

O teatro militante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes: ditadura, censura e resistência

The militant theatre of the Centro Popular de Cultura of the União Nacional dos Estudantes: dictatorship, censorship, and resistance

Michelle Silva¹

Resumo

O artigo aborda a criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) ao final de 1961, focando, particularmente, na sua produção teatral que pretendeu uma estreita interlocação com as questões sociais; proposta esta que sofreu uma fratura com o Golpe de 1964 no Brasil. Além disso, será apresentado o histórico da censura no Brasil, desde o período monárquico, fazendo a relação da ditadura de 1964 e a perseguição aos artistas com a intensa produção artística deste período, em especial com a produção teatral. Assim, o texto aponta para a análise crítica sobre o teatro engajado, que poderia ter contribuído efetivamente para o processo de luta de classes, interrompido pela ditadura militar brasileira.

Palavras-chave: teatro político, ditadura militar, censura.

Abstract

The article addresses the creation of the Center for Popular Culture of the National Union of Students (CPC da UNE) at the end of 1961, focusing particularly on its theatrical production, which intended a close approach to social issues; this proposal suffered a fracture with the 1964 coup in Brazil. In addition, it will present the history of censorship in Brazil since the monarchic period, establishing the relationship between the 1964 dictatorship and the persecution of artists with the intensive artistic production, specially the theatrical production. Thus, the text aims to bring a critical analysis of engaged theatre which could have effectively contributed to the process of class conflict, interrupted by the Brazilian military dictatorship.

Keywords: political theatre, military dictatorship, censorship

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

¹ Doutoranda pelo Programa Interunidades de Integração na América Latina (Prolam) da Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Produção e Crítica Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e em Políticas Públicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Licenciada em Artes Cênicas pela UFMG. floresdejorge@gmail.com

Introdução

O presente artigo tem por objeto a análise da curta e intensa trajetória do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, mais conhecido como CPC da UNE. Criado nos anos que antecederam ao golpe militar no Brasil, o CPC configurou a tentativa de se efetivar uma cultura engajada, assim como outros movimentos e coletivos da época também tiveram propostas semelhantes, a exemplo do Teatro Arena em São Paulo, o Teatro Experimental do Negro (TEN) no Rio de Janeiro, o Movimento de Cultura Popular do Pernambuco (MCP), pautados em dar visibilidade em seus trabalhos à cultura brasileira e aproximar a produção artística das massas, dos estudantes e dos trabalhadores em um contexto no qual já pairava os “ares autoritários” que logo viriam se consolidar no país.

Desta forma, em dezembro de 1961, no Governo de João Goulart, foi criado, na cidade do Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura, que se vincularia à União Nacional dos Estudantes.

Sua criação se deu em um cenário de forte mobilização política, com a expansão das organizações de trabalhadores, no campo e nas cidades. A formação inicial do CPC ocorreu justamente com o teatro, expandindo, posteriormente, para a reunião de artistas de várias áreas (cinema, música, artes visuais e outros setores) e contava com vários estudantes vinculados ao movimento estudantil no seu processo de organização. Logo, a interlocução, desde o início, entre os artistas e a comunidade estudantil foi estreita. A proposta era romper com o teatro vigente, com apresentações restritas a espaços convencionais e direcionadas para determinadas plateias e expandir a circulação das apresentações artísticas por sindicatos, favelas e outros espaços comunitários.

Os documentos históricos e registros de diversos autores nos deixam evidências acerca da “efervescência” que tomou conta do setor artístico e cultural do país pré-ditadura militar: era o período de atuação das ligas camponesas no Nordeste, do trabalho das comunidades eclesiais de base, do desenvolvimento da Lei Nacional de Diretrizes e Bases da Educação, do Movimento de Cultura Popular do Pernambuco e, do fortalecimento do debate sobre a necessidade de se efetivar a reforma agrária no país e, especialmente, do desenvolvimento do método de educação e alfabetização de adultos de Paulo Freire. A classe artística e intelectual apostava no Governo Jango como a grande saída para os problemas sociais e tinha por objetivo aproximar a cultura das classes mais oprimidas, não apenas para a fruição artística, mas, também, entendendo a relevância de promover o processo de formação crítica e de emancipação política de diversos segmentos.

Ao mesmo tempo, percebe-se, nesse período, a produção artística conduzida por profissionais da classe média ou com apoio de estudantes universitários, que tinha a preocupação de reportar em suas criações as questões sociais do país, bem como em possibilitar uma produção cultural que fosse referenciada não mais nas culturas europeias, mas amparada, especialmente, nas culturas nacionais e nas tradições da cultura popular e em toda a sua diversidade. Essa questão tocava especialmente o setor teatral e a dramaturgia produzida no país, até então invisibilizada e renegada às categorias inferiores, com a predileção por

autores estrangeiros. Entretanto, tais obras estrangeiras não correspondiam, geralmente, aos anseios de uma classe teatral e de uma plateia que sentia a necessidade de ver a sua gente em cena e reconhecer-se nesse processo.

Nesse sentido, a proposta do artigo visa discutir sobre a produção teatral nesse contexto autoritário, que culminou com a censura a vários artistas e a reação dos coletivos artísticos ao cenário repressor. Para tanto, propusemos o diálogo com diferentes autores que analisam a produção artística antes e durante a ditadura militar de 1964 e as questões envolvendo a censura, a exemplo de Silvana Garcia, Marcos Napolitano, Yan Michalski, Fernando Peixoto, Nestor García Canclini e, no que concerne à análise do CPC da UNE, nos estudos de Miliandre Garcia.

Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes

Conforme mencionado na introdução, a produção artística que antecede ao período do golpe militar no Brasil já caminhava para referenciar em seus trabalhos a valorização da cultura brasileira, bem como em se aproximar de outras classes que não aquelas já assíduas frequentadoras de teatros, cinemas e espaços artísticos. Com a consolidação do golpe, muitos grupos, coletivos e artistas potencializaram em suas criações conteúdos que vinculam a resistência ao autoritarismo então vigente. Conforme pontua Marcos Napolitano (2017):

A cultura desempenhou um papel importante na configuração de uma identidade de oposição ao regime militar, sobretudo entre os jovens da classe média escolarizada. Se o campo cultural já era importante para a esquerda antes do golpe, como atestam as trajetórias do Centro Popular de Cultura da UNE ou do Movimento de Cultura Popular do Recife, após o golpe o campo cultural continuou a ser um foco de rearticulação de forças e de elaboração de identidades políticas (p. 48).

Nesse sentido, a contribuição de Napolitano dialoga com a presente análise: compreender em que medida a produção artístico-cultural, especialmente no que concerne à produção teatral, pôde contribuir, nesse período de cerceamento de direitos e de repressão aos mais diferentes atores sociais, para o processo de enfrentamento e resistência ao regime militar.

Desta forma, o eixo do projeto do CPC promoveu a valorização de uma cultura nacional, popular e democrática, por meio de ações culturais, educativas e artísticas que sensibilizassem a conscientização das classes populares. A ideia do projeto dizia respeito à noção de arte popular revolucionária, concebida como instrumento privilegiado da revolução social. É importante dizer que o formato do CPC criado no Rio de Janeiro logo inspirou a formação de outros núcleos e coletivos pelas mais diferentes capitais brasileiras.

