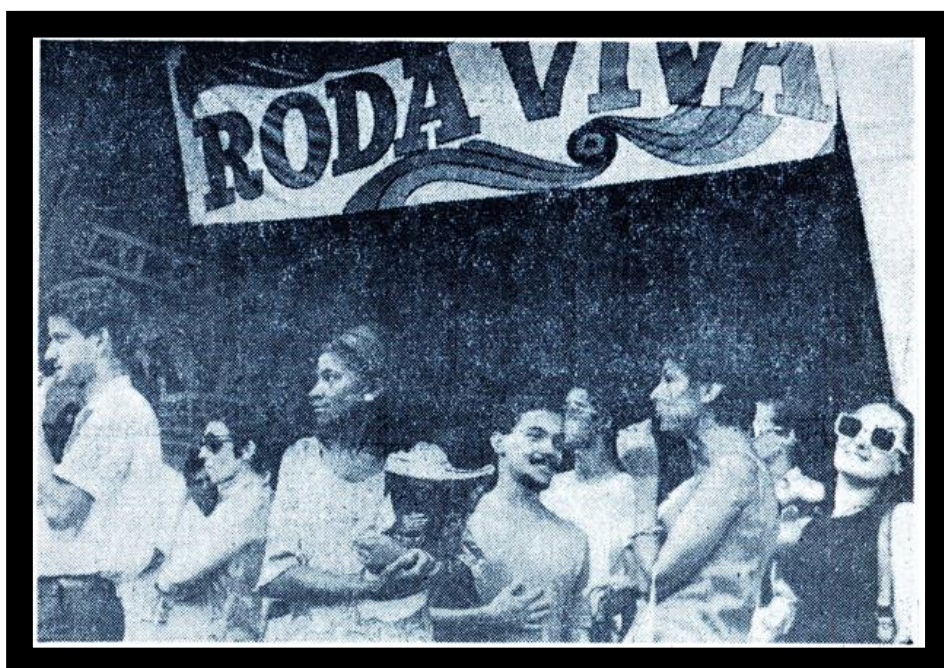
Acervo: Última Hora, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

Figura 25- O país ficou sem teatro “contra a censura pela cultura”



Acervo: Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12.fev. 1968.

Figura 26 - Em lugar de encenar “Roda Viva” atores discutiram-no teatro o problema da censura



Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro, 12.fev.1968.

Figura 27- Odete Lara, Tônia Carrero e Norma Benguell em marcha acelerada para o combate à censura



Fonte: Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 19.mar.1968.

Figura 28 - Teatro Contra a censura e pela cultura



Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

Figura 29 - Eva Tudor, Tônia Carrero, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara e Norma Benguelli na passeata



Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

Figura 30- Frente anticensura: Paulo Autran, Bárbara Heliodora, Yan Michalski e Oduvaldo Vianna Filho



Fonte: Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18.fev.1968.

Figura 31- Cultura Venceu Censura. Teatro livre

CULTURA VENCEU CENSURA



Teatro livre

O Teatro agora é livre — prometeu o Ministro da Justiça a uma comissão de atôres, palavra que valeu, no Rio e em São Paulo, o fim da greve, que entre outros incidentes teve o da prisão, por instantes, de Tônia Carrero. Em telegrama à classe o chefe da Polícia Federal anuncia, porém, que a Censura continuará ativa. (P. 3 e 2.º Cad.)

Fonte: Acervo: Última Hora, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

Figura 32 - Seu Programa para Hoje. Greve de protesto contra a censura em defesa da cultura

SEU PROGRAMA PARA HOJE — Teatros — Bares — Boates e Restaurantes

Tôdas as companhias de teatro de comédia continuam a sua greve hoje, por decisão da classe teatral. A greve não atinge as companhias de revista (Rival e Carlos Gomes), boates e "shows" de restaurantes.

"Greve de protesto contra a censura em defesa da cultura"

<p>DE BÓLDO</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>	<p>CASA GRANDE Avenida Alfredo de Melo Franco, 30 Estacionamento fácil</p> <p>Agora com Ar Condicionado Hoje: Ensaio de ALÁ VE SE ME ENTENDE da Emília de Santa de Nogueira. Amassô. Biscoito Vermelho de Tijela. Quinta-feira: Bala das Universitárias Casa Grande — Carnaval — Juventude</p>	<p>GALETO</p> <p>CHURRASCARIA GALETO RESERVAS: 27-3262 e 26-3283</p> <p>NOVIDADE: JANTAR DANÇANTE PERMANENTE MÚSICA AO VIVO — AR CONDICIONADO PERFEITO</p> <p>A partir das 21:00 horas das mesas. Venha com seus filhos ao Jantar Dançante do seu GALETO, pagando o mesmo que em qualquer outra churrascaria comum.</p> <p>Rua Conde de Esmoriz, 149 A MAIS BELA DA AMÉRICA LATINA</p>	<p>MIGUEL LEMOS</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>
<p>GINÁSTICO</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>	<p>MESBLA</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>	<p>SERRADOR</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>	<p>MNISON DE FRANCE</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>
<p>GLAUCIO GILL</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>	<p>SARAU Rua: 45-1204 418 de 12 horas apresenta</p> <p>ATAULFO ALVES (Em Sua Anfitriã)</p> <p>e ainda: Lulu Bell, Raiz de Barros, Teresa Knorr, Ataulfo Alves, convidado vocal: As Maravilhas, Jorginho de Figueira e seu Trio, paródias e piadas.</p> <p>O Melhor Show de Ataulfo! RUA GUSTAVO SAMPAIO, 860-A (LENER)</p>	<p>CARLOS GOMES De 21 a 24 horas, de 20 a 22h sábado e domingo, por 3 sessões das 18 às 24 horas</p> <p>"TEM BONECAS NA FOLIA"</p> <p>Revista CARNAVALESCA com as famosas travestidas "LES GIRLS" do TEATRO CARLOS GOMES</p> <p>Mapinha e informações tel: 22-7301 ÚLTIMA SEMANA</p>	<p>PRINCESA ISABEL</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>
	<p>OPINIÃO</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>	<p>JOVEM</p> <p>GREVE DE PROTESTO Contra a Censura em Defesa da Cultura</p>	

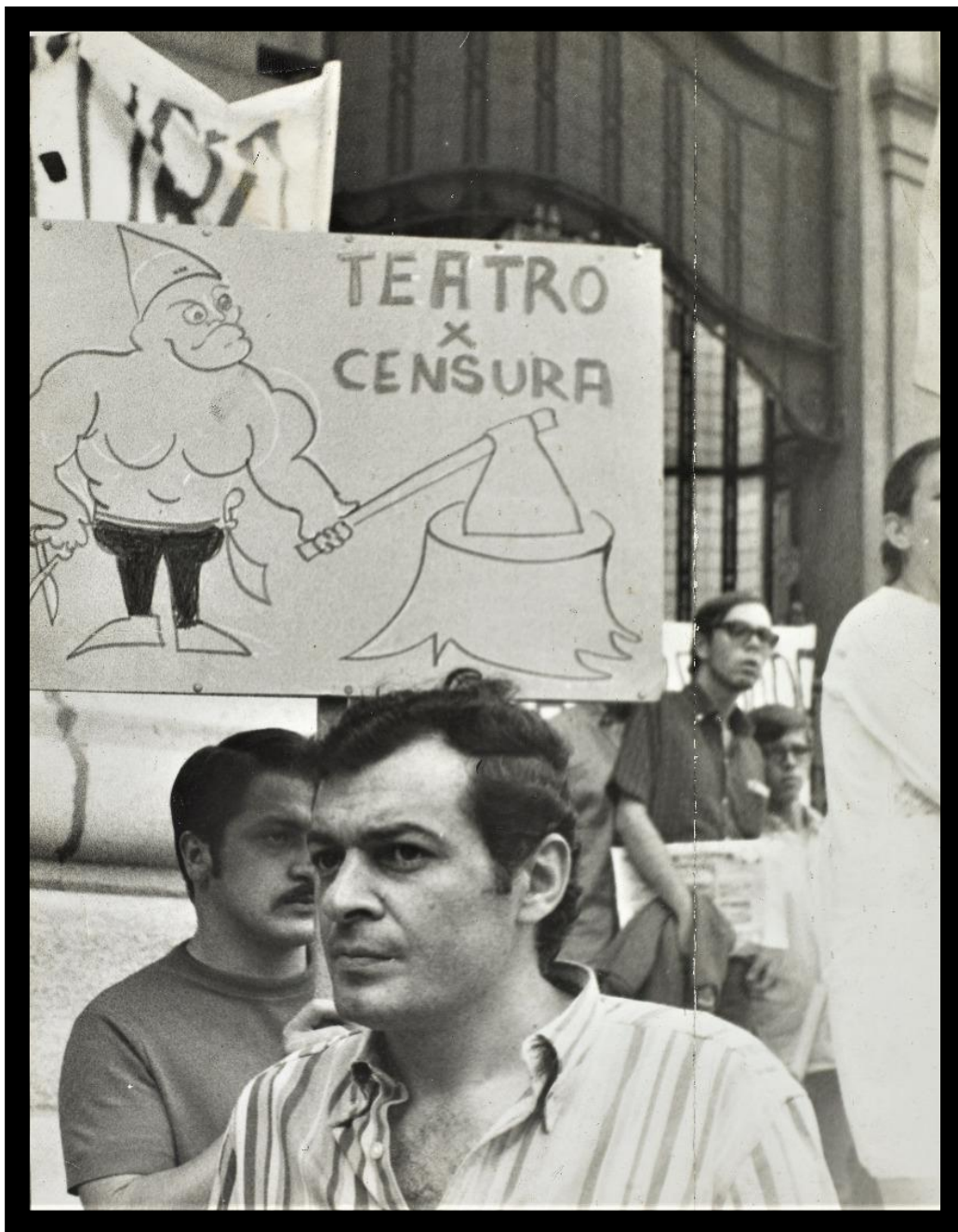
Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

Figura 33 - Jaguar e os censores



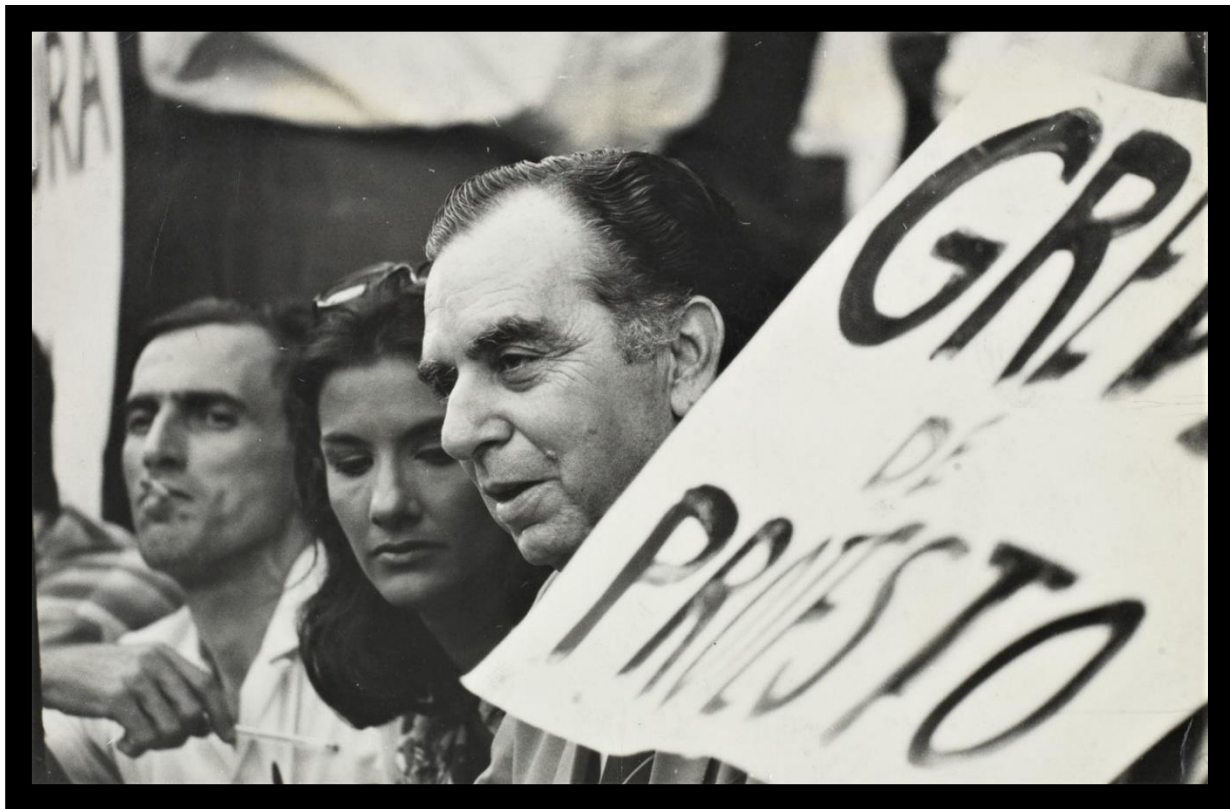
Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.

Figura 34 - O cantor Sérgio Ricardo em passeata contra a Censura em São Paulo



Fonte: Arquivo Nacional, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.
BR RJANRIO PH.0.FOT.06440

Figura 35- Nelson Rodrigues levanta cartaz e protesta contra censura “burra” sentando três horas no Municipal



Fonte: Arquivo Nacional Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13.fev.1968.
BR RJANRIO PH.0.FOT.06440.

Figura 36- Fernando Torres, com microfone, no Teatro Municipal no protesto contra a Censura, perto de Nelson Rodrigues (de terno)



Fonte: Agência O GLOBO.

Figura 37- Odete Lara e Eva Wilma no mesmo protesto



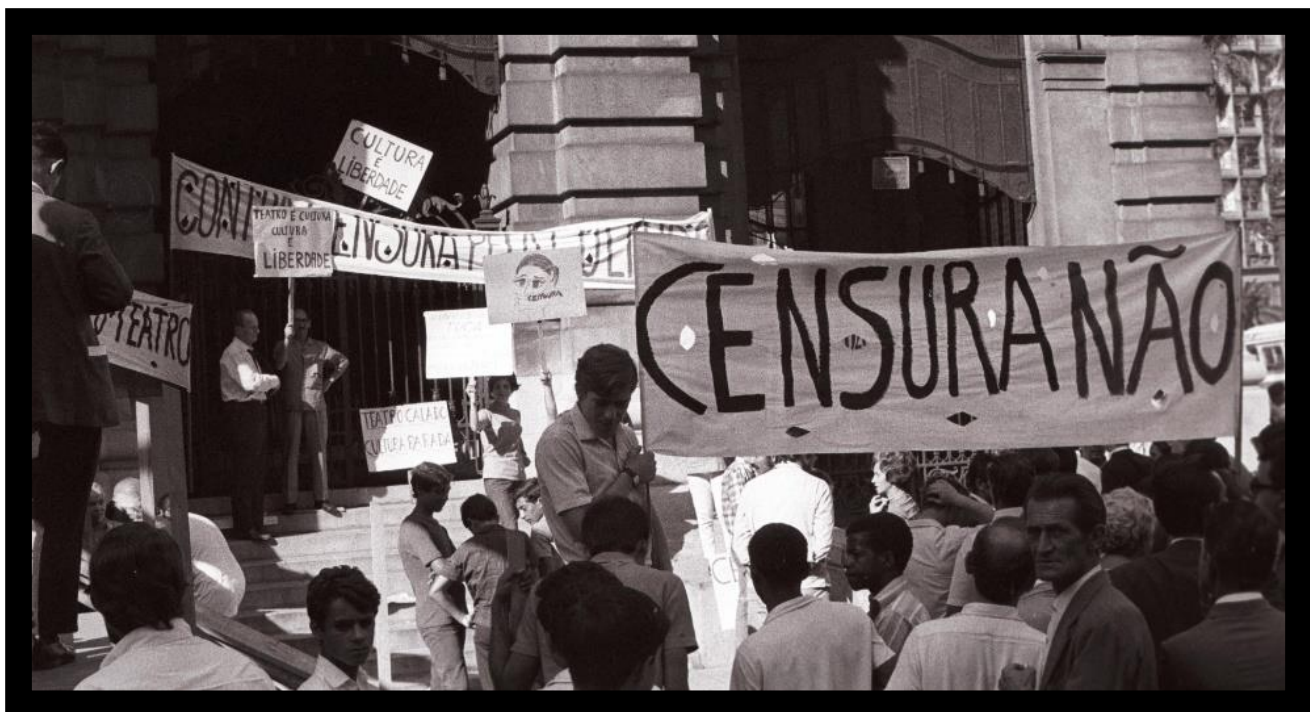
Fonte: Última Hora, Rio de Janeiro, 14.fev.1968.

Figura 38- As atrizes Tônia Carreiro, Eva Wilma, Odete Lara, Norma Bengell e Cacilda Becker protestam contra a censura e Ditadura Militar



Fonte: Arquivo Nacional, Correio da Manhã, 13.fev.1968.
BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06440_026.

Figura 39 - Atores com placas e faixas protestam contra a Censura no Teatro Municipal de São Paulo em 13 de fevereiro de 1968



Fonte: Digital da Fundação Ulysses Guimarães.

Figura 40- Artistas realizam manifestação contra a Censura na ALERJ em junho de 1968



Fonte: Correio da Manhã -BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06440_022-1.

Figura 41- Passeata de artistas, no Rio de Janeiro em junho de 1968, protesta contra a censura da peça teatral “Relações Naturais”, de Qorpo-Santo



Fonte: Arquivo Nacional, Correio da Manhã -
BR RJANRIO PH.0.FOT.06440

Figura 42- Cacilda Becker, Walmor Chagas, Odete Lara e outros na escada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1968



Fonte: Agência O GLOBO.



Imagem-tempo/redemoinho/anacronismos n° 23:

A atriz Tônia Carrero sendo presa em fevereiro de 1968 em passeata contra a censura.

