

Ensaio Geral: a ação da Censura sobre a arte teatral no Espírito Santo durante a Ditadura Militar

Duílio Henrique Kuster Cid^I

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar um panorama da ação da Censura sobre a arte teatral do Espírito Santo durante a Ditadura Militar tendo como referência a situação nacional. Neste sentido, foram obtidas informações com seis artistas teatrais que vivenciaram o período.

Palavras-chave: Teatro no Espírito Santo; Censura; Ditadura Militar.

Ensaio Geral: the action of censorship on the theatrical art in Espírito Santo during the Military Dictatorship

Abstract: This article analyzes the censorship action on the theatrical art of the Espírito Santo state during the military dictatorship, with reference to the national situation. In this sense, information was obtained with six theater artists who experienced the period.

Keywords: Espírito Santo theater; Censorship; Military Dictatorship.

Artigo recebido em 23/09/2015 e aprovado em 05/10/2015.

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

Frente à escassez de obras disponíveis tanto sobre o teatro capixaba, quanto sobre o período da Ditadura Militar no Espírito Santo, um recurso muito proveitoso ao historiador que deseja abordar a referida temática é trabalhar com fontes orais. No presente caso, foram obtidas informações a partir de entrevistas realizadas com seis artistas teatrais capixabas que vivenciaram o período, a saber: Luiz Tadeu Teixeira^{II}, Renato Saudino^{III}, Paulo DePaula^{IV}, Sebastião Xoxô^V, José Augusto Loureiro^{VI} e Rômulo Musiello^{VII}.

Entre os artistas capixabas entrevistados, o golpe de 1964 parece ter passado despercebido. Perguntado se houve alguma reação por parte do grupo mencionado, Luís Tadeu Teixeira, que na época já trabalhava como jornalista, afirmou: “Não houve nada. Eu não vi e não tive conhecimento”.^{VIII} Sebastião Xoxô, que morava no município de Montanha, interior do Espírito Santo, afirmou que ficou sabendo do golpe, pois: “Já tinha televisão, eu ficava sabendo por ela, pelo rádio, e também pelos políticos de lá que vinham sempre aqui”.^{IX} Perguntado se testemunhou alguma ação autoritária dos militares em sua cidade, ele respondeu: “Não, coisas assim desse porte só aqui em Vitória”.^X José Augusto Loureiro afirmou que no período era um pouco “alienadozinho”.^{XI} Renato Saudino e Rômulo Musiello eram muito jovens e Paulo DePaula morava há dois anos nos Estados Unidos, onde trabalhava na Embaixada. Com isso, segundo DePaula, “[...] a informação era filtrada pelo Ministério. Ficamos sabendo do golpe, mas era realmente uma coisa distante para a gente que estava dentro do próprio sistema de governo”.^{XII}

Se no âmbito estadual a ação autoritária do novo regime não foi percebida pela classe teatral num primeiro momento, no plano federal o autoritarismo e a violência contra os artistas já se tornavam claros. Segundo Michalski^{XIII}, um dia depois do golpe militar, um evento, em particular, anunciou o aspecto castrador da criação artística que estaria presente, em maior ou menor intensidade, ao longo de toda Ditadura. Um antigo auditório, localizado na União Nacional dos Estudantes (UNE), que estava sendo reformado com o objetivo de tornar-se uma sala de espetáculos, foi incendiado pelos militares, sendo completamente destruído pelas chamas.

Nos anos seguintes, o governo federal foi desenvolvendo seu aspecto autoritário, valendo-se de uma crescente atuação da Censura e da perseguição e prisão de vários artistas. Antes, contudo, de prosseguirmos com a análise das ações da Censura em nível estadual e federal, faremos uma explanação acerca das origens e atribuições do referido órgão.

O Serviço de Censura de Diversões Públicas, que a partir de 1972, passaria a ser chamado de Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, foi criado em 1946. Desde então, toda a produção cultural, para ser veiculada, deveria obedecer às normas e padrões estabelecidos pelo órgão.