No Rio de Janeiro, os CPCs (Centro Popular de Cultura) improvisaram teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e, na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário

salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a orientar a sua relação com as massas. Entretanto, sobreveio o golpe, e, com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas (Schwarz, 2015, p. 21).

Seguindo a reflexão acima de Roberto Schwarz, é importante dizer que os anos que antecederam ao Golpe foram bastante profícuos para a produção cultural. No que se refere ao teatro, além do CPC, foi o período também de criação e consolidação de outros importantes grupos, dos quais, podemos mencionar, no eixo Rio-São Paulo, o Teatro Arena, o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Teatro Oficina. Outros estados brasileiros também eram tomados pelos coletivos teatrais que começavam a fazer um teatro a partir da perspectiva da gente brasileira: era importante que a dramaturgia, o gestual e a forma de se relacionar em cena dos atores fossem também permeadas pelas questões da construção da identidade nacional.

Entretanto, como aponta Miliandre Garcia de Souza (2007) na sua obra que analisa a produção do CPC: “Nos primeiros anos da década de 1960, estudantes, artistas e intelectuais não tinham familiaridade com conceitos, movimentos sociais, sistemas e regimes políticos de esquerda” (p. 43). Isso implica em dizer também que, para esses coletivos, houve um processo de formação e aprendizagem que apontava para a necessidade de um arcabouço teórico e, também, prático, que contribuísse para a consolidação do processo de lutas de classes por meio da cultura.

Nos anos 1950 e 1960, parte da intelectualidade que se alinhava ao movimento nacionalista visava promover o desenvolvimento de amplos setores como a economia, a indústria, a cultura e as artes. Na época, esse ideário influenciou o programa de governos, partidos políticos, instituições culturais e entidades de representação. No campo das artes, intelectuais e artistas almejavam nacionalizar linguagens como o teatro, o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas, que até então julgavam dialogar com tendências estéticas e tradições culturais exteriores à realidade brasileira. Essa preocupação, que caracterizava a produção artístico-cultural no país desde o início do século XX, manifestou-se nas décadas de 1950 e 1960 por meio da construção de uma arte nacional-popular e de uma pedagogia política e estética da classe média intelectualizada acerca da realidade, da cultura e do povo brasileiro. [...] Evidenciar a realidade brasileira e ampliar o seu público foram duas questões que permearam o universo teatral brasileiro na segunda metade da década de 1950 e, sobretudo, nos anos 1960 (Souza, 2007, pp. 7-27).

A proposta desses artistas e coletivos era a socialização dos meios de produção teatral: desde as técnicas teatrais, que seriam aprimoradas e desenvolvidas, em seguida, por Augusto Boal (1931-2009) por meio do Teatro do Oprimido; o teatro épico de Bertold Bertolt Brecht (1898-1956) proposta esta que começava a ser de conhecimento pelos artistas de teatro brasileiros até o desenvolvimento de uma dramaturgia própria que fosse protagonizada pelos trabalhadores. Entretanto, esse processo é violentamente interrompido pelo Golpe de 1964, o que denota a dificuldade de mensurar efetivamente até onde o CPC poderia ter alcançado certos desdobramentos, mediante a sua proposta de radicalidade artística.

Sabemos que uma das suas principais diretrizes do CPC da UNE era realizar uma produção artística que tivesse correspondência efetiva com a cultura nacional, especialmente com a cultura popular. Além disso, a proposta era também se utilizar das experiências advindas do teatro de agitação russo e alemão do início do século XX para se chegar às classes sociais desfavorecidas. Erwin Piscator (1893-1966), nome importante do teatro político alemão e com o qual Bertold Brecht iniciou sua trajetória militante no teatro foi uma das principais referências dos artistas de teatro vinculados ao CPC da UNE.

Para fortalecer esse processo da produção artística que era ainda inacessível às massas, o CPC buscou romper com as apresentações nas salas fechadas dos espaços convencionais: realizou apresentações em portas de fábricas, em sindicatos e, posteriormente, incrementou suas apresentações teatrais nos caminhões das estruturas móveis da UNE Volante.

Logo, é neste cenário de efervescência política e de intensa produção cultural engajada que se insere o CPC. Importante mencionar que os principais nomes que referenciaram a produção de teatro do CPC da UNE, como Ferreira Gullar (1930-2016), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), mais conhecido como Vianninha, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, antes de ingressar no CPC da UNE, trouxe a experiência do Teatro de Arena de São Paulo e João das Neves (1934-2018), diretor, dramaturgo, ator, que também preconizava em sua trajetória artística a relação intrínseca com as questões políticas e sociais. Esses artistas com outros profissionais foram responsáveis pela articulação e condução da proposta teatral vinculada ao CPC da UNE.

Para Oduvaldo Vianna Filho, o CPC era uma tentativa de resposta à insatisfação com os limites do Teatro de Arena e sua proposta de um teatro popular comprometido. Significava a possibilidade de radicalização de uma experiência que necessariamente teria que se dar fora da estrutura acanhada de um grupo de teatro atrelado às dificuldades do dia a dia e, sim, no contato com as instituições e organizações populares que pudessem amplificar-lhe a voz (García, 1990, p. 105).

Essa citação de Silvana García elucida o processo que vários artistas passaram no sentido de alinhar a militância com o fazer teatral. Vianninha, que trouxe a experiência efetiva do Teatro de Arena, percebia que era necessário romper com um teatro que ainda tinha um alcance limitado e que falava sempre às mesmas plateias: uma estrutura que não conseguia, portanto, abranger outras classes e grupos para além dos próprios estudantes e intelectuais, ou seja, era necessário aproximar de novos atores. Chegar, de fato, aos trabalhadores, aos moradores de favelas, às pessoas que nunca tinham ido ao teatro era um desafio proposto por Vianninha e seus companheiros. João das Neves, por sua vez, também fazia coro aos limites impostos pelo mercado a diversos coletivos teatrais e apostava em uma radicalidade, em um novo tipo de proposição que pudesse aproximar efetivamente o teatro das classes trabalhadoras.

Na medida em que a radicalização política tomava conta da vida nacional, o teatro iniciava um debate que iria explodir no final da década de 1960 lastreado por novas questões: Para quem se deve encenar? Para o 'povo' ou para a 'pequena e grande burguesia'? Como devem ser trabalhados os dilemas nacionais? Pela

emoção, catarse e identificação entre público e palco? Ou pela busca e distanciamento e choque com a plateia? (Napolitano, 2017, pp. 117-118).

Essas questões que permeavam os coletivos teatrais deste período também dizem respeito às discussões do CPC da UNE que optou por atuar de forma a buscar, de forma proativa, seu público em espaços mais diversos que não os já espaços convencionais do teatro, por exemplo, e seus trabalhos refletem, portanto, a busca por linguagens e estéticas que trouxesse a reflexão crítica por meio da comicidade, da ironia e do teatro popular.

Um dos primeiros trabalhos teatrais que marca a produção teatral do CPC da UNE é a peça de Oduvaldo Vianna Filho (1960) “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Com a direção de Chico de Assis (1933-2015) e música de Carlos Lyra, a peça traz para o debate os mecanismos de exploração capitalista, abordando pela primeira vez o conceito de mais-valia de Karl Marx (1818-1883).