Acervo: Arquivo Nacional, Correio da Manhã -

BR RJANRIO PH.0.FOT.14897

Figura 43- Capa da Revista Civilização Brasileiro, caderno especial 2 Teatro e Realidade Brasileira



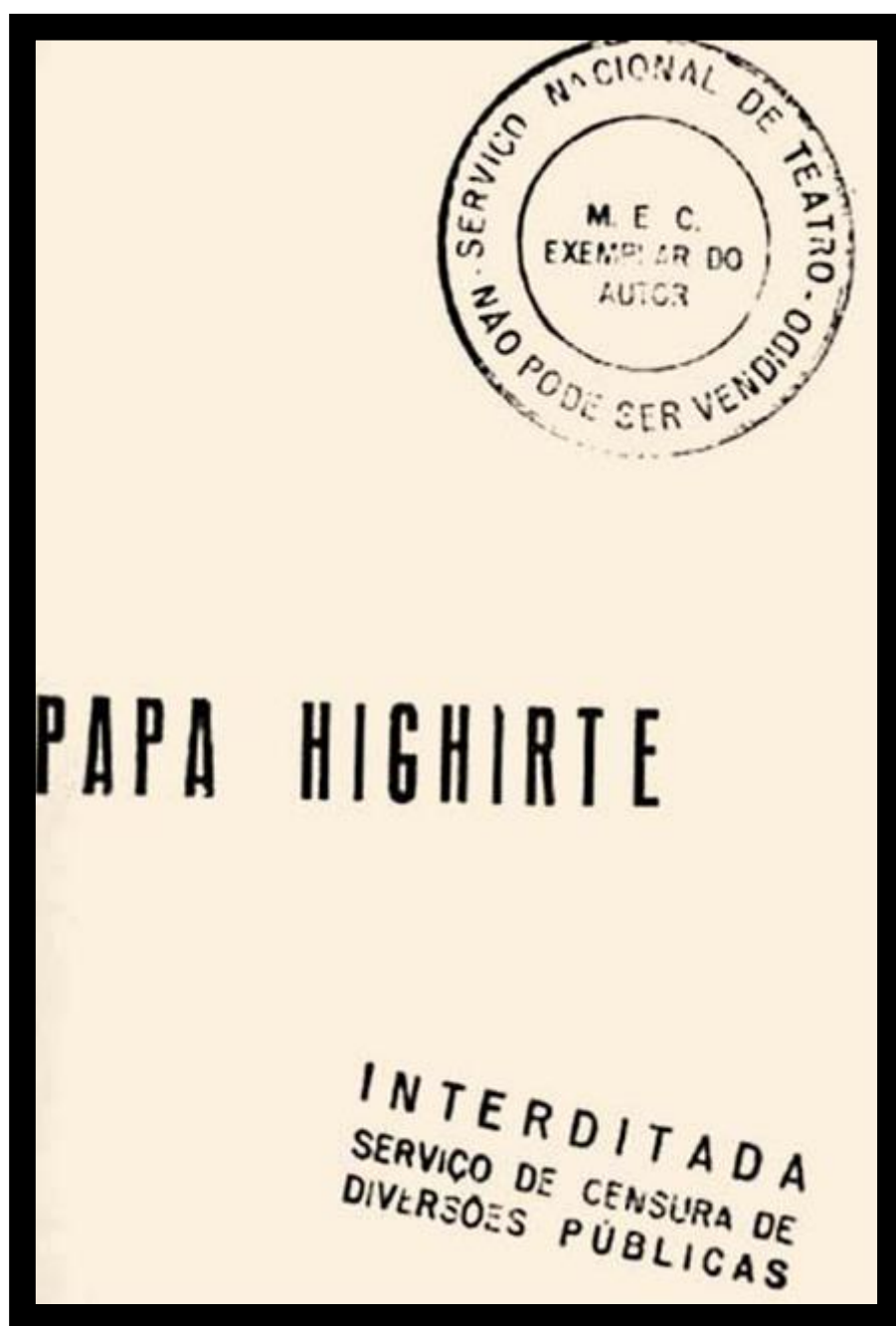
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 44- A atriz Norma Bengell, em 13 de março de 1968, recebendo a notícia de que o ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, manteve a censura das peças “Barrela” de Plínio Marcos e “O começo é sempre difícil”, de Antônio Bivar”



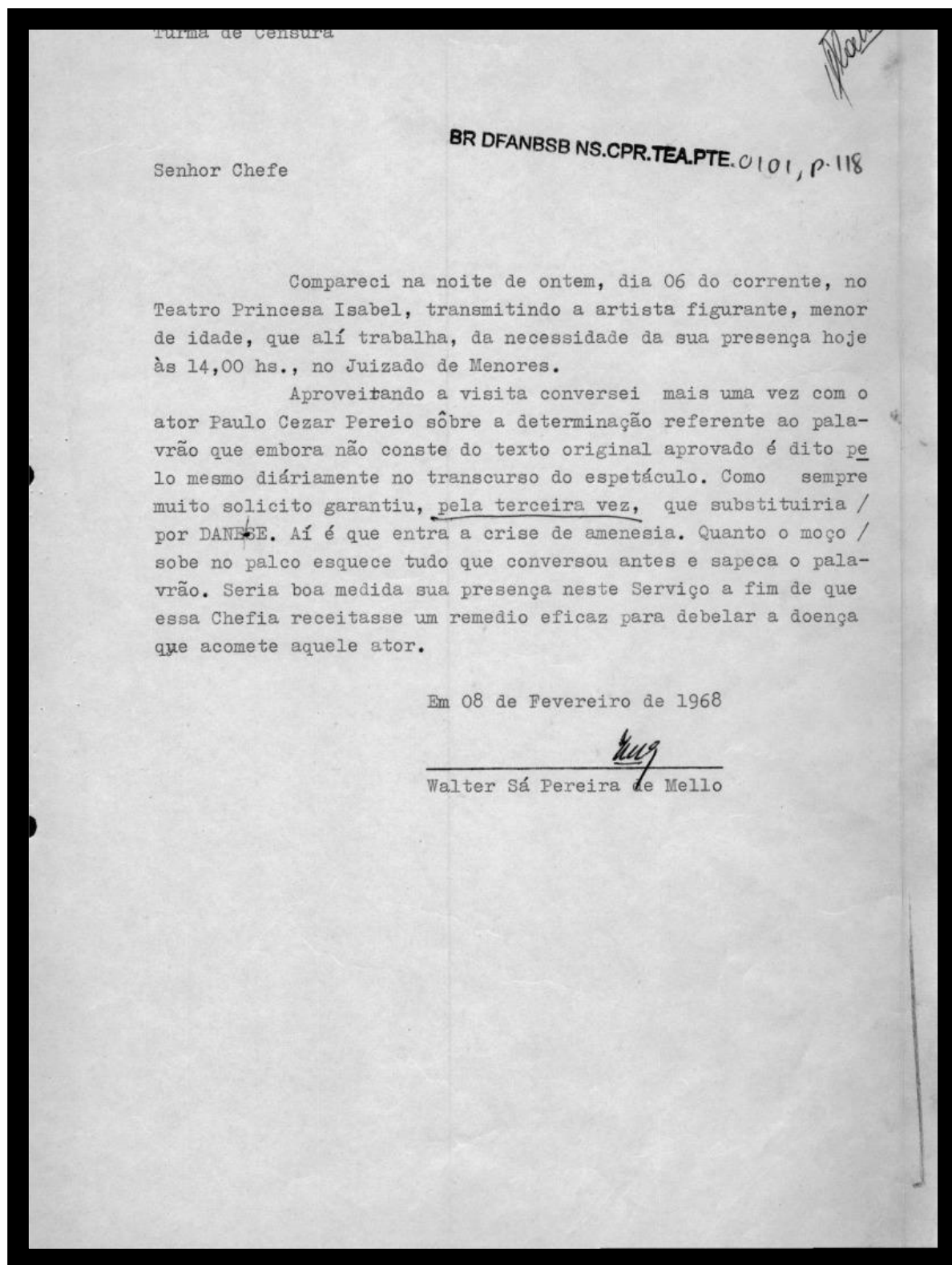
Fonte: Arquivo Nacional, Correio da Manhã,
BR RJANRIO PH.0.FOT.11418.

Figura 45- Papa Highirte Interditada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas



Fonte: Memorial da Democracia.

Figura 46- No papel, o censor relata à sua chefia ter pedido ao ator Paulo César Pereio que deixasse de falar um palavrão que não constava no texto original da peça aprovado pela censura



Fonte: Arquivo Nacional, Divisão de Censura de Diversões Públicas, Requerimento para aprovação da peça: roda viva. BR DFANBSB NS.CPR.TEA,PTE.101.

Figura 47- O uso dos palavrões (e a censura deles) nas peças de teatro virou questão depois que uma deputada Conceição da Costa Neves denunciou o uso de palavrão na peça “Roda Viva” em 1968



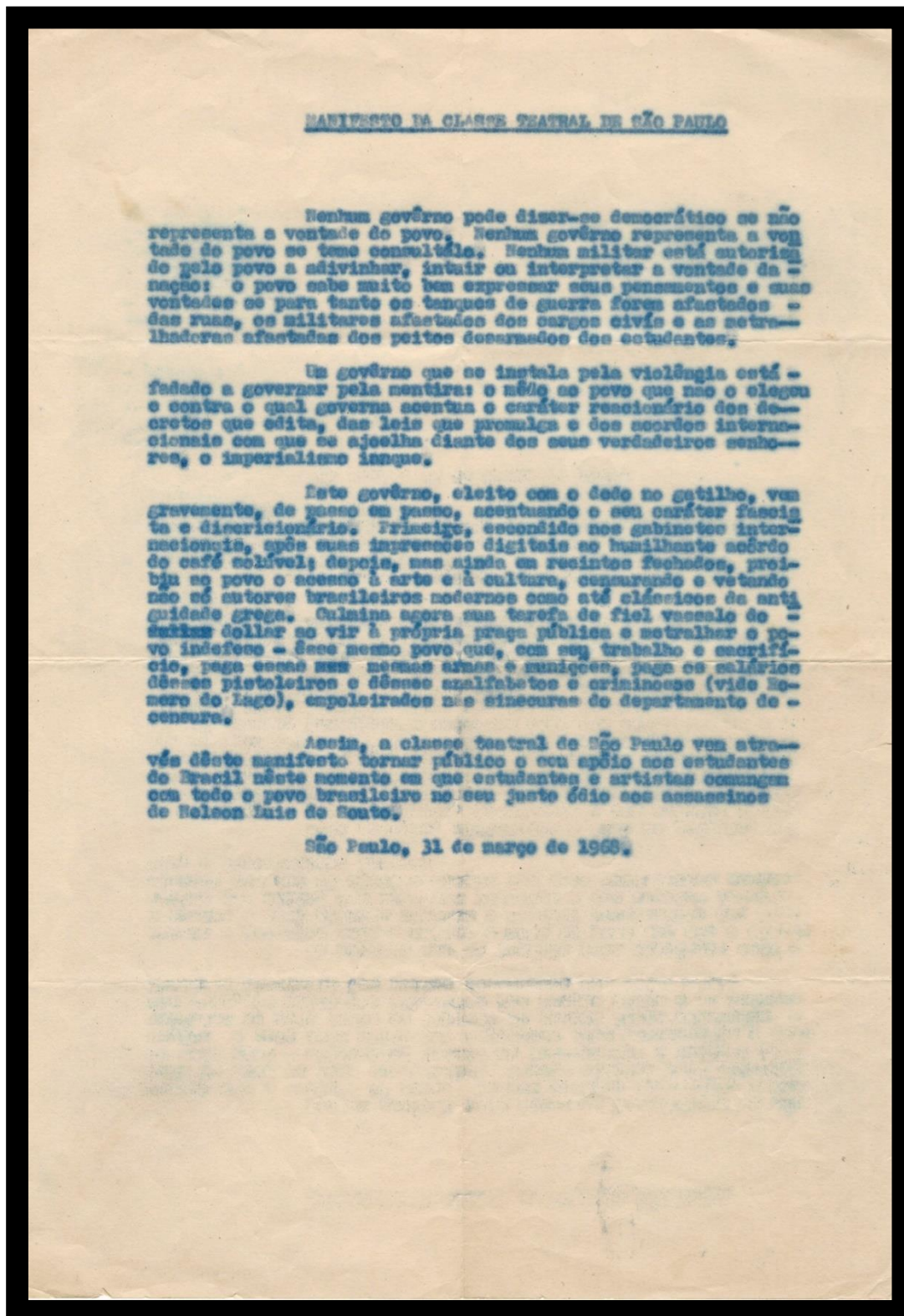
Fonte: imagem de jornal disponível no Acervo do Instituto Augusto Boal.

Figura 48- A peça “Roda Viva” foi atacada por conter “palavrões” e a classe teatral se manifestou publicamente contra a censura do texto, solicitando um debate na televisão para discutir a liberdade de expressão



Fonte: imagem de jornal disponível no Acervo do Instituto Augusto Boal.

Figura 49 - Manifesto da Classe Teatral de São Paulo denunciando a censura e o caráter fascista do governo militar



Fonte: imagem de jornal disponível no Acervo Augusto Boal.

Figura 50 - Reportagem e entrevista com Oduvaldo Vianna Filho no Jornal do Brasil



Figura 51- Reportagem e entrevista com Oduvaldo Vianna Filho no Jornal do Brasil



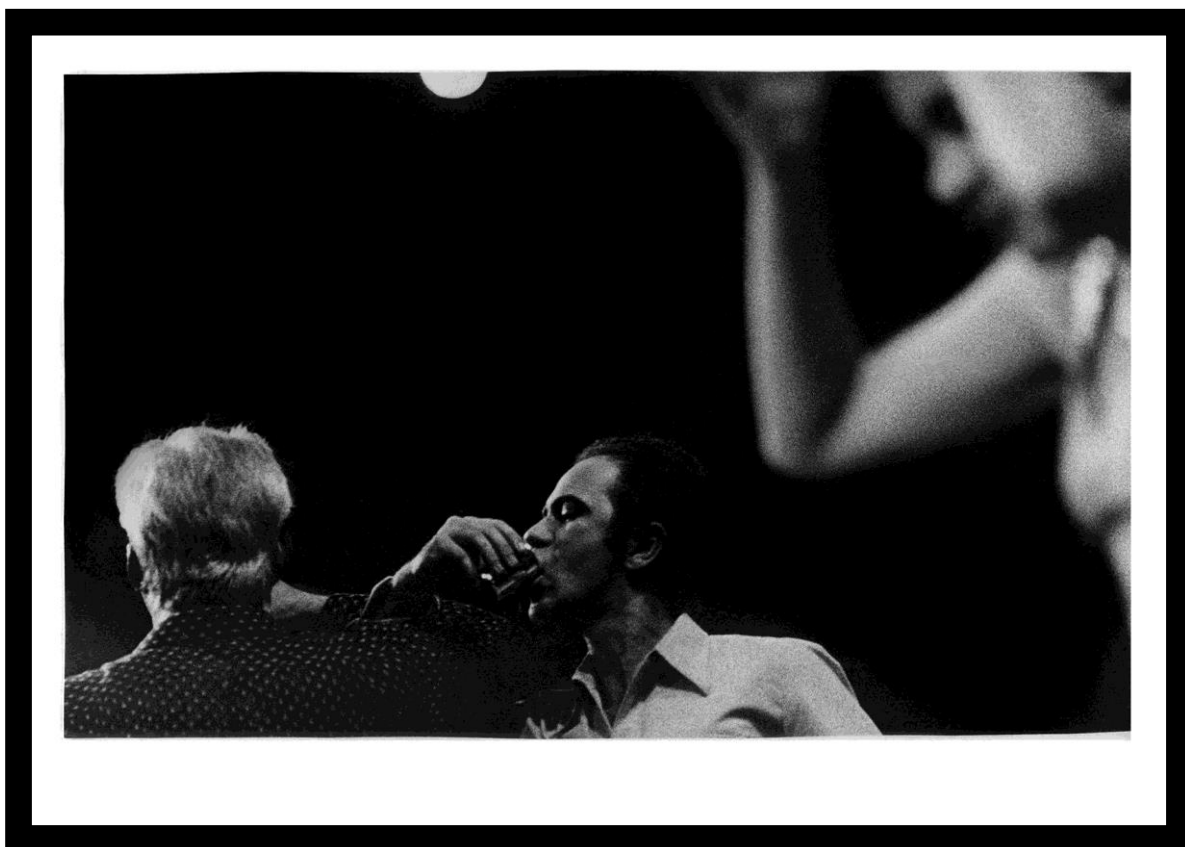
Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20.abr.1968.