A peça, que viria a compor o repertório do CPC da UNE, consolida e dá visibilidade à produção teatral do CPC, trazendo elementos do teatro épico de Bertold Brecht e do teatro político de Erwin Piscator, a exemplo do prólogo no qual os atores se apresentam a si e aos seus personagens: “Somos poucos: eu, eu, Abreu, Tadeu, Dirceu Edvirges Seixas Dosório. Então é fazer papéis a mão-cheia: Mudo de roupa sou bom, sou mau, sou gago, sou quatro, mocinho, fico na fila” (Vianna, 1981, p. 225).

As personagens da dramaturgia, portanto, são tipificadas e divididas em Capitalistas 1, 2 e 3 (representando os empresários) e os Desgraçados 1, 2, 3 e 4 que representam os operários. Desta forma, a peça, que utiliza recursos da ironia e comicidade apresenta situações da relação entre estes dois grupos antagônicos a fim de mostrar as contradições advindas das relações de produção. Podemos pontuar que a própria forma de nomear as personagens como elencadas acima, seguida de sua numeração é também uma forma de relacionar à “coisificação” de homens e mulheres nas fábricas. O texto também traz situações inusitadas a fim de trazer a reflexão das plateias o absurdo que é recorrentemente naturalizado na sociedade capitalista das próprias relações de produção, a exemplo de quando as personagens que representam os operários têm dois minutos de descanso e seus corpos não sabem como se sentar. A morte de um dos operários pelo esgotamento físico do ofício é utilizada como recurso distanciado e os diálogos entre o morto e seus companheiros de trabalho.

D3: Morreu, feliz. (D1 acende uma vela e põe na mão de D2)

D2: (Ao público) Puxa! Ainda vão queimar minha mão? (morre)

D4: Assim? Assim é que se morre? Com essa cara sugada? Rindo por quê? Amassado, encarquilhado, encurvado... dormindo em pé? Assim eu vou terminar?

D3: E sem mulher?

D4: Sem ver o mar?

D3: Sem ver mulher.

D4: Sem beber cerveja, mijar na areia, xingar um guarda, comprar um mamão, soltar balão, sem andar de avião? Sem acreditar, sem ninguém machucar... Sem ter raiva? Sem fazer castelo no ar? (Vianna, 1981, p. 244)

A peça apresenta as contradições da situação dos trabalhadores brasileiros de então, explorados pelo empresariado capitalista, utilizando recursos cômicos e de distanciamento, de modo que o público não se identificasse com as personagens, mas que os levasse à reflexão crítica de tais situações de exploração, recorrente no cotidiano dos operários.

O repertório teatral do CPC da UNE foi composto por muitas peças escritas por Vianninha, outras em colaboração com demais dramaturgos e sempre com essa perspectiva: diálogos curtos, efeitos de distanciamento, recursos da comicidade e do teatro de rua a fim de sensibilizar suas plateias, formadas principalmente por estudantes, mas, também, por trabalhadores e sindicalistas. Muitas vezes fatos atuais das matérias de jornais eram subsídios para a construção das propostas, utilizando recursos do *agitrop*² para a elaboração de esquetes teatrais que seriam apresentadas em sindicatos bem como em vários eventos organizados pela UNE.

De dezembro de 1961 a março de 1964, em muitos momentos especialmente urgentes e conturbados da vida política brasileira (e também estrangeira, quando por exemplo, em 1962 os Estados Unidos, alegando a instalação de mísseis soviéticos em Cuba, iniciaram um criminoso bloqueio naval à ilha), o Centro Popular de Cultura se transformou, em muitas ocasiões, nessa espécie de ‘pastelaria’ de dramaturgia e espetáculos. Nessa época assumia integralmente, com plena consciência de suas necessidades e limites, uma tarefa de agitação e propaganda deliberadamente circunstancial. E sem medo de um inevitável esquematismo: o objetivo não era de substituir o imprescindível comício ou a passeata, mas sim ajudar com o espetáculo teatral – geralmente a sátira de efeito imediato – contribuindo, graças ao improvisado trabalho histriônico dos atores, como urgente elemento lúdico e participante. Mas o teatro do CPC não foi apenas isso: alguns textos, hoje praticamente ignorados, revelam uma elaboração mais cuidada, inclusive recuperando e investigando aspectos da revista e da comédia popular, ou chegando mesmo a uma dramaturgia de surpreendente vigor, aprofundando questões de comportamento político mesmo de forma controvérsida, fornecendo elementos para uma reflexão dos inesgotáveis sentidos da teatralidade (Peixoto, 1989, p. 9).

Fernando Peixoto, na passagem acima de sua obra sobre o CPC da UNE, reitera, portanto, a importância da produção teatral desenvolvida nos três anos de atuação da entidade. Geralmente, como ele mesmo menciona, a produção teatral implicava em curtos prazos para produzir os textos e as esquetes teatrais, nem sempre desenvolvidas por dramaturgos profissionais como o próprio Vianninha, mas, nem por isso, o núcleo de teatro deixou de criar dramaturgias importantes, vinculadas ao contexto sócio-histórico da década de 1960. No que se refere à dramaturgia produzida nesse período, ele menciona a dificuldade de se localizar, após algumas décadas, alguns dos textos teatrais escritos no calor do momento

2 Agitrop utilizada nesse contexto como teatro de agitação, originária das experiências da Revolução Russa na década de xx e que utilizava de vários recursos, dentro o teatro, para se fazer chegar até os trabalhadores a notícia da revolução. No caso do teatro utilizavam muitas vezes de matérias de jornais para a construção, em curto espaço de tempo, de esquetes teatrais.

pelos membros do CPC. Muitos textos, inclusive, foram perdidos ou incendiados junto com a sede da UNE, em 1964.³

Portanto, não podemos deixar de mencionar que, ainda que a trajetória do CPC da UNE tenha sido “meteórica” e interrompida pelo Golpe de 1964; é relevante o processo iniciado pelos seus membros, não apenas na tentativa de democratizar a cultura, mas, também, de formar e emancipar as pessoas pelo viés artístico.

Trazer, portanto, a perspectiva histórica desse contexto lamentável dos anos que antecederam à ditadura é importante, uma vez que a atuação do CPC da UNE foi toda conduzida dentro desse processo e não como há como desvincular a sua produção de todas as situações advindas da conjuntura política no país, especialmente, com os “ventos” da ditadura e da censura que começavam a “assoprar” nesse cenário.

Entretanto, é importante fazermos uma distinção acerca do que os ativistas do CPC chamaram de promover o processo de empoderamento do povo. A noção expandida de povo, nesse caso, não se aplica ao sinônimo de massas, como bem pontua Miliandre de Souza (2007) na sua obra:

Essa noção expandida de ‘povo’ que agrega diferentes classes e funções sociais, permite compreender uma das versões mais populares que influenciou a produção artístico-intelectual do CPC. Nesse contexto, em que a intelectualidade assumia a tarefa de conscientizar as massas, a categoria ‘povo’ unia todos em função de um objetivo comum. Desse modo, na década de 1960, ‘povo’ não era sinônimo de massa, como tenderíamos a pensar, mas o conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais que assumia o compromisso de lutar pela libertação do país e romper com a submissão que caracterizava todo o processo histórico brasileiro (Souza, 2007, p. 43).

Esse dado apontado por Miliandre de Souza é, de fato, significativo, uma vez que traz uma informação que baliza também a proposta do CPC, não vinculada, diretamente à mobilização ampla das massas, uma vez que grande parte das críticas à sua atuação corresponde ao fato deles não terem chegado às massas. Os ativistas do CPC da UNE foram bastante criticados por alguns autores de ficarem restritos às suas ações aos segmentos do movimento estudantil universitário e a outros grupos vinculados às classes médias.

Entretanto, cabe problematizar a curta trajetória do CPC, iniciada em 1961 e não somente interrompida pelo Golpe, mas, tendo como fato emblemático, o incêndio na sua sede, em 1º de abril de 1964 como marco do estabelecimento da ditadura no país. Sob esse prisma, a curta atuação de três anos não seria, de fato, suficiente para alcançar o objetivo de contemplar efetivamente a classe dos trabalhadores, uma vez que se entende que essa mobilização

3 Fernando Peixoto (1989) pontua o repertório de 24 peças teatrais escritas neste período e apresenta alguns textos na íntegra. Dentre o acervo dramático, podemos citar *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de 1966 de autoria de Vianninha, *Os Azeredos e os Benevides* também de Vianninha, que recebeu o Prêmio Nacional de Teatro do MEC, em 1966, *O Filho da Besta Torta do Paéu*, também de Vianninha que recebeu em 1964 o Prêmio Casa de Las Américas em Cuba, *o Auto dos 99%*, de 1962, que tem a autoria assinada por Vianninha, Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estêvam, Cecil Thiré e Marco Aurélio Garcia e *Não tem imperialismo no Brasil* de Augusto Boal.

e formação de novas plateias para o teatro e para a produção artística em geral compreende um trabalho contínuo, lento, árduo e de paciência por quem o propõe, meta impossível de se alcançar no curto espaço de tempo da produção do CPC da UNE. Somado à questão do incêndio, ao que tudo leva a considerar como um incêndio criminoso da sua sede em 1964, em 1980 o prédio foi demolido pelos militares, como forma de não deixar rastro da sua trajetória. Apenas em 2007, depois de um longo processo, o prédio foi devolvido aos estudantes, que não mediram esforços no sentido de reavivar a memória dos anos de chumbo, das lutas e conquistas do movimento estudantil.

Por todas as questões ora explicitadas, percebe-se que os anos que antecederam à ditadura militar no Brasil e, mesmo quando a ditadura já tinha se efetivado; a produção teatral foi profícua, tendo, muitas vezes, a função de enfrentamento e resistência ao cenário que ora se apresentava.

Entre 1958 e 1964, o teatro político vivera diversas experiências em torno da expectativa do engajamento popular. Foram idas e vindas que buscaram, de modo geral, formas de contato produtivo com trabalhadores, estudantes e camponeses e que reorientaram sua ideia de arte a partir destas novas coordenadas sociais. [...] De fato, experiências como o Teatro de Arena, o CPC e o MCP aproximaram a prática artística da luta de classes e a partir daí desenvolveram uma série de procedimentos experimentais que, no limite, colocaram em crise a própria ideia institucionalizada de arte. [...] O golpe de 1964 causa uma profunda fratura na reflexão e na produção artística do país ao interromper subitamente práticas avançadas no campo da arte de esquerda. Todavia, a fratura nunca foi de fato ou 'suficientemente' elaborada. Apesar disso, toda nossa produção artística, ao menos nas décadas de 60 e 70, responderá, bem ou mal, consciente ou inconscientemente, este corte violento (Toledo, 2018, pp. 36-48).

Partindo da reflexão acima de Paulo Toledo, é importante reiterar que o golpe de 1964 rompeu com um projeto nacional-popular ambicioso de valorização da diversidade da cultura popular brasileira em seu sentido mais amplo, bem como em garantir a todas as classes sociais (especialmente trabalhadores, operários, moradores de periferia) usufruir de múltiplas expressões e manifestações artísticas mas, além disso; assegurar que o povo também pudesse produzir e dar visibilidade à sua cultura, a partir das suas experiências e expectativas de vida e não de imposições vindas de uma elite intelectual.

A ditadura interrompe, portanto, um projeto de uma efetiva democratização cultural, causando, como pontua Toledo (2018), uma "fratura" ainda exposta e que está por ser analisada de forma profunda, uma vez que compreende desde a interrupção forçada e violenta de vários projetos, ao incêndio criminoso da sede do CPC da UNE, inúmeros casos de censura, prisões, torturas, assassinatos e desaparecimentos de militantes no contexto do golpe.

Depois do golpe de 1964, como continuar o trabalho de ação cultural do CPC que visava, entre outros objetivos, estabelecer o contato da intelectualidade com a massa - com a sede da UNE, onde se encontrava o CPC, incendiada, o movimento estudantil, monitorado, e o diálogo com entidades estudantis, culturais, sindicais e educacionais, interrompido? (Souza, 2007, p. 49).

Nesse sentido, podemos dizer que o grande legado do CPC da UNE foi iniciar uma proposta significativa de arte engajada, de aproximação com os movimentos sociais, especialmente com o movimento estudantil. Entretanto, não é possível mensurar, de forma efetiva, tais possibilidades interrompidas pelo Golpe de 1964, mas, é possível constatar os desdobramentos desastrosos que teve a censura na vida dos artistas militantes. Veremos, a seguir, como a censura não se restringiu, entretanto, ao período da ditadura militar e enraizou-se na sociedade brasileira.

Trajetória da censura no Brasil

A escolha por se fazer um teatro independente e, ao mesmo tempo, engajado, corroborou para que diversos grupos teatrais no Brasil enfrentassem muitas dificuldades em viabilizar seus trabalhos. Além de sofrerem uma série de represálias por parte do Estado, eles não contavam com o apoio estatal financeiro necessário para viabilizar as suas ações e, tampouco, com políticas culturais efetivas. Deixar os artistas de teatro “à deriva”, sem nenhuma garantia efetiva de apoio governamental, era também uma estratégia da censura, conduzida por quem estava no poder.

Esse cenário precário, atrelado ao uso da política pública para recompensar ou censurar os artistas; tolhia, inclusive, o processo de produção e criação teatral, como explicita a pesquisadora Cristina Costa (2008):

O estudo da censura evidencia como a produção artística no Brasil sempre enfrentou o poder e os interesses do Estado. A ausência de um mercado de arte, assim como o baixo poder aquisitivo da população fizeram com que a arte dependesse, desde sempre, desde o período colonial, do apoio do Governo. Desde a construção dos teatros, do financiamento das companhias e a sobrevivência dos artistas ficavam à mercê da boa vontade estatal. Esta proximidade tolhia a liberdade dos artistas e tirava-lhes a possibilidade de reação. A censura era um dos mecanismos de coerção com o qual era forçoso conviver (p. 26).