Figura 52- Material de divulgação da montagem de “Papa Highirte” pelo Teatro dos Quatro em 1979



Acervo: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 53- Sérgio Britto e Tônico Pereira em cena na peça “Papa Highirte”, 1979



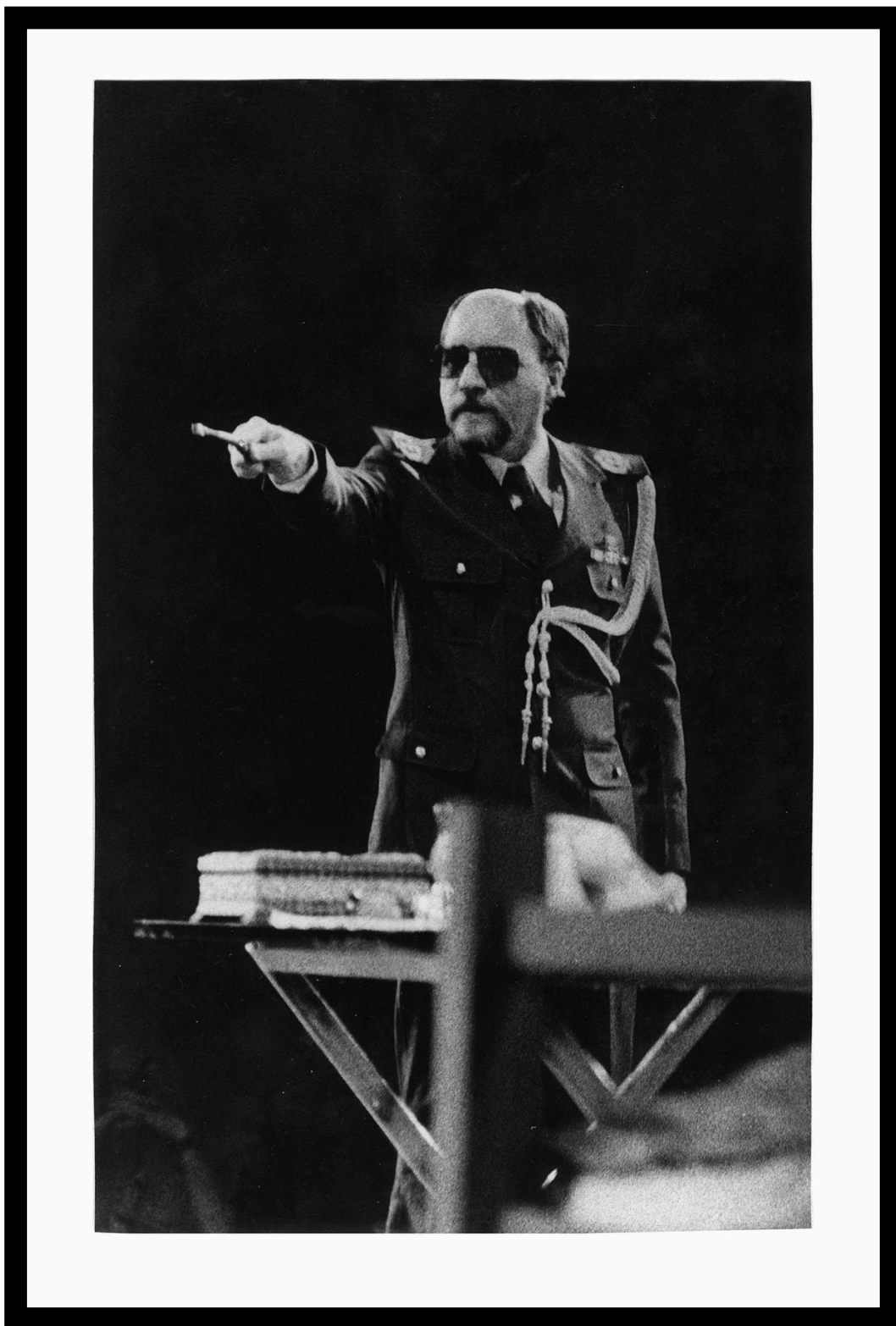
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 54- Sérgio Britto (Juan Maria Guzamón Highirte) e Tónico Pereira (Pablo Mariz) em “Papa Highirte”, 1979



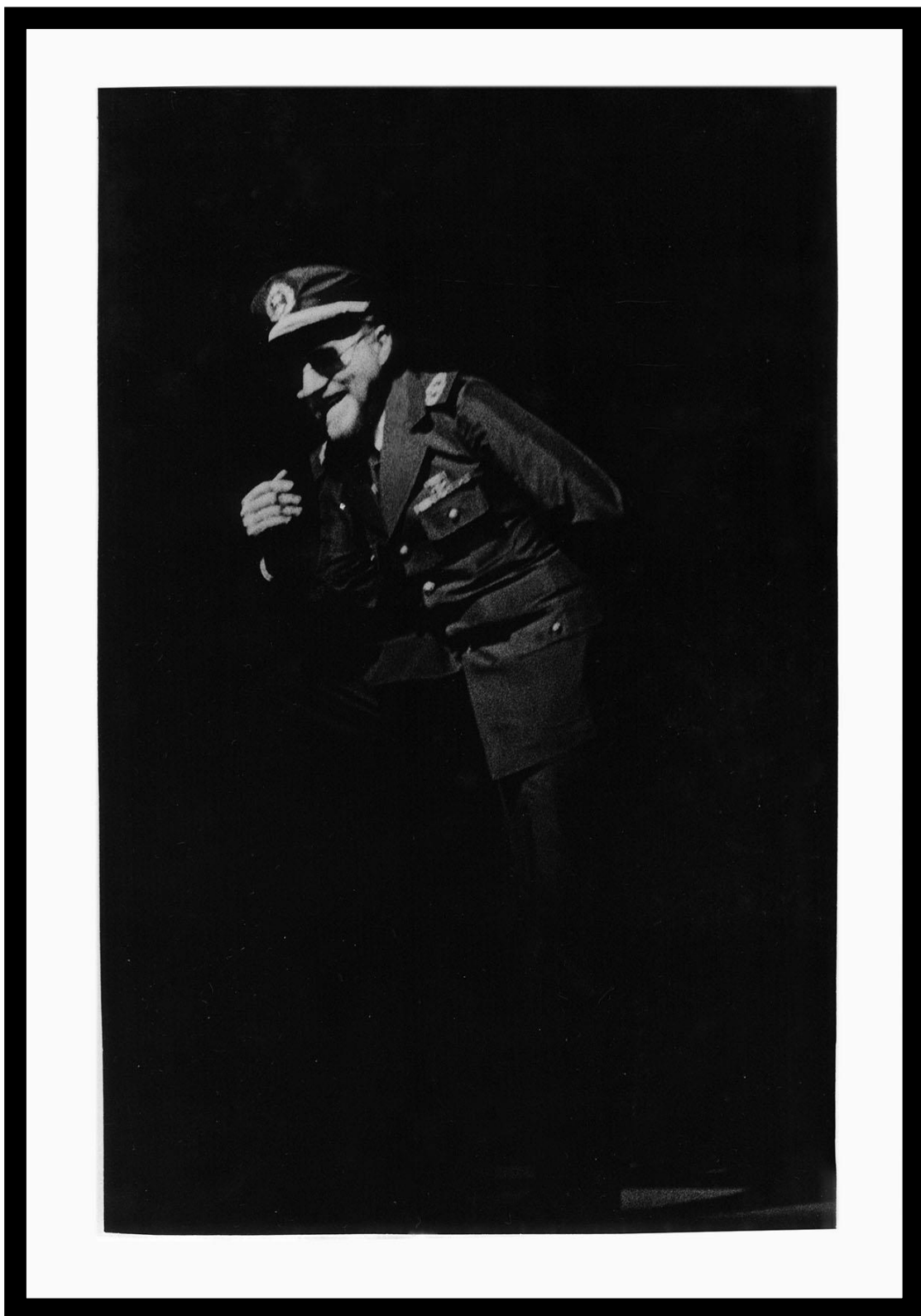
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 55- Nildo Parente (General Perez y Mejia) em cena na peça “Papa Highte”,
1979



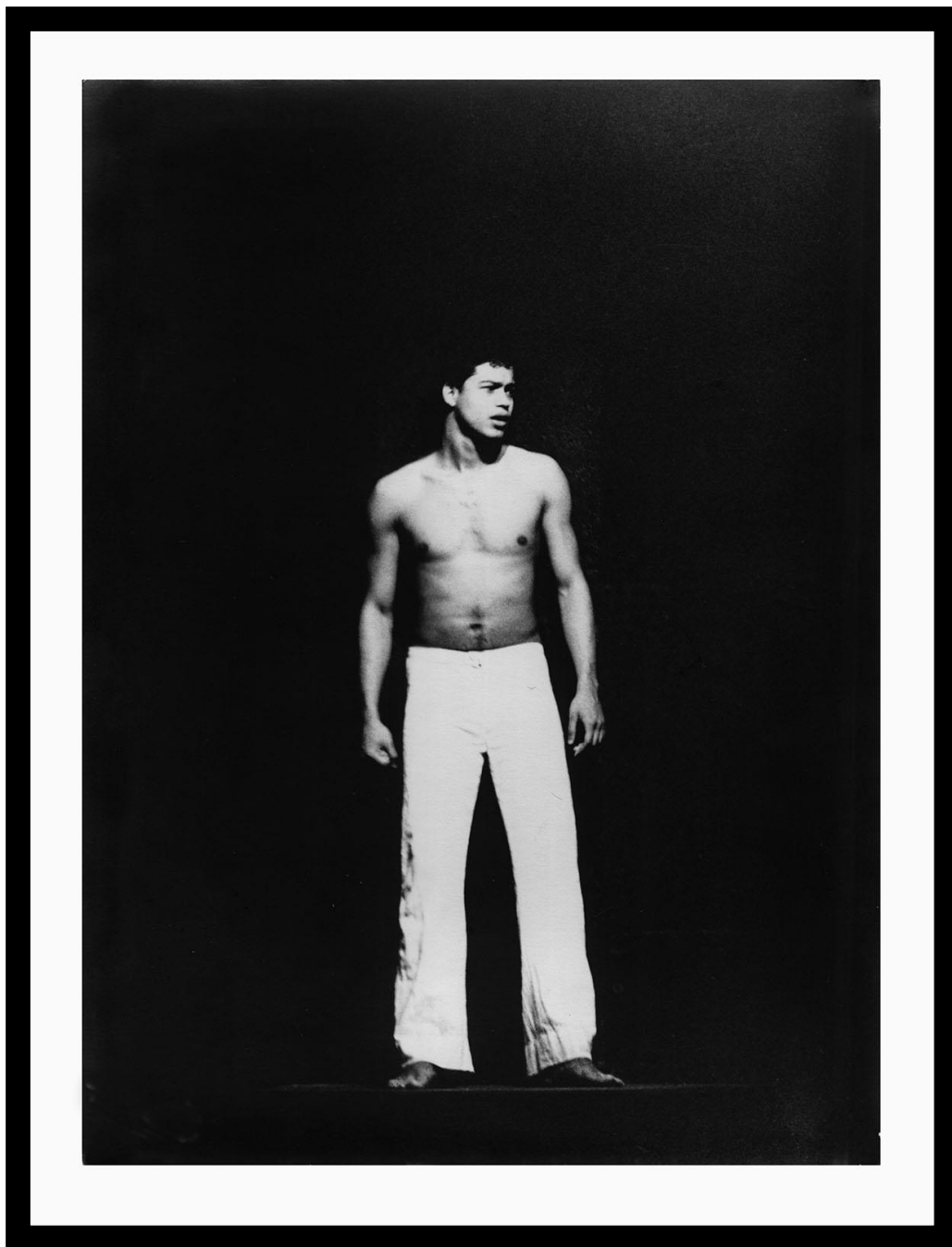
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 56 - Nildo Parente (General Perez y Mejia) em cena na peça “Papa Highirte”,
1979



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 57- Carlos Alberto Baía (Manito) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979



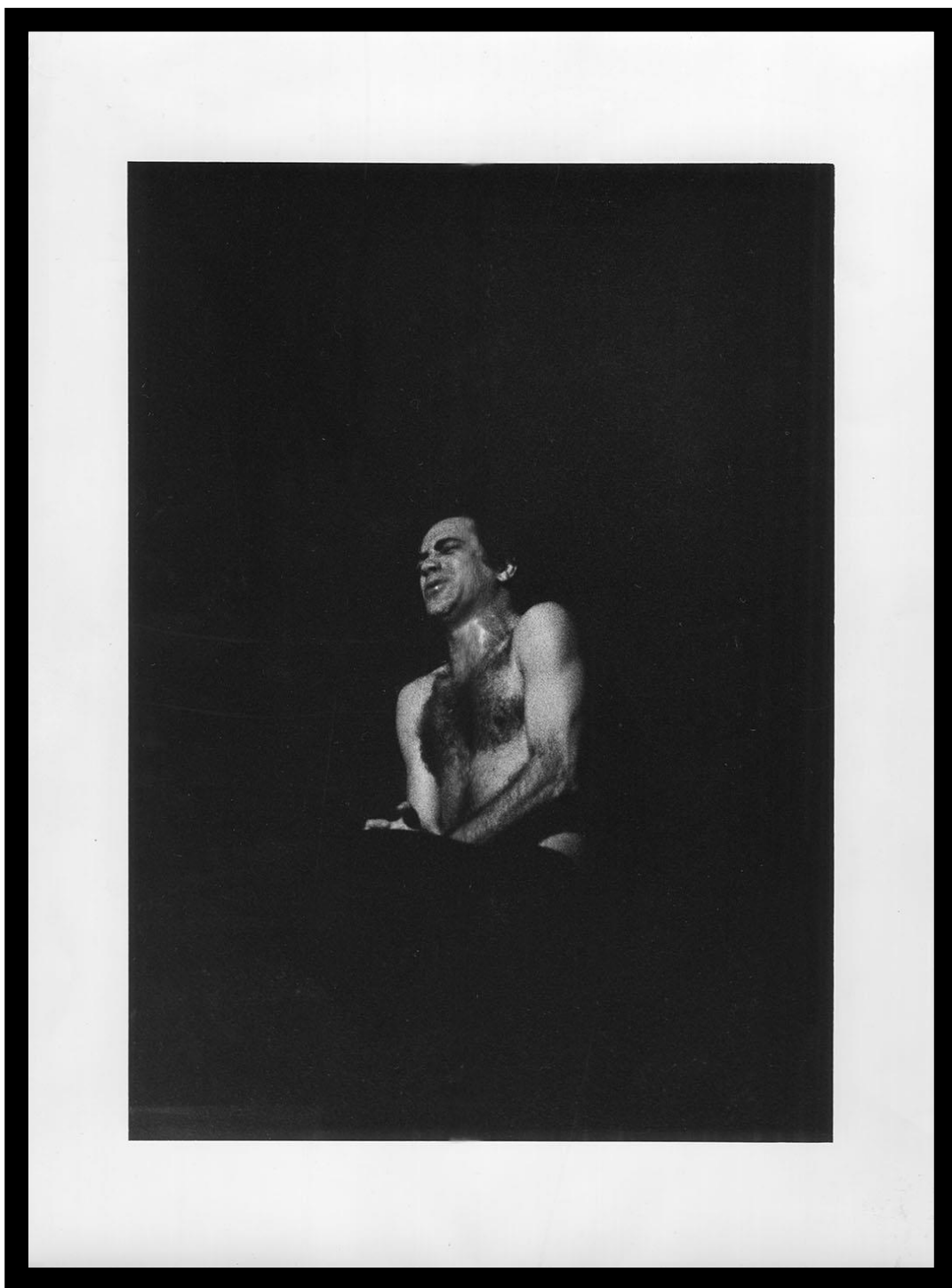
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 58 - Sérgio Britto em cena na peça “Papa Highirte”, 1979



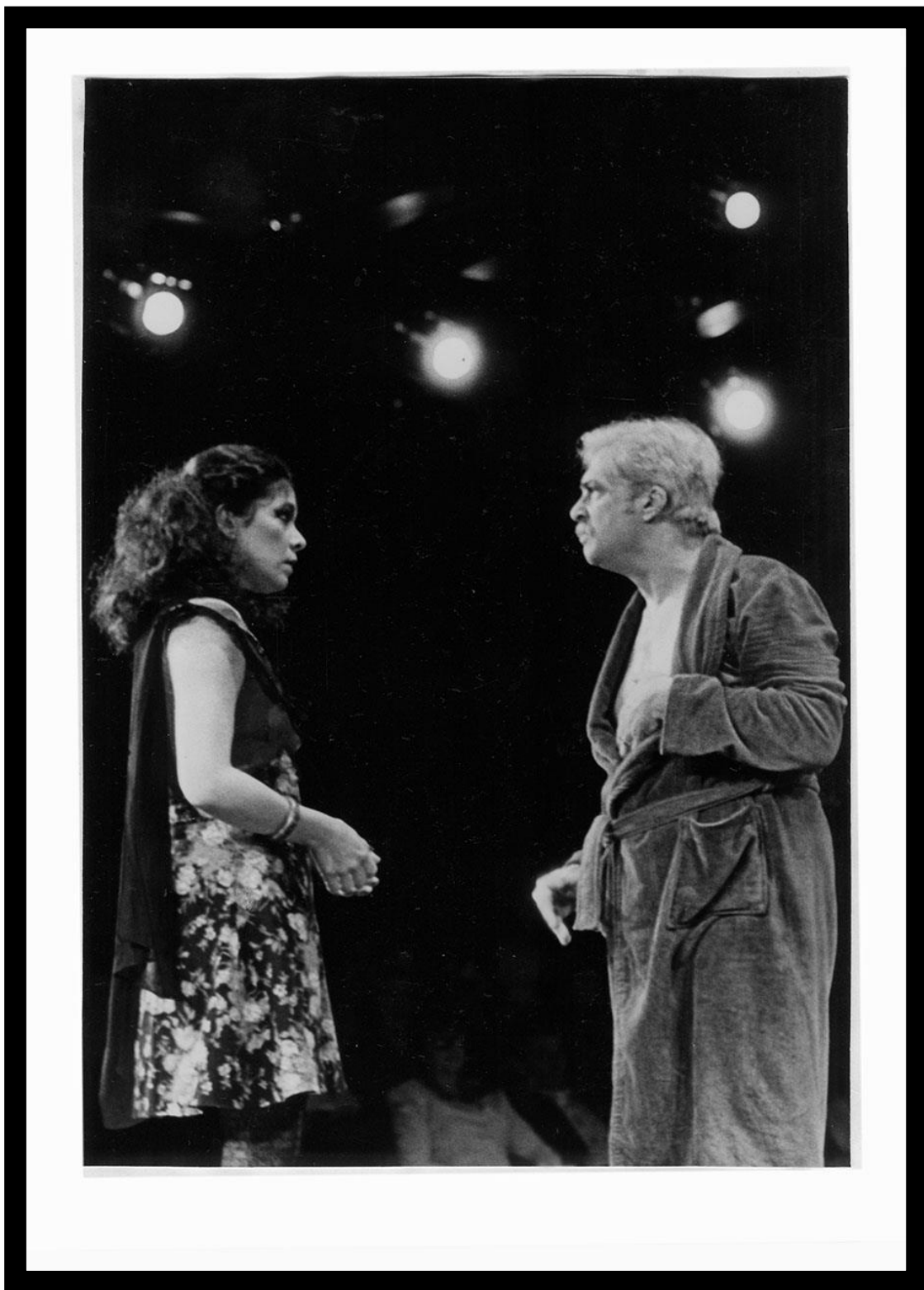
Acervo: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 59- Tônico Pereira em cena na peça “Papa Highirte”, 1979