Desta forma, é importante considerar os objetivos e estratégias dos quais a censura se muniu para reprimir artistas e intelectuais e porque estes grupos foram os seus alvos principais. Tratou-se, na verdade, de um projeto perverso de dominação e poder, conforme nos provoca a refletir sobre o assunto o sociólogo Néstor García Canclini (1984).

As duas perguntas fundamentais a que devemos responder para explicar o fenômeno da censura são: 1) o que se censura e 2) como é censurado. A exploração sistemática de ambos os problemas num país ou num grupo de países latino-americanos seria útil para conhecer como se faz representar o sistema capitalista dependente, o que o ameaça e que estratégias emprega para resistir no plano cultural (pp. 124-125).

Compreender, portanto, o objeto ou sujeito da censura e a forma de exercê-la é muito importante nesse processo. O que percebemos é que um dos alvos principais da censura, muitas vezes, era o grupo de intelectuais, lideranças de movimentos sociais e artistas e, como principais estratégias utilizadas, a coerção, que ia desde a proibição das apresentações artís-

ticas, por meio de vetos dos censores, pelos depoimentos nos órgãos repressores, seguidos, não raras vezes, das torturas e dos desaparecimentos.

Os grupos e artistas que não seguiam a lógica do mercado ou que ousavam contestar o Estado e a política por meio de suas obras, eram, certamente, os mais prejudicados em suas produções, como relatou o ator, diretor e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, um dos fundadores do Teatro Arena em São Paulo:

A censura sempre existiu, mas não da mesma maneira. A censura era principalmente um ritual de poder. Após 64, o teatro deixa de ser apenas diversão pública para ser um campo político. [...] A censura já não era mais só censura, era perseguição política. [...] Tudo ficou muito mais difícil depois do golpe, quando o teatro adquiriu muita força. Principalmente o teatro social, preocupado com o país. [...] Então o Exército veio e disse: Vamos acabar com esse teatro. E a direita respondeu em coro: É um absurdo, já não se pode mais ir ao teatro. É só miséria, pobreza... Não era verdade, não escrevíamos sobre miséria, escrevíamos sobre o país e sobre como sair da miséria (Guarnieri apud Costa, 2006, pp. 17-19).

A censura como um ritual de poder. Como preconiza Guarnieri em seu relato, tratou-se de um ritual deveras perverso, no qual os militares se impunham como única voz, que deveria ser cegamente obedecida.

É importante dizer que a censura brasileira, embora intensificada nos governos de exceção, sempre existiu e está arraigada no cotidiano do país, desde o período da colonização. Todo o processo de aculturação sofrido pelos indígenas e, posteriormente, pelos africanos escravizados, foi um projeto de adestramento e censura que negava aos povos originários a livre manifestação de suas culturas e a imposição a um modelo eurocêntrico.

Seguindo esse modelo civilizatório europeu, ficou a cargo das ordens religiosas a evangelização dos povos indígenas e a inserção dos povos originários ao modelo eurocêntrico, o que implicava na negação de qualquer cultura identitária dos mesmos. Para tanto, os jesuítas utilizavam também o teatro como forma de adestramento da população local, ferramenta para convertê-los ao catolicismo e à identidade cultural dos colonizadores.

Desta forma, com o teatro, nascia também a censura, introduzido no país pelas mãos dos colonizadores e estando, nesse primeiro momento, a cargo da Igreja e de suas ordens religiosas. Por esse prisma, é necessário pontuar como uma arte pode estar tanto a serviço de uma perspectiva progressista, quanto de uma atuação deveras conservadora.

Somente após a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, são criadas as instituições culturais locais, a exemplo do Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e a Imprensa Régia. Este processo desvinculou a produção teatral da Igreja, passando a ser considerada, a partir de então, como arte autônoma e que servia, agora, não mais aos propósitos do Clero, mas como forma de distinção das classes sociais. Se os membros pertencentes às classes mais abastadas queriam mostrar um certo “refinamento”, deveriam comparecer às sessões teatrais. Estavam ali não para assistir a um espetáculo, mas para serem vistos.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, ainda no período monárquico, já existiam mecanismos de controle conduzidos desde Portugal, e, posteriormente, estabelecidos no Brasil, conforme pontua Cristina Costa (2008)

Em 1768, em Portugal, D. Maria I criou o primeiro órgão oficial de censura, a Real Mesa Censória, cujos poderes se estendiam ao Brasil. A violência da repressão metropolitana na Colônia foi de tal ordem que impediu até mesmo a criação da imprensa. No tímido campo artístico, proibiam-se livros e apresentações teatrais. O primeiro órgão oficial da censura teatral, entretanto, foi o Conservatório Dramático Brasileiro, instalado em 1843, no Rio de Janeiro, ao qual se atribuía o dever de fiscalização e censura da cena brasileira⁴. Peças como ‘O noviço’, de Martins Pena (1845) e ‘O poeta e a Inquisição’, de Gonçalves de Magalhães (1838), não passaram pelo crivo da censura nesse período. Esse trabalho contava com a colaboração de uma aristocracia intelectual composta por clérigos, professores, magistrados e escritores que rodeavam o monarca, interessados nas benesses do Estado, dispostos a legitimar estas práticas em nome da moral e dos bons costumes (2008, p. 16).

Assim, a aristocracia intelectual do Brasil Imperial estava também a serviço da censura. Como menciona Cristina Costa, o Conservatório Dramático Brasileiro iniciou as suas atividades em 1843 e teve dois períodos de atuação: de 1843 a 1864 e, posteriormente, de 1871 a 1897. Não podemos deixar de mencionar que a censura também contou com artistas que exerceram o papel de censor, a exemplo do próprio Machado de Assis, que entrou para o cargo de censor em 1862 ainda na configuração do Conservatório Dramático Brasileiro. Nesse período, por documentos e artigos que tivemos acesso, o tema da escravidão era frequente e, um dos pontos mais criticados e vetados pelos censores (inclusive pelo próprio Machado de Assis), tratava, especificamente, da relação interracial, bem como sobre a miscigenação entre brancos e negros, que permanecia como um assunto velado (e vetado) nas obras literárias e teatrais. É importante demarcar que, no Segundo Reinado, o que se temia não era a poesia, a literatura ou mesmo a imprensa. A arte mais temida e, por consequente, a mais censurada, era a arte dos palcos.

Em 1897 foram finalizadas as ações do Conservatório. Entretanto, o “projeto piloto” da censura já havia se instaurado no país e seguiu-se, ao longo dos anos, à criação de outros órgãos com atribuições fiscalizadoras e intimidatórias.

Sob esse aspecto, poucas instituições brasileiras do século XIX foram tão canônicas como o Conservatório – tanto pelas peças que censurou quanto aprovou, tanto pelas mudanças que propôs quanto pela autocensura que condicionou. Mesmo com toda a sua debilidade institucional, com suas rixas com a polícia, com sua crônica falta de dinheiro, com sua obsessão por uma respeitabilidade quimérica que sempre lhe escapava, até nisso o Conservatório nos definia e nos caracterizava: forte ou fraco, solvente ou quebrado, respeitado ou ludibriado, todas as peças, todos os dramaturgos, todas as companhias tinham que passar pelo

4 Cristina Costa pontua que os documentos oficiais indicam que o Conservatório Dramático Brasileiro foi criado como uma instituição privada e, apenas dois anos depois, em 1845, torna-se órgão oficial do Estado, por meio do Decreto 425, de 19 de julho de 1845.