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 60- Angela Leal (Graziela) e Sérgio Britto em cena na peça “Papa Highirte”,
1979



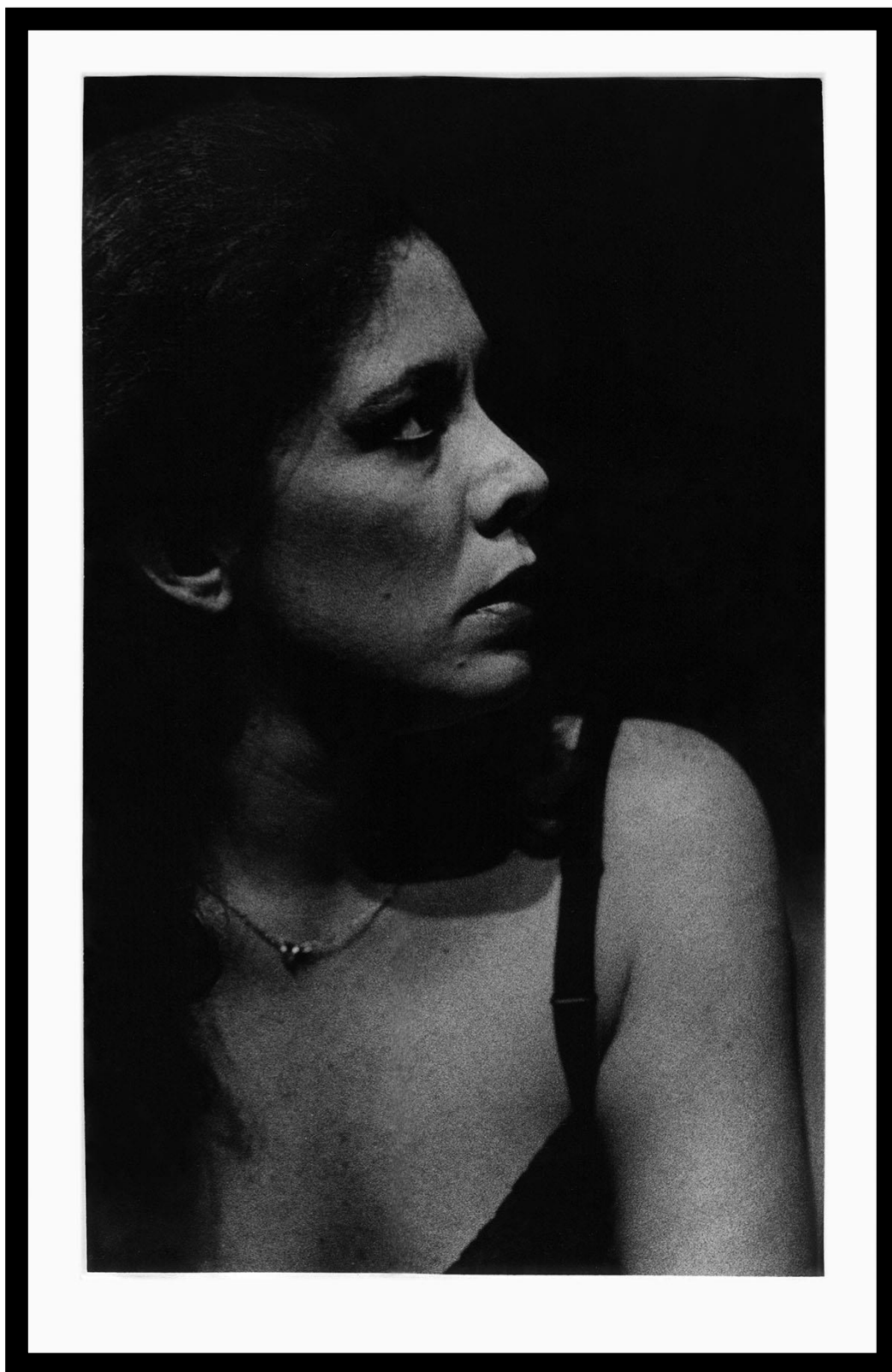
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 61- Dinorah Brillanti (Grissa) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979



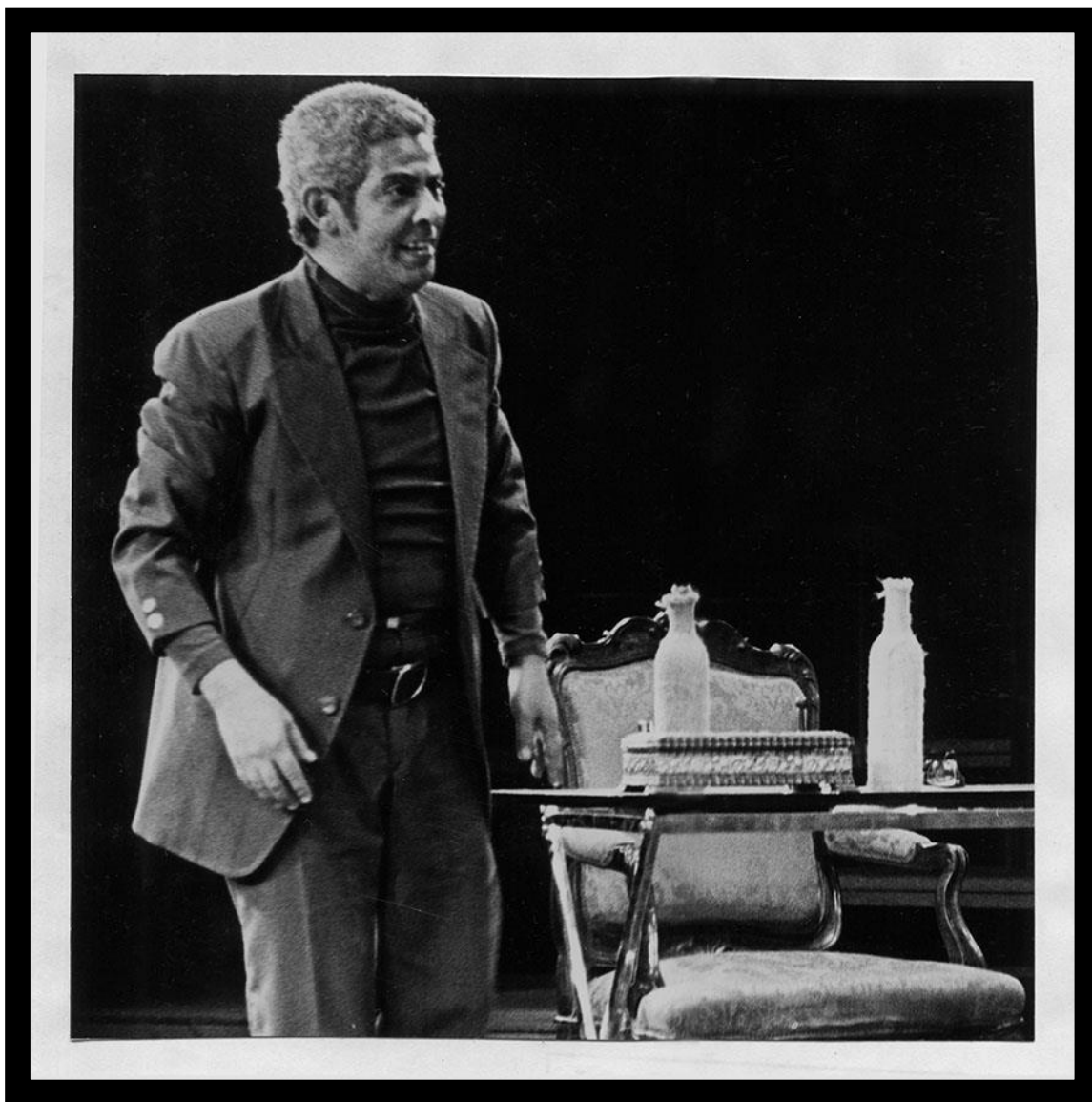
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 62- Angela Leal (Graziela) em cena na peça “Papa Highirte”, 1979



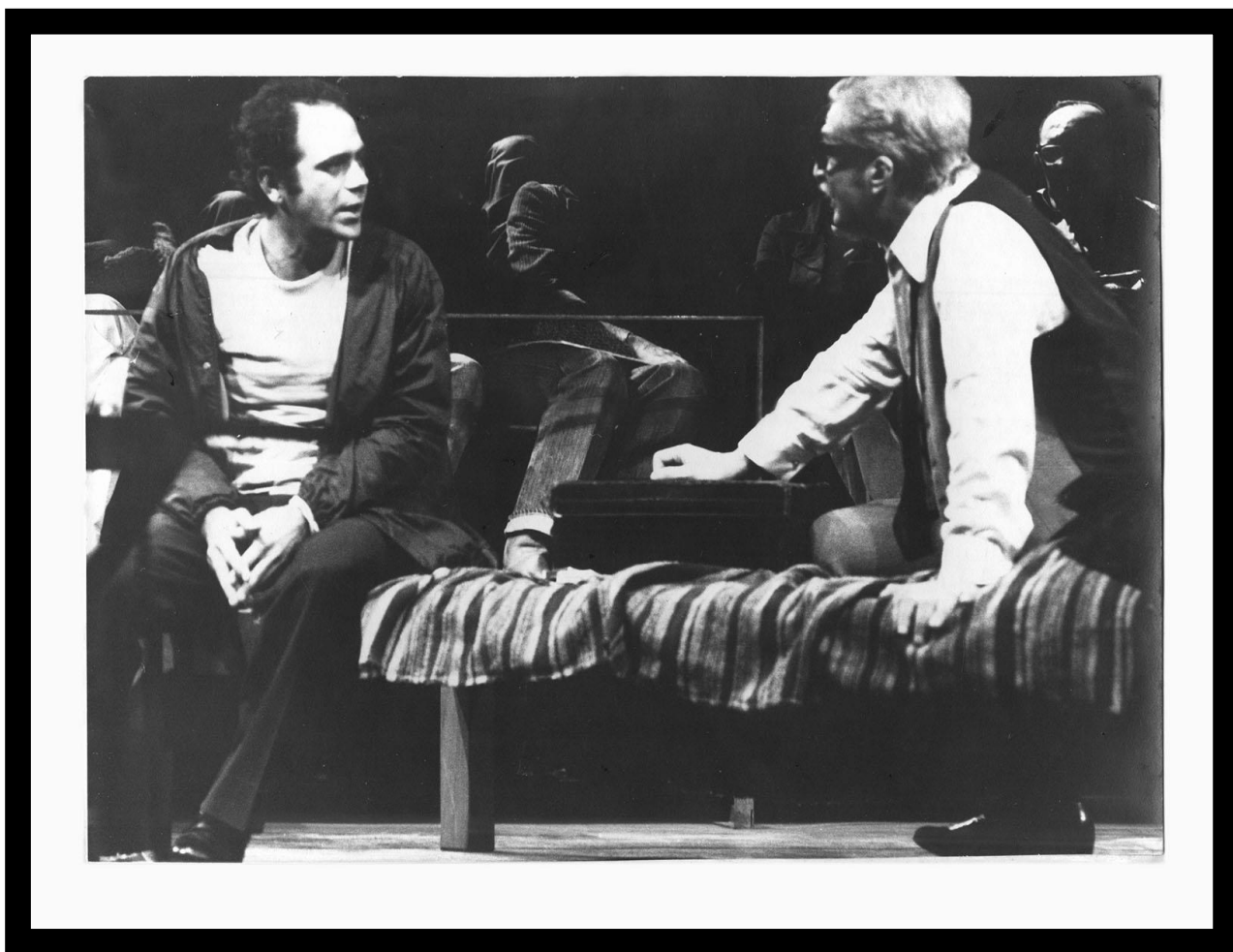
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 63- Helio Guerra (Morales) em cena na peça “Papa Hightirte”, 1979



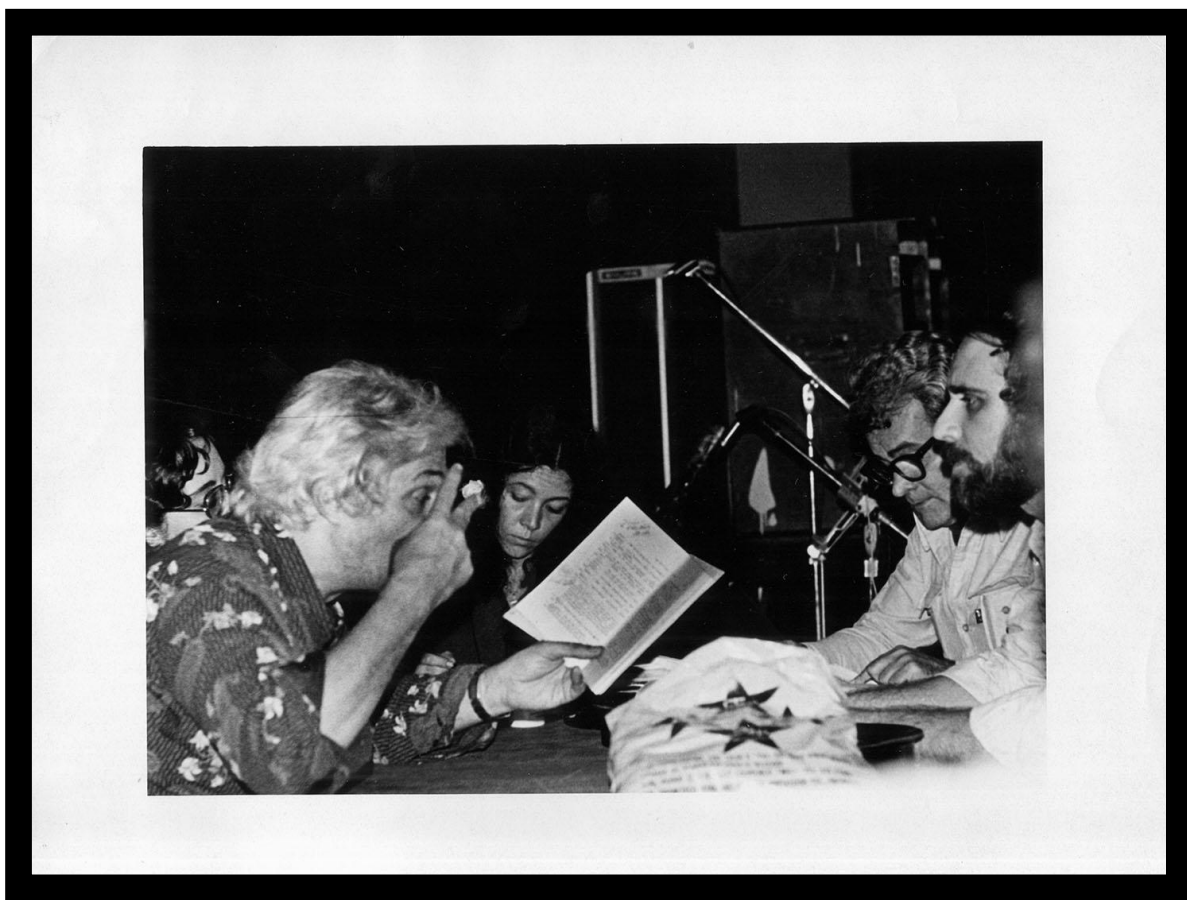
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 64- Tônico Pereira e Sérgio Britto em cena na peça “Papa Highirte”, 1979



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 65- Ensaios de mesa da peça “Papa Highirte”, 1979