Conservatório; aceitando suas regras ou ludibriando-as, ainda assim, estavam sempre em diálogo (Castro, 2014).

Em 1928 foi criada a Censura das Casas de Diversão, no Governo de Washington Luís. Havia um censor geral que tinha como atribuições vetar os textos e apresentações e, até mesmo, intervir nas questões trabalhistas envolvendo os atores. Desta forma, a censura se enraizou no país e ora deixava “respirar” os artistas, ora voltava a atuar de forma violenta e truculenta.

No governo de Getúlio Vargas, em 1939, a censura efetivamente se institucionalizou com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que não somente atuou junto aos trabalhos artísticos, mas também cerceando o trabalho dos veículos de comunicação de massa.

Percebe-se na ditadura varguista duas estratégias da censura: atuar por meio do convencimento ou, não sendo possível, por meio da coerção. O teatro foi uma das artes na qual Vargas apoiou-se diretamente. Assim, o financiamento às artes era a “moeda de troca” entre os coletivos teatrais que promoviam a figura do presidente Vargas, utilizando, portanto, o consenso e, para aqueles que se opunham ao regime, restava-lhes a coerção. O DIP foi criado nos moldes das instituições fascistas da Europa com finalidades variadas e mesmo alheias ao órgão, que ia desde a censura prévia a jornais, revistas, atividades culturais, intermediação em questões trabalhistas, serviço de arquivamento e documentação, até a emissão de boletins meteorológicos. Com mais de 50 atribuições, foram incorporados outros órgãos, a exemplo do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), Departamento Nacional de Propaganda (DNP) bem como a Comissão de Censura Cinematográfica.

Com o final da Segunda Guerra Mundial e a derrota dos países fascistas, o DIP foi perdendo força, até ser extinto em 1945. No entanto, “sequelas” deste período já haviam sido produzidas, como a obra de Oswald de Andrade (1933), *O Rei da Vela*, censurada neste período e que somente foi encenada trinta anos depois.

Em 1946 foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Com sede no Rio de Janeiro, era a primeira instância fiscalizadora das produções teatrais. Com sucursais em outros estados; sua atuação foi mais burocrática que violenta.

Já em 1968, teve início o período mais repressivo para a produção de artistas e intelectuais, com a atuação violenta do órgão que se tornou o “cérebro” da ditadura militar: o Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS). O DOPS, instituído décadas antes pela Lei 2.304 de 30/12/1924, tinha como principal atribuição prevenir e combater crimes de ordem política e social que colocassem em risco a segurança do Estado. Após o Ato Institucional número 05, de 1968, o teatro passou a constar no rol das atividades de alto risco.

O teatro era o lugar por excelência dos artistas mais organicamente vinculados ao Partido Comunista, um dos epicentros do engajamento artístico contra o regime. O teatro sofria, bem antes do AI-5, os rigores da censura às artes. Mesmo possuindo um público restrito, que muitas vezes se confundia com a presença física da plateia, a repressão sabia que o teatro tinha um grande potencial mobilizador,

não só pelo engajamento direto dos seus profissionais contra a censura e pela liberdade de expressão, mas pela peculiar vitalidade da relação entre palco-plateia. Por outra parte, o teatro experimentava um rico debate interno, com posições divididas entre o teatro nacional-popular de base realista, o teatro de inspiração brechtiana e o teatro de agressão, radical na crítica aos valores comportamentais. Ao lado da música popular, o teatro foi o centro propulsor das artes de espetáculo em busca de um público cada vez mais amplo, porém, ao contrário da música, sofreu o impacto de um tipo de encenação que se fazia contra o público e que o marcou até o início dos anos 1970 (Napolitano, 2017, p. 115).

Essa afirmativa de Napolitano colabora para referendar como o teatro, dado ao seu caráter coletivo e agregador foi uma das artes mais perseguidas pela censura militar no país.

Ainda em 1968, ocorreu a Feira Paulista do Opinião no Rio de Janeiro, que, tendo diversos textos teatrais vetados pela censura, os apresentou na íntegra, sem cumprir os cortes realizados pelos censores. Mais do que um ato de desobediência civil, os artistas pretendiam mostrar as atrocidades daquele período sobre os artistas:

Entre 1964 e 1968, a censura foi exercida ainda predominantemente nos estados, mas, a partir da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, o governo federal centraliza o controle sobre a opinião pública através da perseguição a jornais e demais meios de comunicação e a censura violenta e sistemática da prática artística. Sob jurisdição dos estados ficam apenas processos considerados menos agressivos à Segurança Nacional. Inicia-se o período de maior conflito entre o governo militar e a classe teatral, que, madura e organizada, produz as melhores páginas de sua história, e manifesta-se abertamente contra a repressão, que apresenta um projeto nacionalista e democrático. A contribuição do teatro na luta pela liberdade e pela democracia, sob a forma de produção de textos, apresentações e atitudes políticas assumidas pelos artistas ainda está para ser plenamente analisada (Costa, 2008, pp. 20-21).

Por meio dessa assertiva, verifica-se que, após a institucionalização do AI-5, a censura tornou-se mais direta e violenta. A relação conflituosa dos grupos e artistas com os censores no período da ditadura militar também é ponto que merece destaque: era recorrente as idas e vindas dos artistas junto aos órgãos de censura para tentarem a liberação dos textos. A forma como os censores lidavam com a avaliação dos textos teatrais tinha diversas etapas: iam desde as peças vetadas com algumas mudanças, aquelas vetadas com cortes significativos, que modificavam substancialmente o texto teatral até o veto total. Argumentar com os censores sobre os vetos também se tornava um trabalho, por parte dos artistas, diretores e produtores extremamente enfadonho e exaustivo. Era ainda um fato recorrente os censores autorizarem os textos teatrais e, no ensaio geral, às vésperas da estreia, censurar a peça, comprometendo o trabalho e os recursos de meses de produção:

Fazer teatro e escrever teatro sem ter em mente a existência da censura se tornaria rapidamente 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 ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e em todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo o que escrevia, que se escolhia

para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido em um dos inimigos públicos mais declarados e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade e, não raras vezes, com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável (Michalski, 1979, p. 9).

Muitas questões ainda colaboraram para potencializar a censura ao teatro, especialmente a subordinação de todas as atividades do país à chamada Doutrina de Segurança Nacional. A exposição de posição divergente, seja ela de caráter político, social ou moral era tida como ameaça à ordem nacional, uma vez que, na concepção de tais governos; a arte deveria servir exclusivamente a exaltar os valores da civilização cristã e ocidental, ou seja, toda a natureza eminentemente contestatória inerente ao fazer artístico deveria ser abolida, nesta visão limitada da arte por parte dos censores.

Nesse sentido, é importante evidenciar que a censura no Brasil não foi e não continua sendo apenas uma prerrogativa do Estado. Trata-se de um amplo processo de aliança entre o Governo e de setores ultraconservadores da sociedade a fim de coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística.