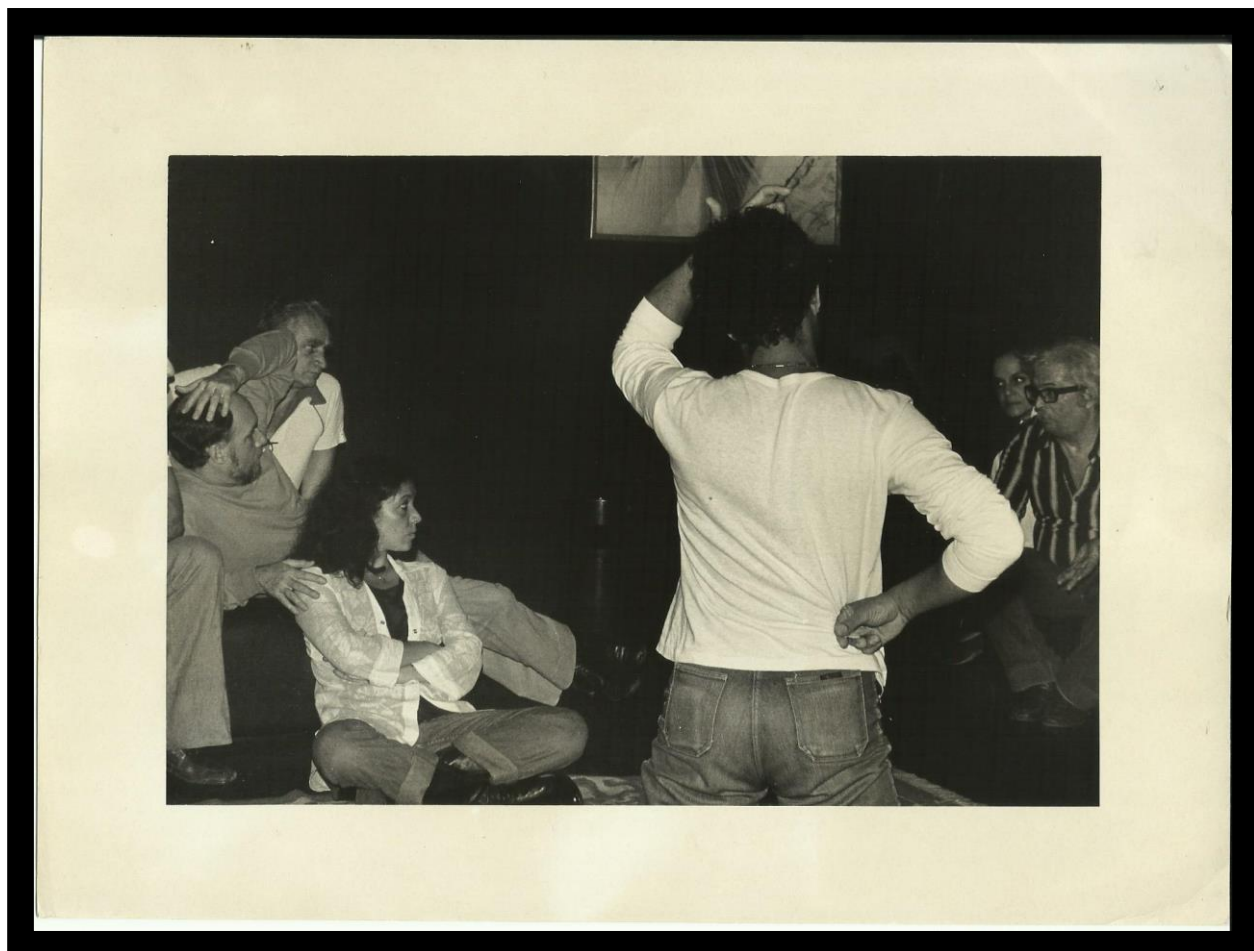
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 66- Ensaios de mesa da peça “Papa Highirte”, 1979



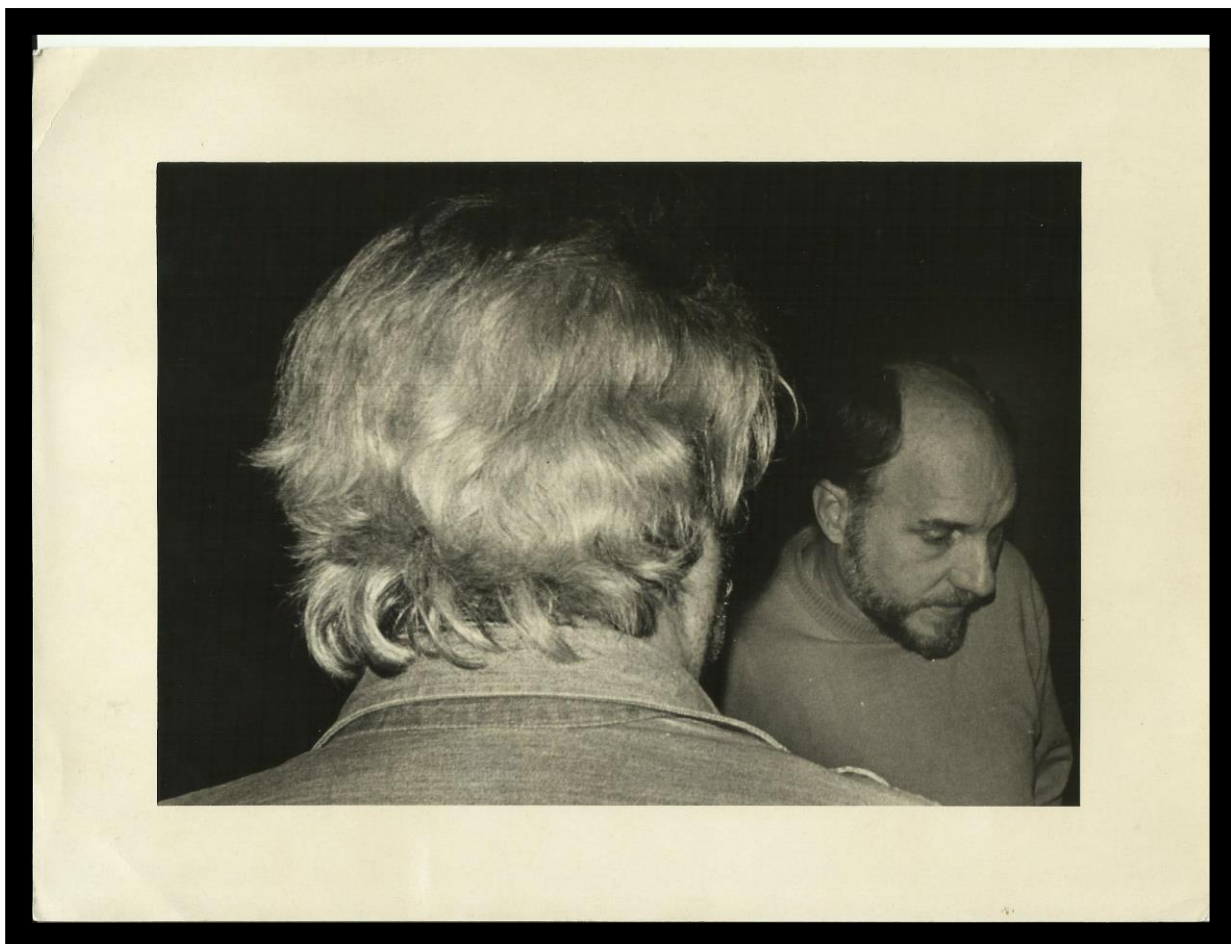
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 67- Conversa do elenco em ensaio da peça “Papa Highirte”, 1979



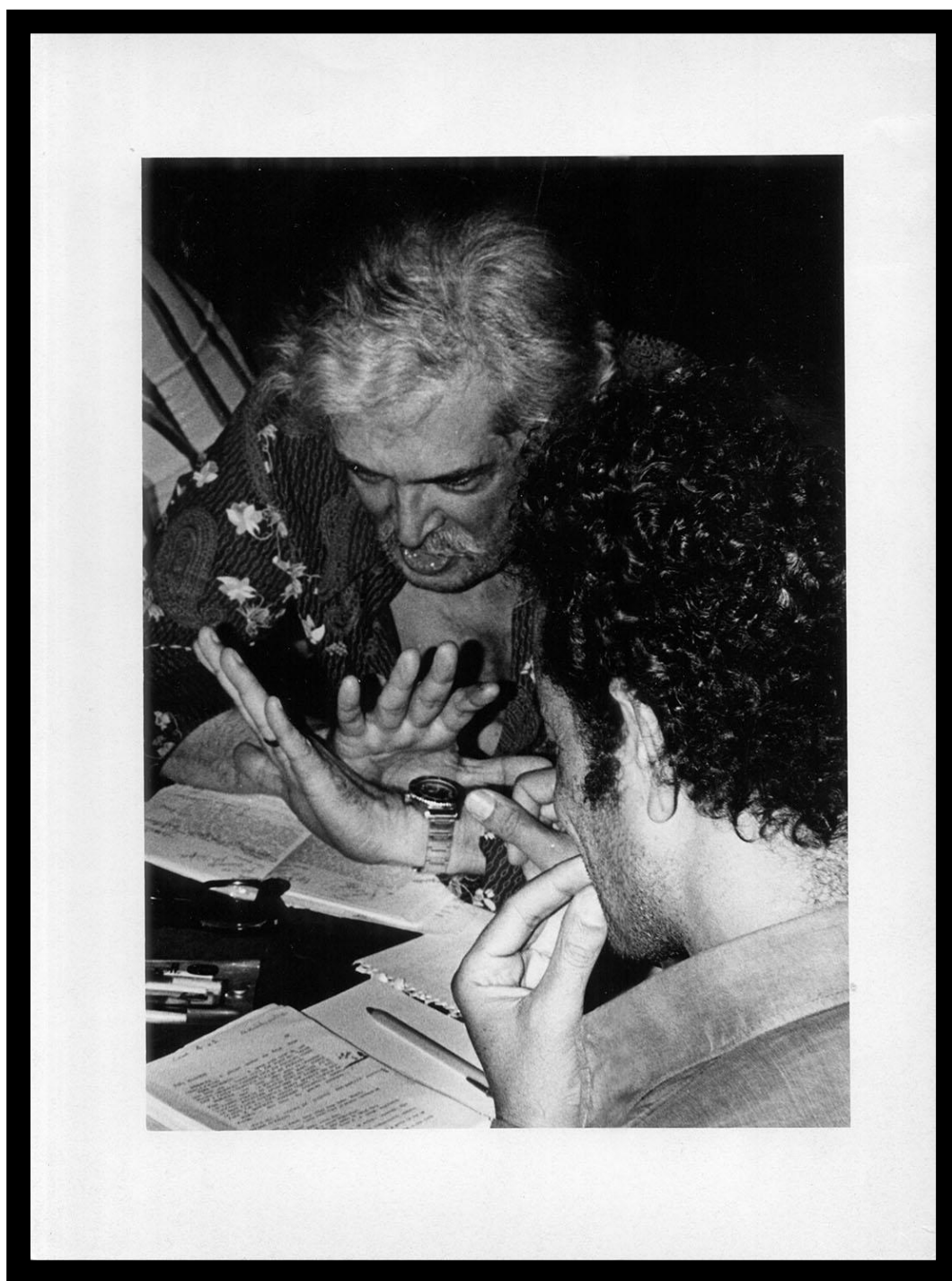
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 68- Nildo Parente em Ensaios da peça “Papa Highirte”, 1979



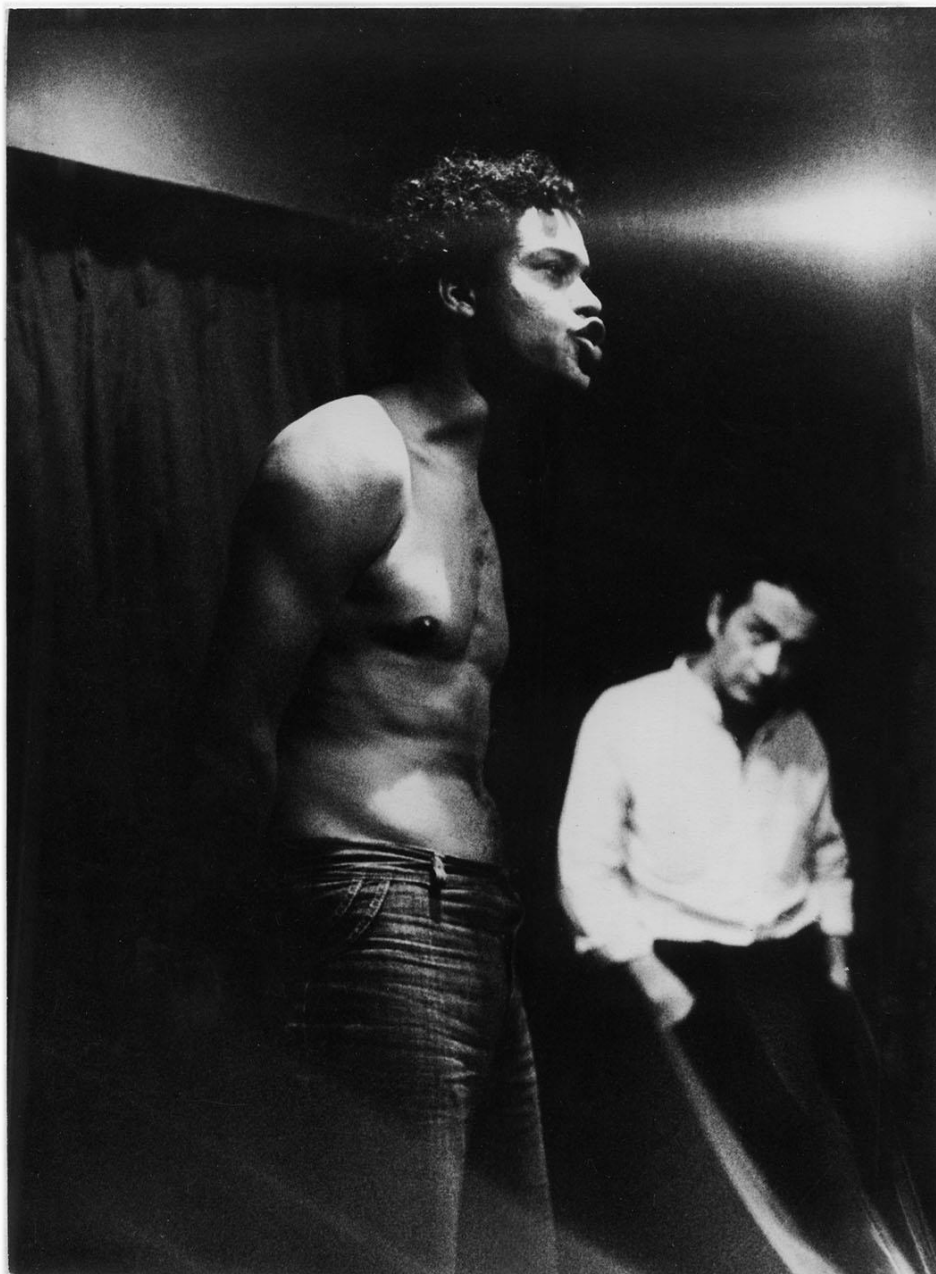
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 69- Sérgio Britto e o diretor Nelson Xavier em ensaio de mesa da peça “Papa Highirte”, 1979



Acervo: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 70 - Carlos Alberto Baía (Manito) e Nelson Xavier em ensaio de “Papa Highte”, 1979



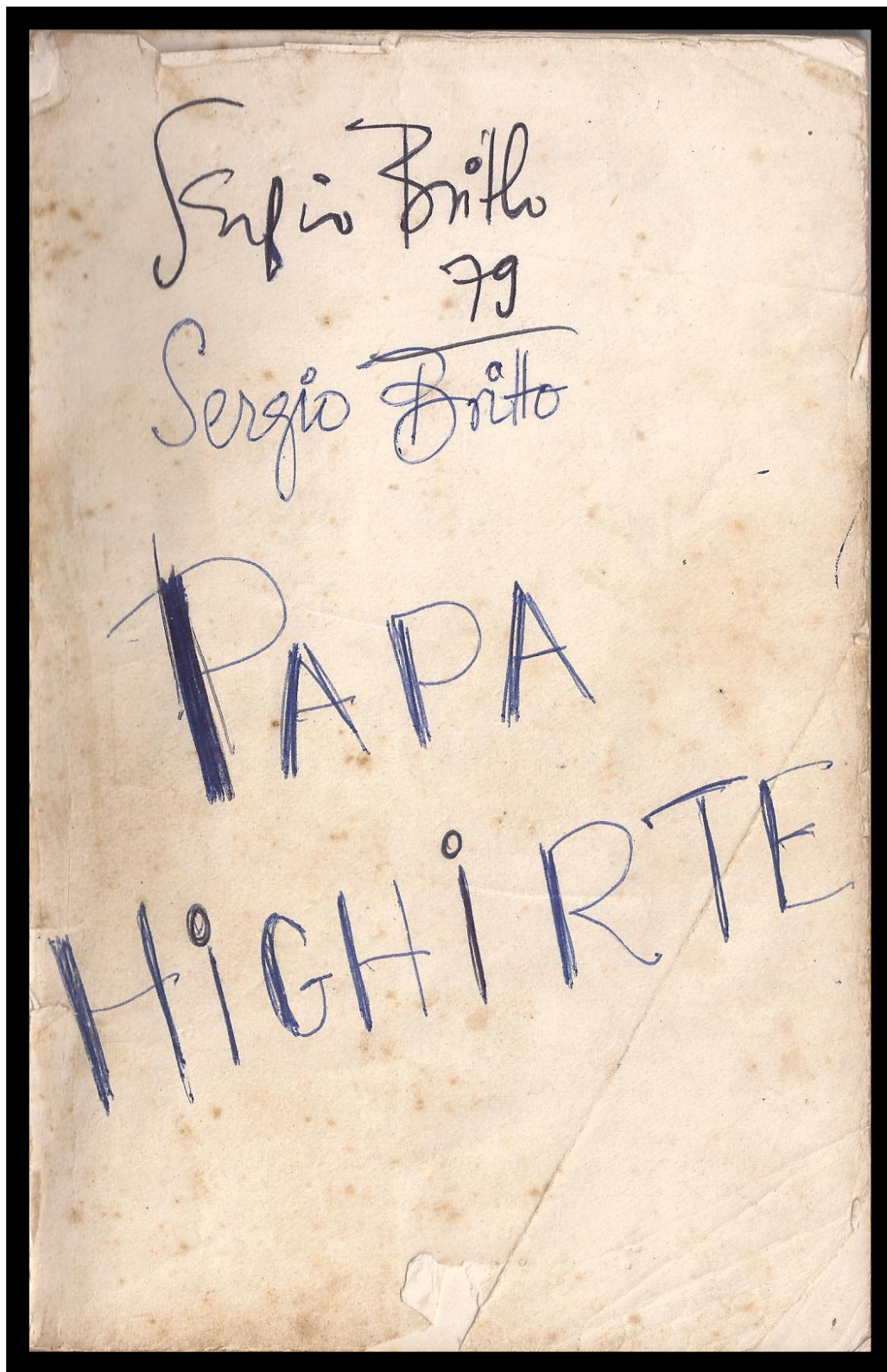
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 71- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



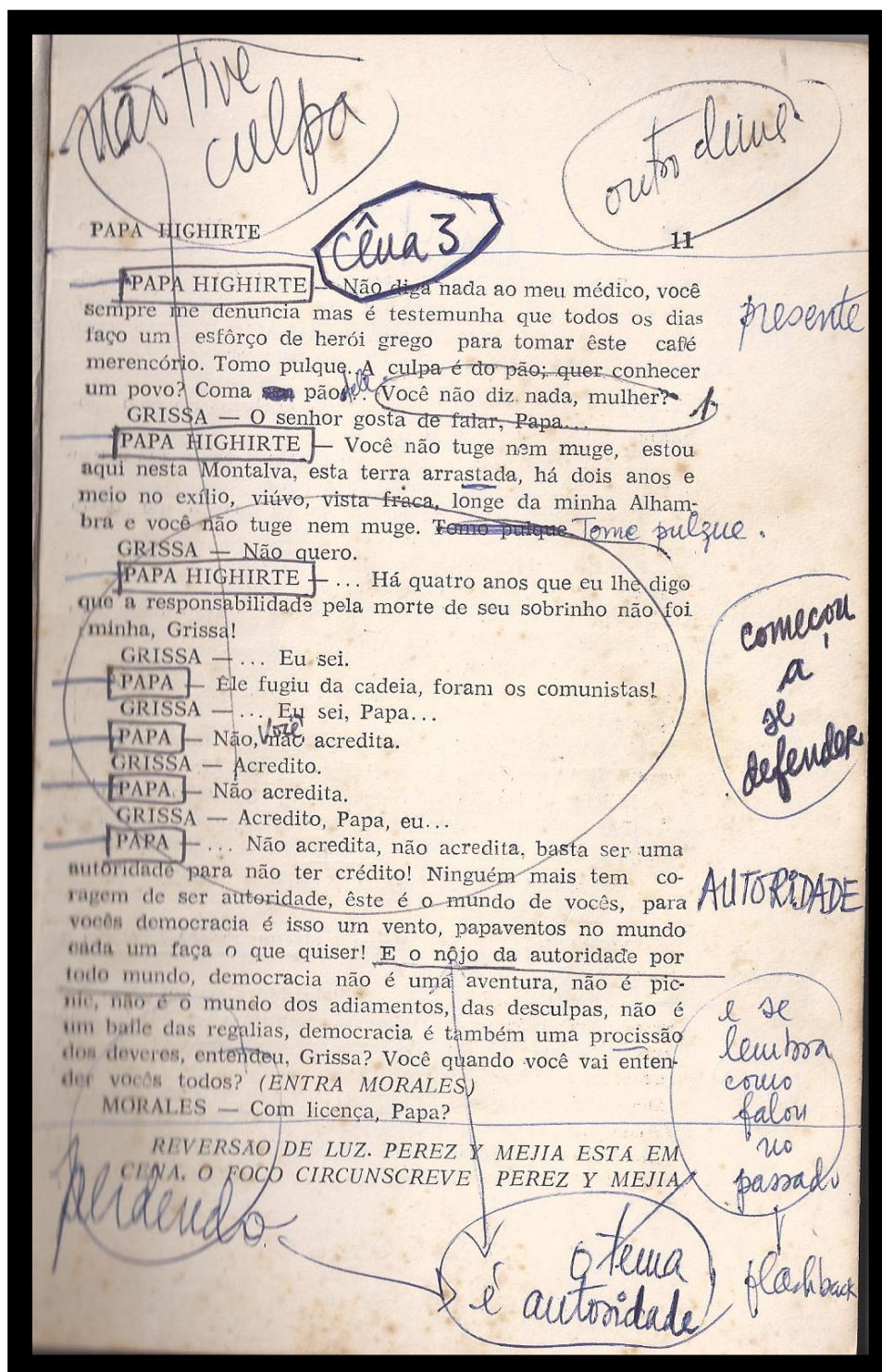
Fonte: Acervo: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 72- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



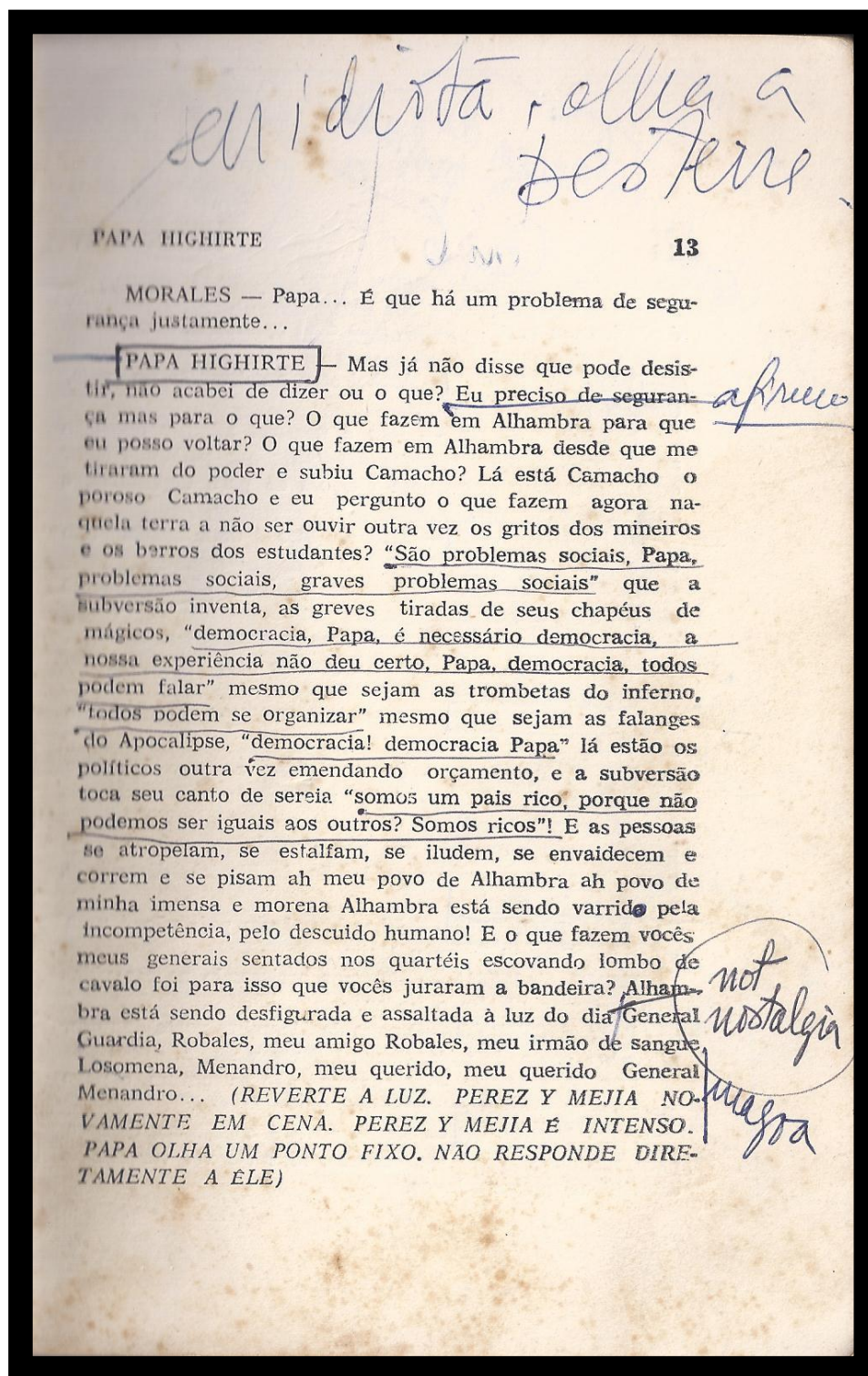
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 73- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



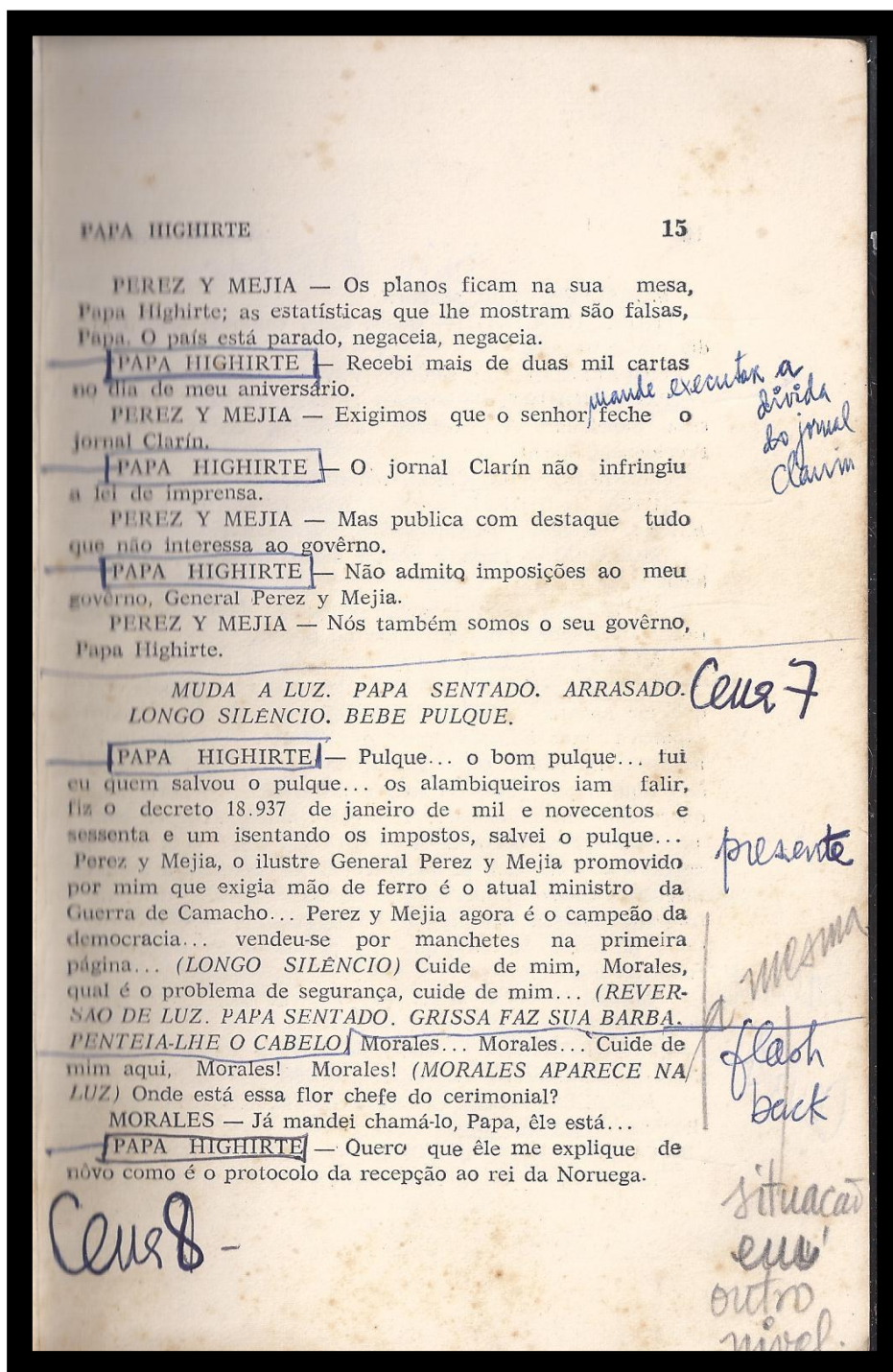
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 74- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 75- Livro com os diálogos da peça “Papa Highbirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



Acervo: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 76- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto

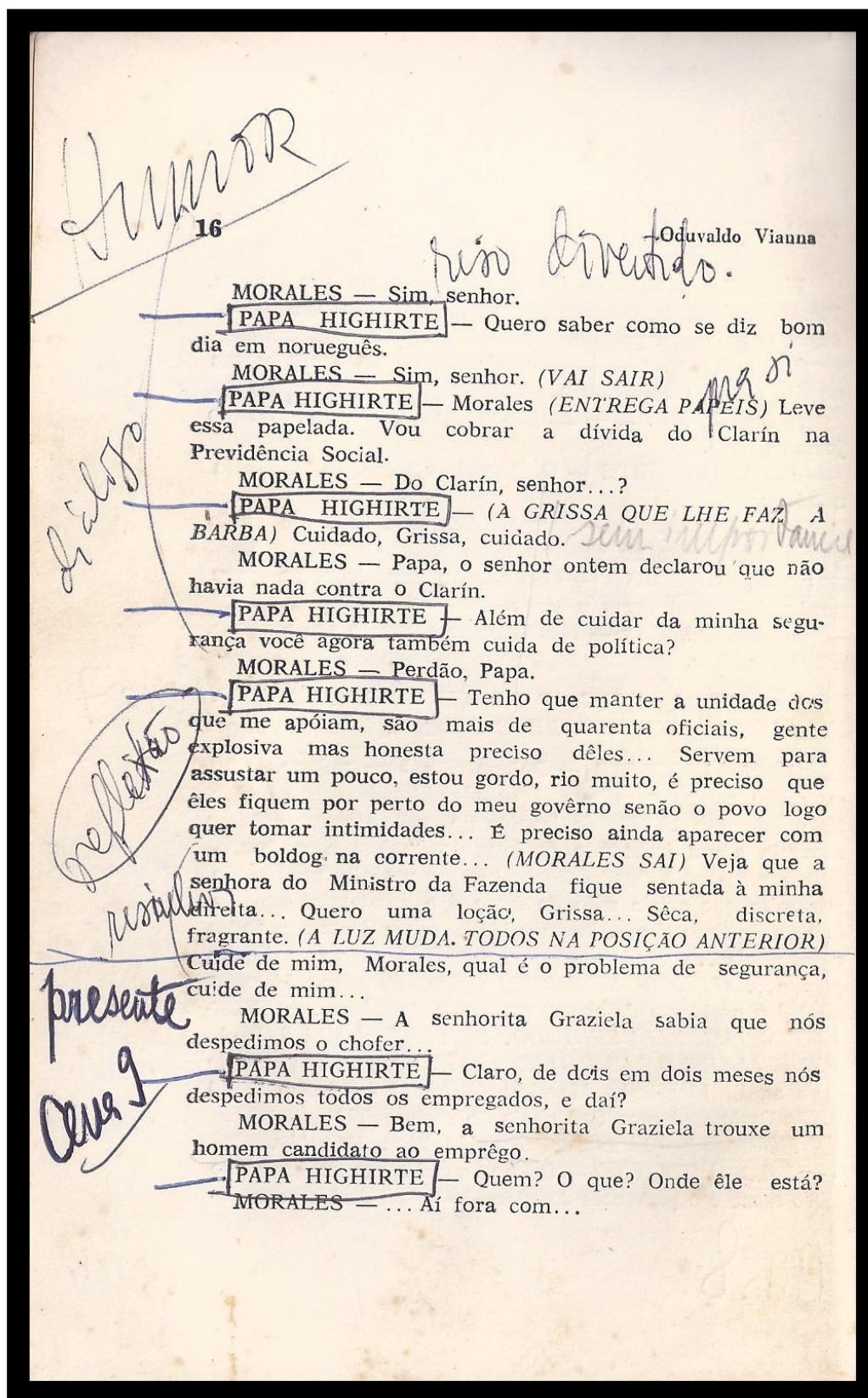
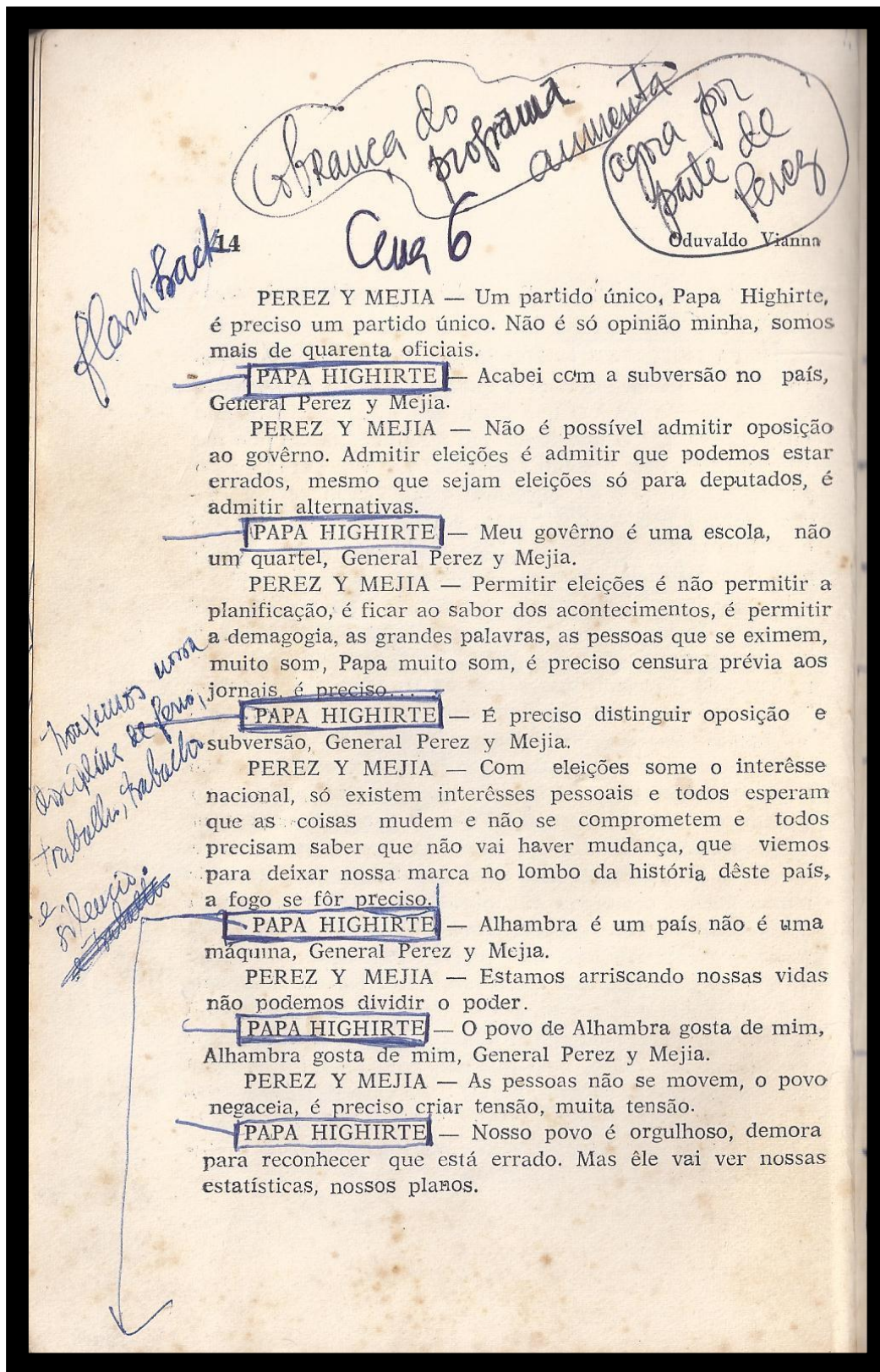