No que se refere particularmente ao teatro, as sequelas provocadas pela censura são irremediáveis: muitas obras censuradas somente foram liberadas décadas depois. Isto provocou a perda irreparável na dramaturgia nacional, uma vez que, diferente das obras consideradas universais; os autores escreviam considerando o cenário histórico no qual estavam imersos. Situadas fora do contexto político-social da sua escrita, muitas vezes, a peça já não correspondia à realidade e não *falava* com a mesma força, o que esvazia o sentido de a obra ser encenada tanto tempo depois.

A censura ainda contribuiu para tolher, sobremaneira, a criação dos trabalhos. Autores e criadores artísticos, cientes de que suas criações sofreriam muitos cortes e estariam à mercê dos censores, já concebiam suas obras a partir deste “termômetro” da autocensura.

Assim, quem mais foi prejudicado neste cenário não foram os próprios artistas, mas o público e toda uma geração tutelada pelo Estado e pelos setores ultraconservadores da sociedade, que foram impedidos de terem acesso às criações relevantes.

A luta de resistência da classe teatral contra as restrições ao livre exercício de sua profissão e o tratamento muitas vezes aviltante que lhe foi dispensado por autoridades mais extremadas dignificou, ao longo destes 15 anos, a coletividade dos artistas de teatro e muito contribuiu para a sua união e para a sua tomada de consciência comunitária. Ao mesmo tempo, porém, um estudo desapassionado da evolução desta resistência pode revelar a variedade e a eficiência dos instrumentos de que um regime de força dispõe para ir enfraquecendo aos poucos as atitudes coletivas de resistência, por mais legítimas e vitais, que procuram opor-se aos seus abusos (Michalski, 1979, p. 34).

Essa citação de Michalski revela um ponto muito importante: por mais que houvesse o fortalecimento coletivo da atuação dos artistas de teatro, o Estado também atuou de forma bastante eficiente para minar as formas de resistência desses grupos. Além desta

forma de enfraquecimento da luta coletiva; pela própria vedação no processo de criação dos trabalhos teatrais; a censura agia também causando prejuízos econômicos significativos às produções.

Logo, os textos teatrais que tiveram autorização prévia dos censores para serem encenados pelos artistas, corriam o risco de serem vetados horas antes da estreia. Isso implicava na impossibilidade de qualquer continuidade por parte dos produtores de seguir com essas montagens, uma vez que, artistas-produtores, arcavam às suas expensas com meses de trabalho, com pagamentos de inúmeros profissionais e tudo o que competia à produção da peça, ocasionando a inviabilidade econômica de dar continuidade ao processo de montagem.

Importante reportar que a censura agia dentro do permitido pela legislação vigente: como marcos legais que respaldam a censura ao teatro, foram publicados inúmeros decretos, dentre os quais, podemos mencionar, o decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que aprovou o regulamento do serviço de censura de diversões públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Em seu capítulo V- do teatro e diversões públicas; artigo 41, percebe-se que o texto dá margem não apenas à função discricionária do censor, mas colabora para uma análise bastante subjetiva, do que seria passível ou não de censura:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas (Brasil, 1946).

Em outras passagens do decreto, percebe-se o poder delegado aos censores, que agiam a fim de obrigar aos artistas cumprir rigorosamente as determinações do censor, tanto em relação ao texto da peça, como em relação aos figurinos, aos gestos, marcações, atitudes e procedimentos no palco. A interferência alcançava, portanto, diferentes esferas da criação artística e da própria censura:

Depois, o que as pesquisas sobre o perigoso demonstram não é aquilo que é perigoso, mas concepção de perigoso que têm aqueles que o estudam; o que os decretos de censura sancionam não é o que ameaça uma sociedade, mas aquilo que os que exercem a censura supõem que ameaça seus interesses de classe ou setor. Se assim não fosse, como explicar que em quase todos os países latino-americanos estão proibidas as obras que analisam o exército, a oligarquia, a igreja ou os anacronismos da estrutura familiar e que não se levanta sem a menor resistência à promoção do individualismo oportunista e à violência racista que as películas e as séries americanas de TV costumam exhibir? A análise de tais tipos

de contradições indica que a tese mais provável é a de que a finalidade da censura não é a defesa da ‘moralidade média’ ou dos ‘interesses da Nação’ como quase sempre se declara; o objetivo da censura é ocultar o verdadeiro caráter das contradições e interferir na comunicação dos setores que se podem transformar, ao obter esse conhecimento, em agentes de superação de tais contradições (García Canclini, 1984, p. 126).

A afirmativa de Canclini traduz as contradições da própria censura e dos que agiam em seu nome. Abolir qualquer tentativa de pensamento crítico que pudesse levar as pessoas a questionar a própria conduta dos censores era uma das principais prerrogativas dos que exerciam esse mecanismo de cerceamento da liberdade de expressão.

No início de 1968, antes da promulgação do Ato Institucional número 5; houve uma tentativa de se criar um anteprojeto da lei de censura, que pudesse delimitar as questões envolvendo as vedações ou cortes nas obras artísticas, minimizando a atuação dos censores ou, melhor, fazendo um recorte sobre a atuação da censura junto às peças teatrais. Para tanto, foi instituído um grupo de trabalho, criado sob pressão pública e vinculado ao Ministério da Justiça, composto por representantes de várias entidades artísticas e do próprio Ministério.

No que se refere ao teatro, a proposta da nova legislação tinha como premissa tratar a censura prévia unicamente pelo viés do caráter classificatório por faixa de idade, o que corresponde ao exercício atual da recomendação etária por obra.

Entretanto, mesmo com o empenho dos representantes da sociedade civil, o anteprojeto sofreu diversas alterações no texto pelo Ministro da época, o que pouco efeito teve a nova legislação, comparada ao decreto de 1946. Apesar disso, a legislação avançou em alguns pontos, criando, inclusive, uma instância nova para recursos contra as decisões de escalões inferiores e o Conselho Superior de Censura integrado por representantes da classe artística. O anteprojeto tornou-se a Lei 5.536 de 21 de novembro de 1968. Porém, com a promulgação do AI 5 em 13 de dezembro de 1968, tais alterações não foram levadas adiante: a lei não foi regulamentada, valendo, portanto, o decreto anterior.

Como consequência de toda esta trajetória da censura no país; o que se pode observar é um quadro sintomático da própria sociedade que, muitas vezes, senão pactuou diretamente com os mecanismos de cerceamento da liberdade; também não compreendeu e nem apoiou efetivamente as lutas dos artistas, intelectuais e estudantes que tentaram, de diversas formas, reagir à coerção que era submetida não apenas uma classe, mas toda uma nação. Costa (2008) argumenta sobre tal questão e reporta, mais uma vez, às nossas raízes de país colonizado que corrobora para o comportamento submisso de uma coletividade quanto aos desmandos autoritários:

Parte das razões que sustentam essa tendência vem de nosso passado colonial que, por um lado, nos deixou instituições sociais frágeis e, por outro, nos fez viver secularmente familiarizados com os expedientes de força. O Brasil não se livrou ainda desse passado – vê-se isso nas nossas instituições políticas e na dificuldade sempre remanescente de se implantar medidas que garantam a autonomia ao

país, aos diversos setores da sociedade e aos cidadãos. Assim, somos muito mais ágeis e hábeis em acompanhar os ventos totalitários, coercitivos e repressivos que perpassam o mundo, do que em fazer compasso com os demais países que atravessam épocas de liberalismo e afirmação (Costa, 2008, p. 37).