Figura 77- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 78- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto

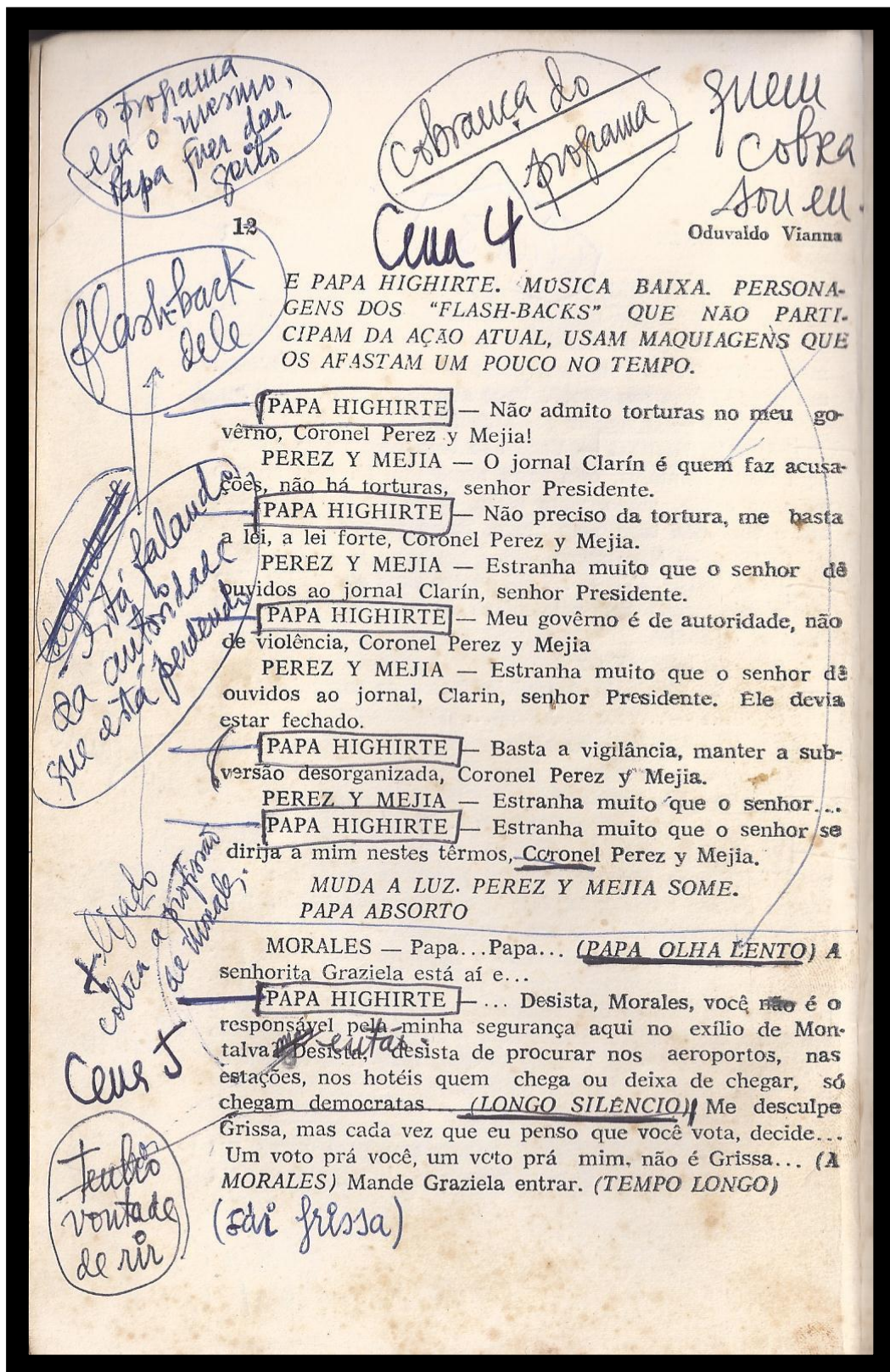
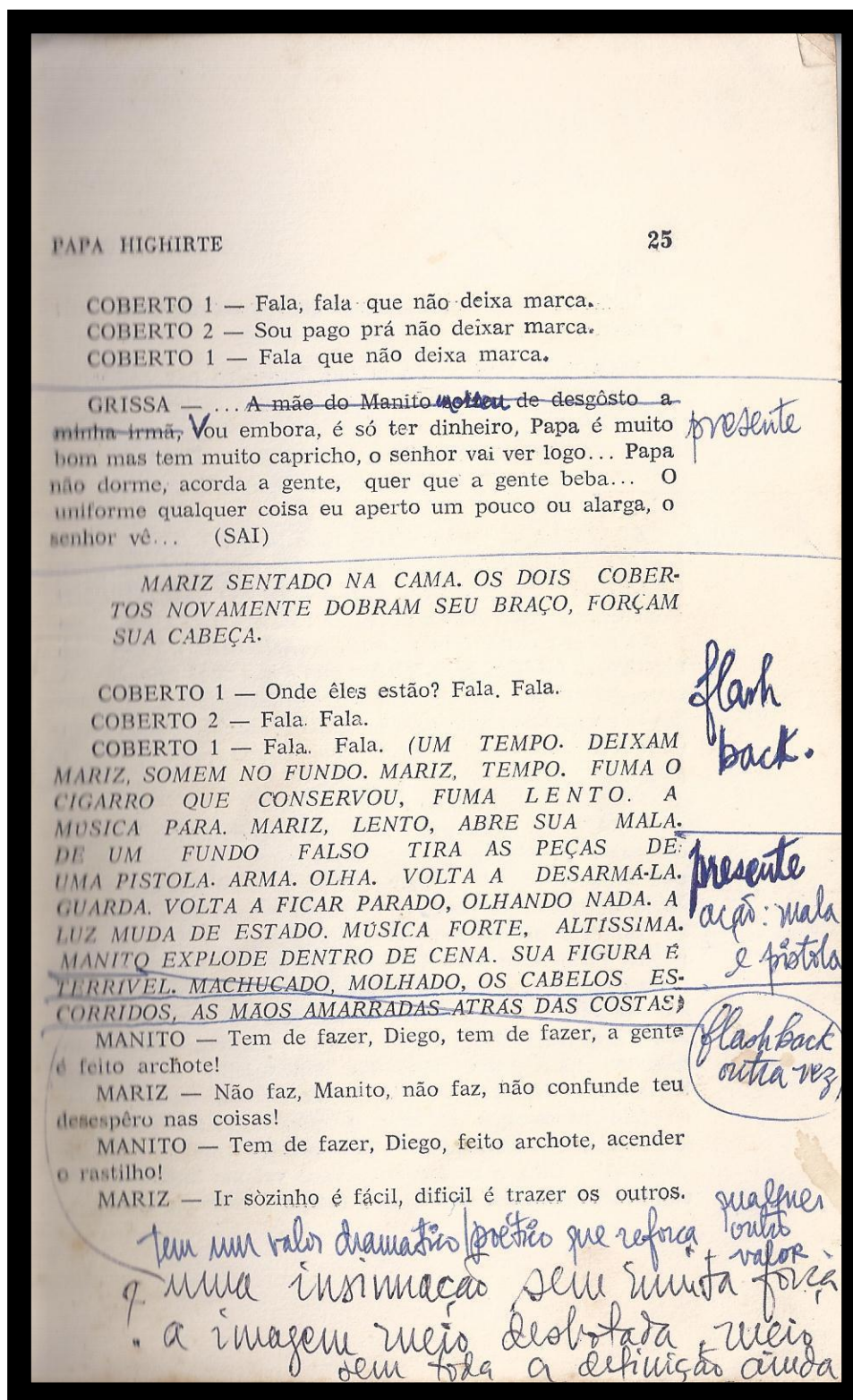
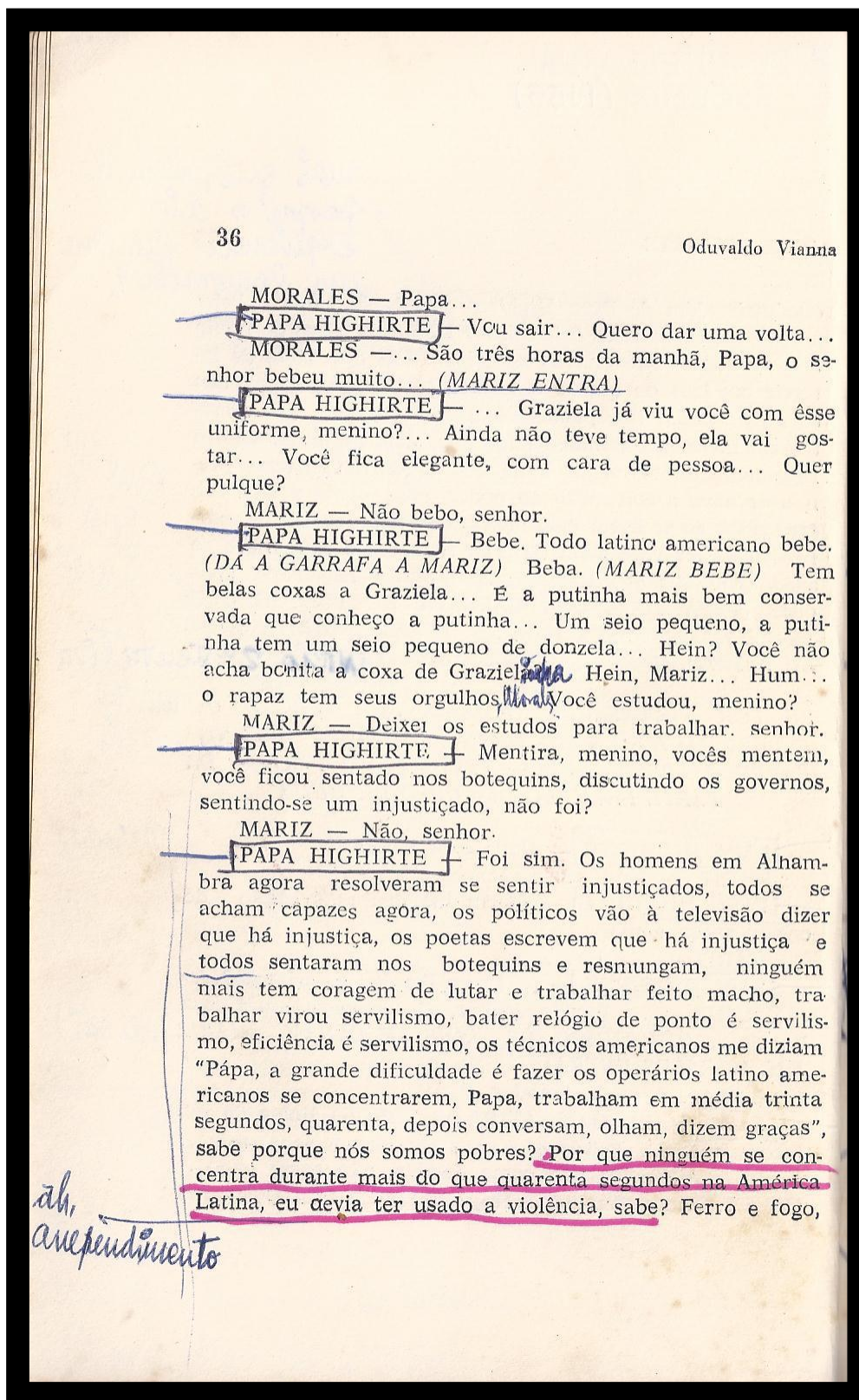


Figura 79- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



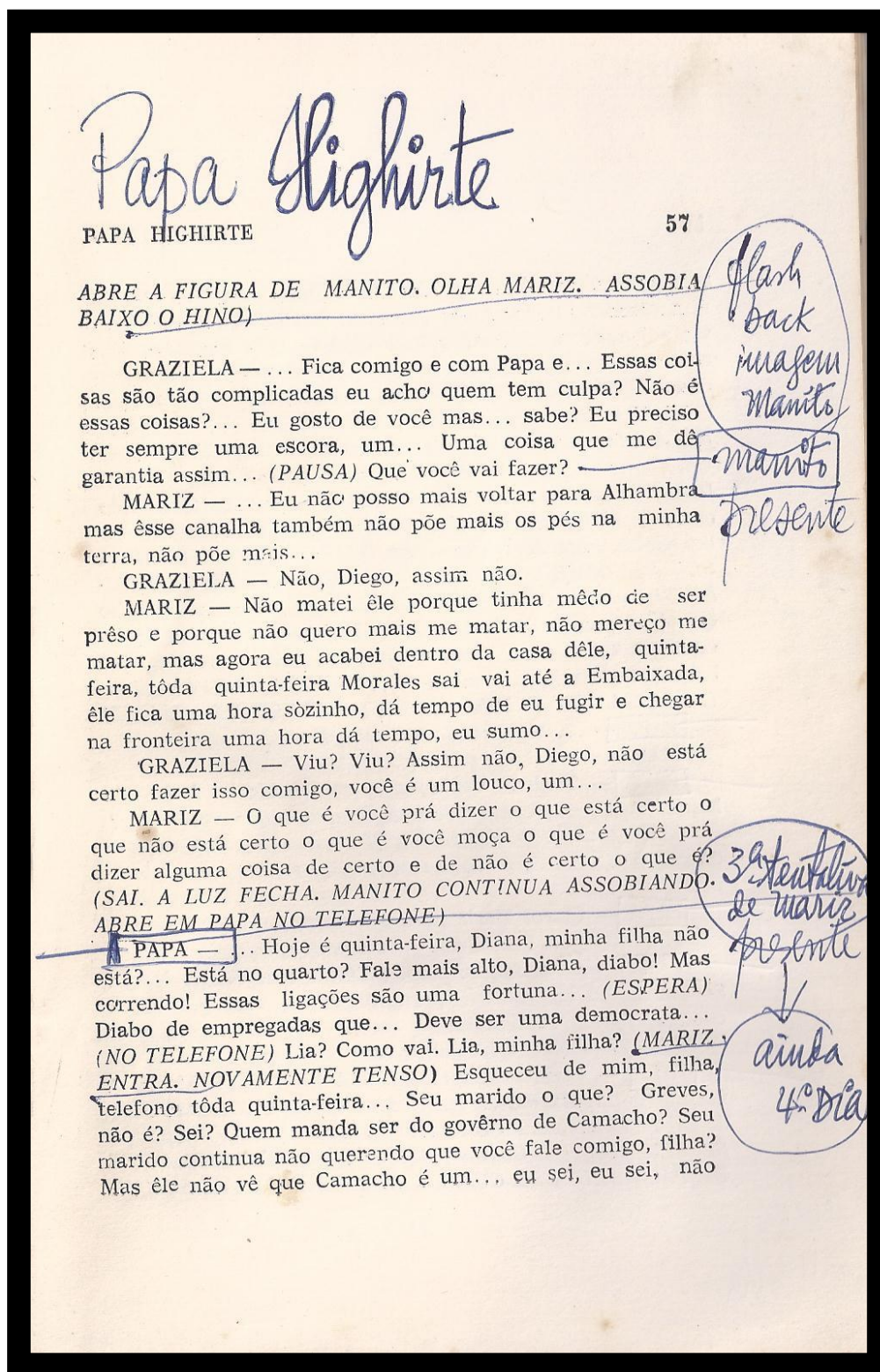
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 80- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