A partir desse breve trajeto histórico da censura no Brasil, o nosso propósito foi, portanto, apresentar que a censura não se estendeu apenas ao período da ditadura militar: existe uma trajetória latente antes e depois desse período que se intensificou com o Golpe de 1964 e dos quais foram suas vítimas, além de intelectuais, membros de movimentos sociais, militantes, os artistas e coletivos que começavam a despontar no teatro político, como o CPC da UNE, que sofreu, de forma ferrenha, a ação dos militares e dos censores, articulados com o projeto hegemônico da ditadura militar no país.

Considerações finais

Por meio das questões levantadas acerca da atuação dos grupos teatrais no Brasil nas décadas de 1950, 1960 e 1970, atrelado ao histórico de consolidação da censura no país percebemos que, analisar o passado recente da atuação desses grupos e coletivos nesse cenário autoritário é uma necessidade premente e, inclusive, podemos fazer uma interlocução no que se refere ao contexto atual de uma democracia em crise no Brasil, sob o governo Jair Bolsonaro e sua perseguição aos artistas. Trata-se de um paralelo significativo para novas produções de análise crítica do contexto do golpe militar de 1964 no país com o contexto do golpe de 2016 que depôs a então presidenta Dilma Roussef e que em curto tempo levaria à Presidência Jair Bolsonaro e, com ele, todo o discurso das classes ultraconservadoras. Trata-se, portanto, de uma tarefa urgente que conclama a classe artística e pesquisadores da cultura a novos posicionamentos e reflexões críticas acerca desse cenário.

O que compreendemos, portanto, no que se refere à vinculação teatro, política e sociedade; é que propostas ousadas de aproximação dos coletivos teatrais com sindicatos e movimentos sociais, a exemplo do Teatro de Arena, TEN, CPC da UNE, MCP e a política de alfabetização de adultos de Paulo Freire estavam ainda, na década de 1960, no início dos processos de formação, mas já começavam a colher os frutos dos primeiros anos do trabalho, o que, provavelmente, teria se potencializado em diversos desdobramentos, caso houvesse a continuidade de seus trabalhos.

Nesse sentido, é significativo o trabalho iniciado pelos movimentos, grupos, coletivos e entidades culturais de revalorização da cultura popular brasileira, em um cenário sempre referenciado pela produção artística europeia e estadunidense.

Nesse ponto, podemos dizer que o CPC da UNE, assim como outros movimentos da época, conseguiu cumprir, ainda que momentaneamente, os seus compromissos sociais, uma vez que provocaram uma “reviravolta” na produção nacional das artes e estimularam criações mais autênticas, amparadas nas questões brasileiras e do demais continente latino-americano. Lamentável, portanto, é não poder mensurar os caminhos que poderiam ter conduzido os trabalhos do CPC nessa produção artística militante, caso não houvesse “tropeçado na

pedra” da ditadura militar. Entretanto, as gerações atuais ainda se inspiram na produção artística das décadas de 1960 e 1970, especialmente para fazer uma arte que reflita e produza criticamente sobre a realidade, que faça esse diálogo mais estreito com as classes oprimidas e que, por fim, faça o enfrentamento necessário à conjuntura neofascista e ultraconservadora da qual estamos imersos no atual governo da ultradireita. Assim, conseguiremos vislumbrar alguma esperança de dias melhores e a arte e a cultura foram e seguem sendo aliadas fundamentais nesse processo.

Quando falamos, portanto, sobre o teatro político, uma consideração importante é pensarmos na relevância de vincular sempre essa produção com a perspectiva histórica, ou seja, não há como desvincular esse teatro político do seu conteúdo sócio-histórico e das lutas de classes que aí se apresentam. Trata-se de um teatro que não apenas reflete, mas que produz, muitas vezes em seu fazer artístico, o simbólico das pautas sociais de um determinado momento. E nesse sentido, o teatro político mostra a efemeridade desta produção, no sentido que não se trata, por exemplo, de uma obra universal. As dramaturgias do teatro político estão profundamente “enraizadas” com o conteúdo sócio-histórico do seu tempo.

Assim, é importante pensar no grande desafio do teatro político contemporâneo, que é seguir promovendo um teatro revolucionário em contextos completamente reacionários ou contrarrevolucionários, como é o caso do Brasil de 2021, sob o governo Jair Bolsonaro. Desde o início da sua gestão, o desmantelamento da cultura foi latente e a perseguição a diversos artistas na concepção do presidente, todos dispostos a pregar a doutrinação marxista da esquerda, foi notória e evidente.

Mais do que nunca, portanto, é necessário, mesmo em um contexto que não apoia e é ainda reativo à produção teatral engajada, seguir produzindo o teatro em consonância com as lutas sociais. Para tanto, a crítica dialética muito tem a contribuir na perspectiva da luta de classes, bem como em empoderar diferentes coletivos teatrais comprometidos com o papel contra-hegemônico da cultura.

Portanto, faz-se premente o retorno à produção dos coletivos da década de 1960, com destaque para a curta atuação, mas potente trajetória do CPC da UNE, uma vez que é um teatro que visou confrontar a sociedade hegemônica, conservadora, que desconsiderava os valores da maioria da população e, especialmente, de grupos que seguem alijados de seus direitos. Não se trata, simplesmente, de uma denúncia de tais situações, mas um teatro que procura a formação crítica de suas plateias, que pode contribuir para levar à emancipação do sujeito e a uma efetiva ação coletiva.

Referências

- CASTRO, A. (2014, agosto 19). O Escravo que Machado de Assis censurou. *Revista Fórum*. Disponível em <https://revistaforum.com.br/blogs/outrofobia/o-escravo-que-machado-de-assis-censurou/>.
- COSTA, C. (2006). *Censura em Cena-Teatro e Censura no Brasil*. São Paulo: Editora FAPESP.
- COSTA, C. (Org.) (2008). *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora FAPESP.
- BRASIL (1946). Decreto 20.493, de 24/01/1946: Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>.
- BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA (1968). Lei n.º 5.536. Regulamento. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15536.htm.
- VIANNA, O. FILHO (1981). MICHALSKI YAN (Org). *Teatro*. Rio de Janeiro: Muro.
- GARCÍA, S. (1990). *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva-EDUSP.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1984). *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix.
- MICHALSKI, Y. (1979). *O palco amornado*. Rio de Janeiro: Avenir.
- NAPOLITANO, M. (2017). *Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios.
- PEIXOTO, F. (1989). *Teatro em questão*. Campinas: Editora Hucitec.
- SCHWARZ, R. (2009). *Cultura e política*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- SOUZA, M. GARCIA de (2007). *Do teatro militante à música engajada- A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo
- TOLEDO, P. VINICIUS BIO (2018). *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal* (Tese de Doutorado). São Paulo: Teses USP. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-170648/pt-br.php>.