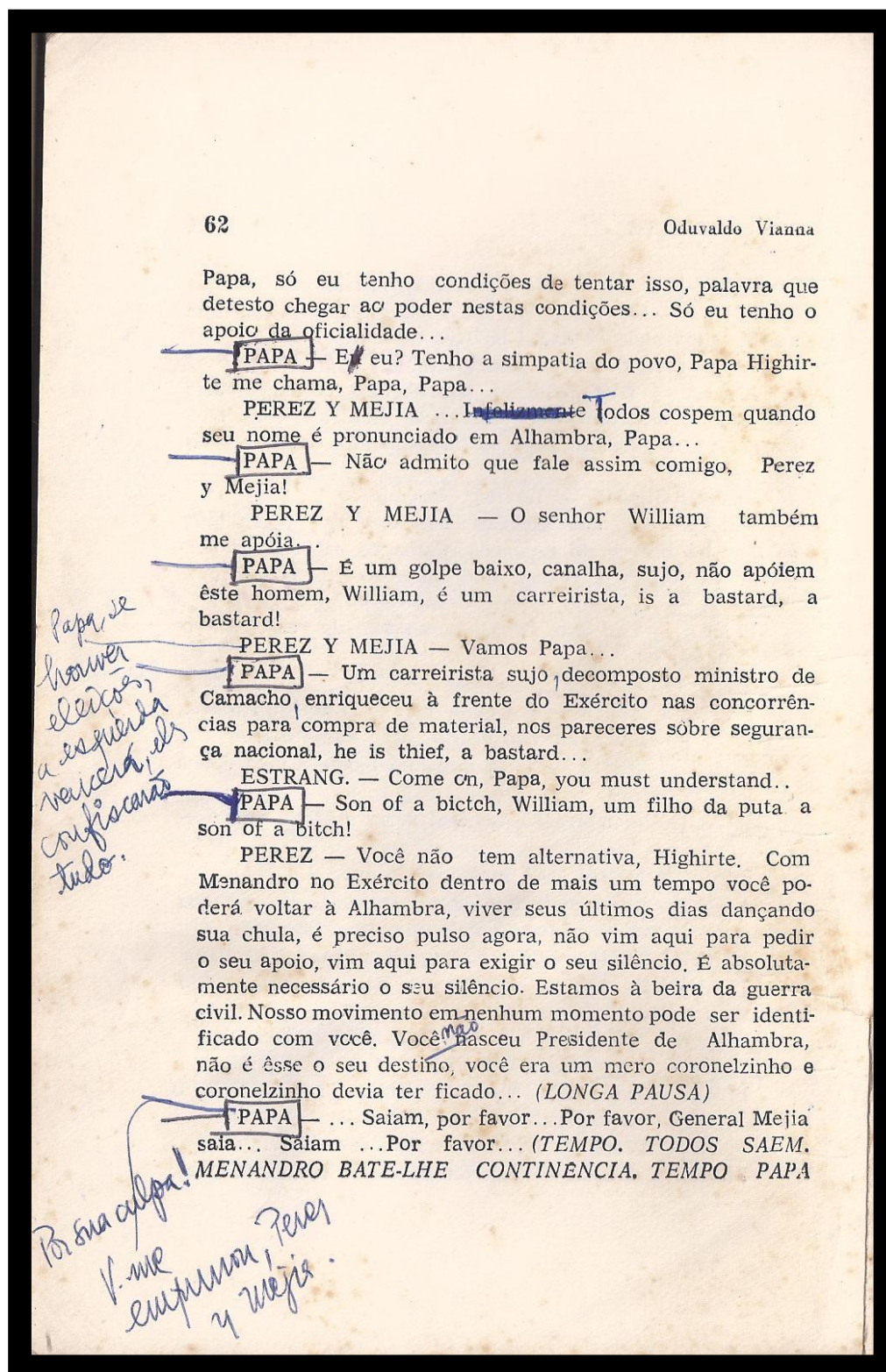
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 81- Livro com os diálogos da peça "Papa Highirte" e as anotações a mão de Sérgio Britto



Fonte: Acervo: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 82- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 83- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto

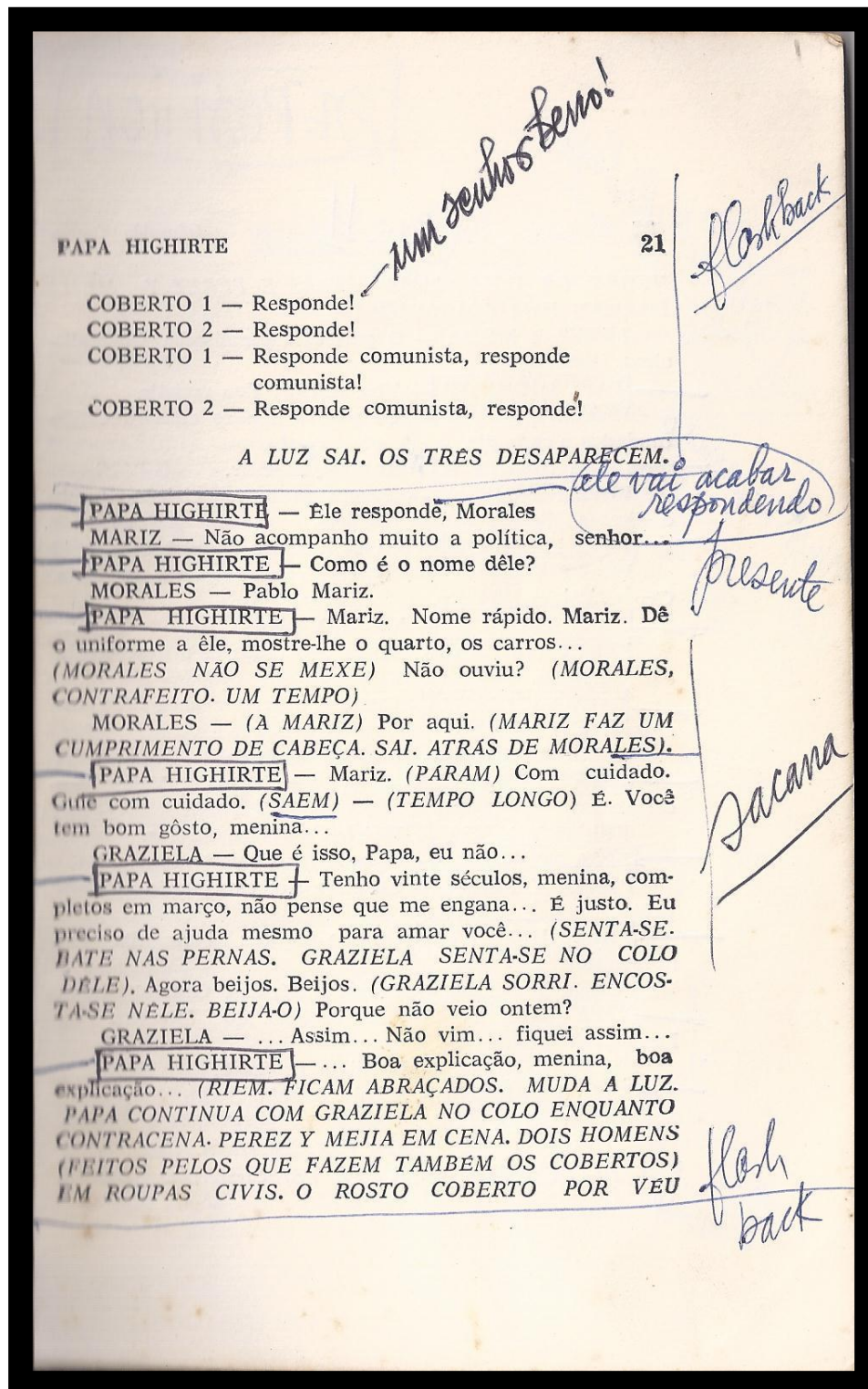
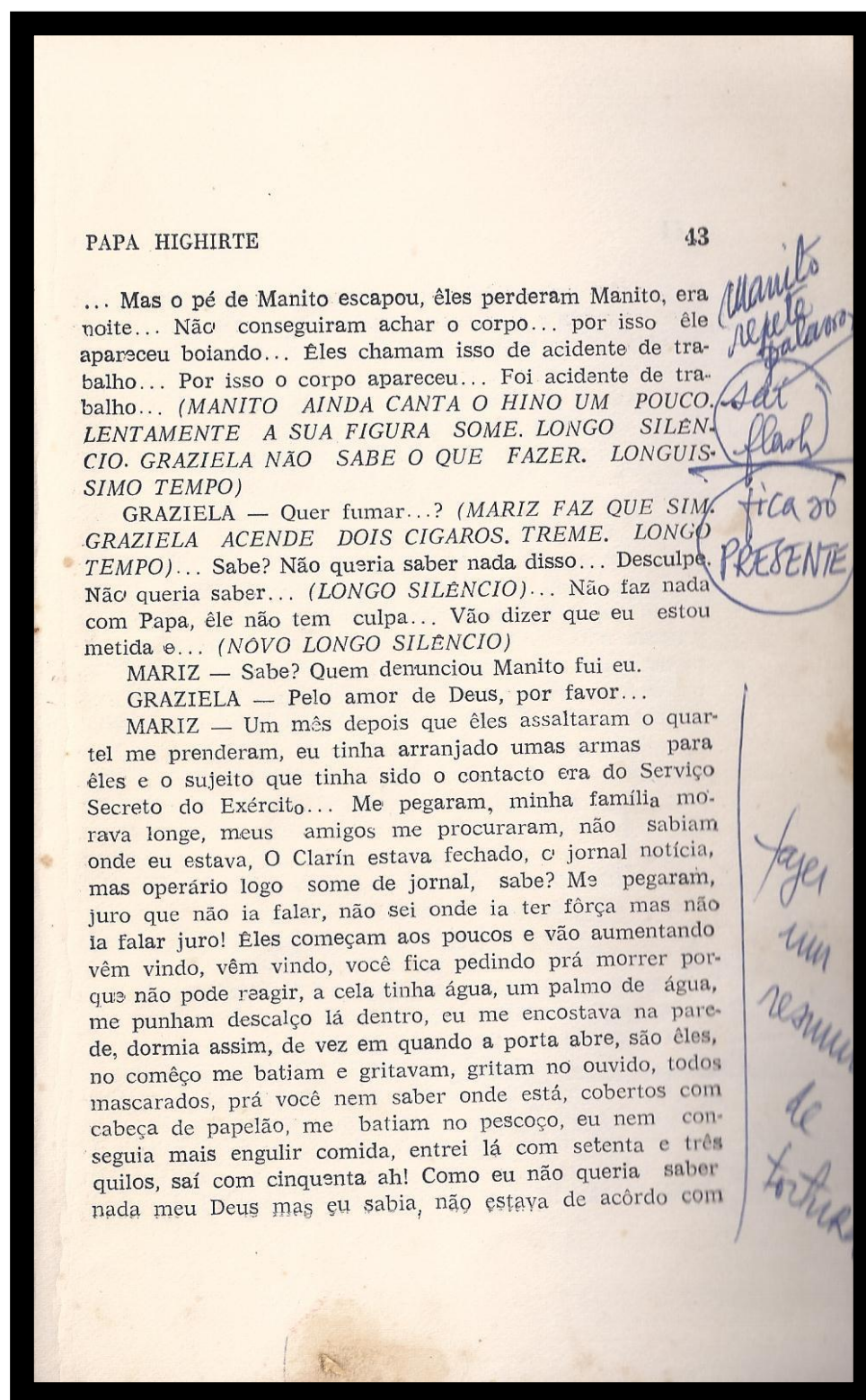
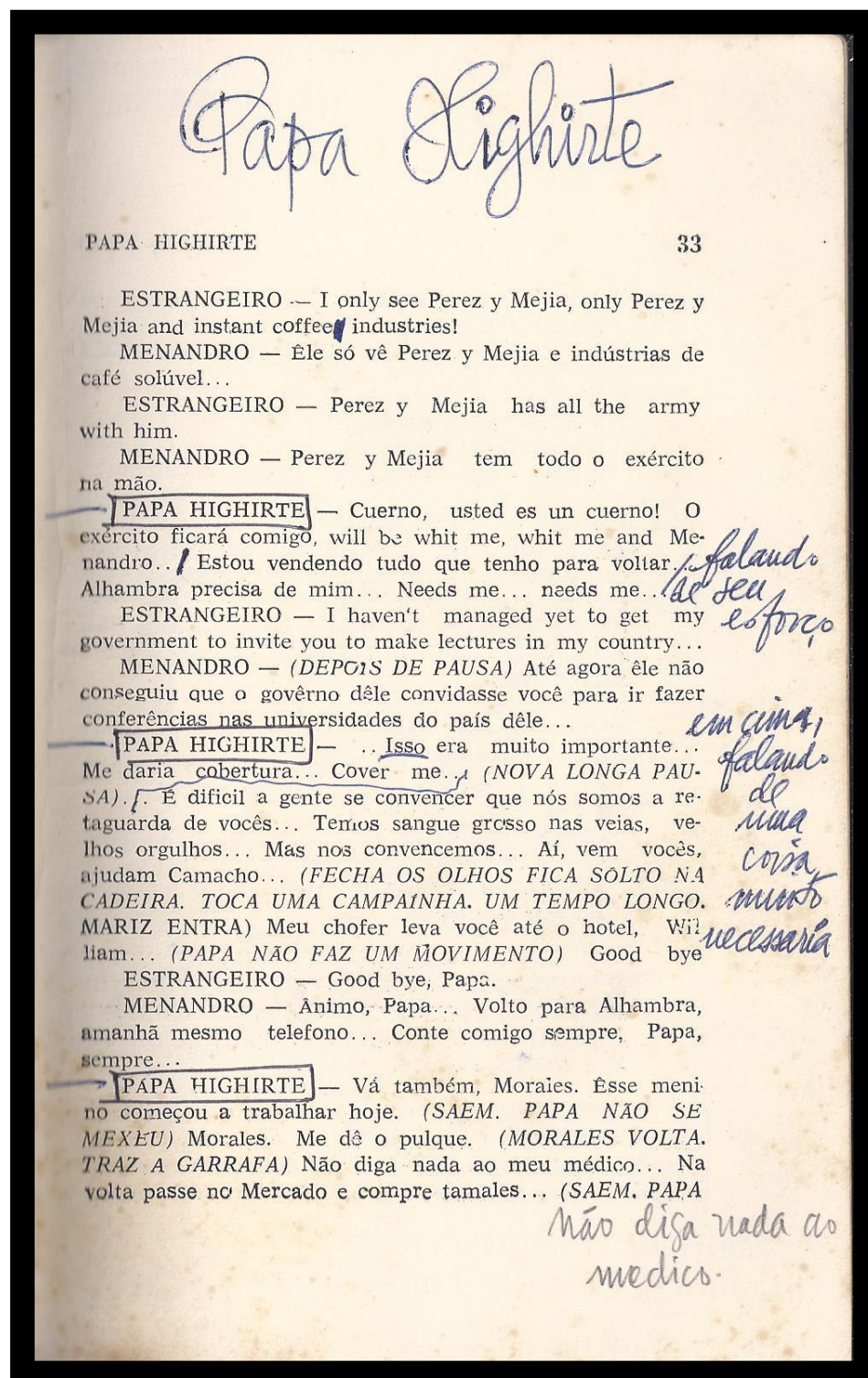


Figura 84- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



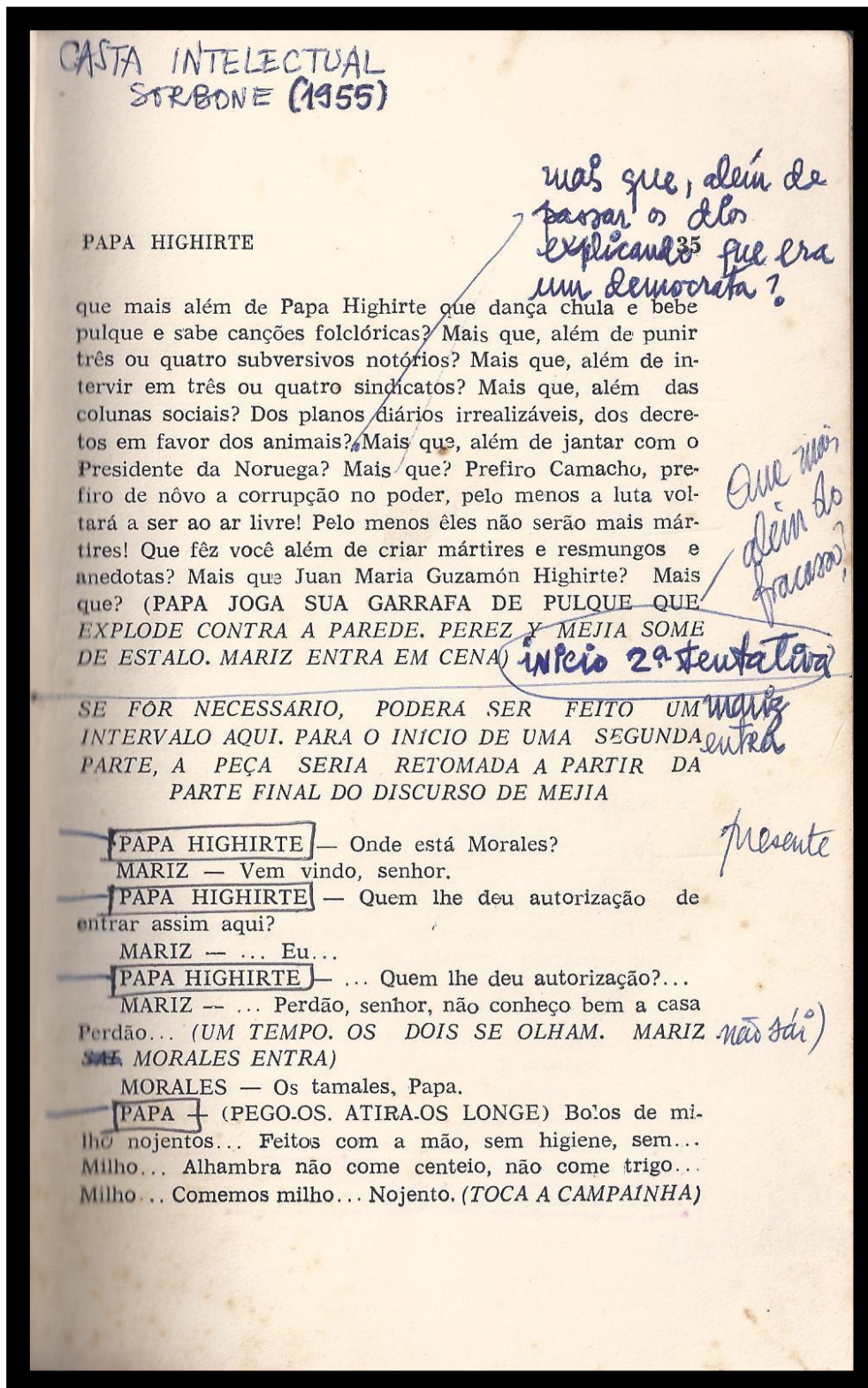
Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 85- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Figura 86- Livro com os diálogos da peça “Papa Highirte” e as anotações a mão de Sérgio Britto



Fonte: Sérgio Britto Digital da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).