De acordo com Eliane Oliveira e Maria Resende^{XIV}, os princípios norteadores do trabalho censitário ao longo da Ditadura Militar permaneceram, em linhas gerais, os mesmos estabelecidos no momento de sua criação: seria proibida qualquer diversão pública que de alguma forma pudesse atentar contra a segurança nacional e o regime democrático representativo; ofender as coletividades, as religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; incitar contra a ordem pública ou contra as autoridades e seus agentes; ferir a dignidade ou o interesse nacional.

Ainda de acordo com as autoras, a principal competência atribuída à Censura era a de examinar, previamente, toda matéria dirigida ao público pelos meios de comunicação, especialmente filmes, peças teatrais, shows, letras musicais, novelas e

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

programas de rádio e TV, com a finalidade de determinar classificação etária e autorizar sua exibição total ou parcial. A análise era designada a uma comissão de três censores que emitiam pareceres individuais sobre a obra. As peças teatrais e demais espetáculos, para serem encenados, dependiam de censura prévia, da análise do ensaio geral e da expedição do certificado de censura. Além de três exemplares do texto, deveriam ser apresentados dados relativos aos cenários, às cenas e ao guarda-roupa. Aprovado o texto, definia-se dia e hora do ensaio geral. Após a liberação do espetáculo, nenhuma alteração, seja no texto ou nos elementos cênicos, poderia ser feita. Todos os envolvidos com as diversões públicas deveriam ser registrados, fossem eles artistas, autores, produtores, equipe técnica, ou empresas. Após o cumprimento das rotinas relativas à censura prévia, cabia às equipes de fiscais observar o cumprimento da legislação e das normas específicas nos locais onde se realizavam os espetáculos, a qualquer hora e em qualquer ocasião. A infringência a qualquer dos dispositivos legais ou normativos era punido com as seguintes penalidades: advertência, multa, suspensão, apreensão e cassação do registro na Censura. Os fiscais tinham atribuição para lavrar autos de infrações e efetuar a apreensão de peças teatrais, filmes, gravações e qualquer outro material julgado irregular.

Assim, e tendo em vista o exposto, em março de 1965, ocorreu no Rio de Janeiro a primeira proibição total de um texto, *O vigário*, de Rolf Hochhuth. Quatro meses depois, foi a vez da primeira proibição de um espetáculo prestes a estrear, *O berço do herói*, de Dias Gomes. No ano seguinte, ocorreu a invasão do Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, para impedir a realização de um debate sobre o dramaturgo alemão Bertolt Brecht; a prisão de um elenco carioca, na cidade de Maceió, que apresentava o espetáculo *Joana em Flor*, de Reinaldo Jardim, seguida de queima de exemplares do livro em praça pública e a eliminação do texto de *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes, após meses em cartaz.

Outro sinal de recrudescimento dos militares com relação à atividade teatral foram as mudanças dos diretores do Serviço Nacional de Teatro (SNT).^{XV} A crítica e estudiosa teatral Bárbara Heliadora, à frente do órgão desde o começo da Ditadura Militar, foi substituída por Meira Pires, um teatrólogo do Rio Grande do Norte, imposto pelo governo sem consultas à classe teatral. Algum tempo depois, este daria lugar a Felinto Rodrigues que, para Michalski, era “[...] um interventor sem nenhum passado teatral [...]”,^{XVI} o que gerou um período de profundo declínio para o SNT.

A partir de 1967, a censura foi tornando-se cada vez mais frequente, com cortes e/ou proibições totais de diversos textos teatrais como *Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne*, de Plínio Marcos e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. O exercício da censura, que era estadual desde 1946, passou a concentrar-se em Brasília, sob o controle da Polícia Federal.

Na época, Bárbara Heliadora, percebeu a concentração da Censura em Brasília como um golpe fatal para o teatro nacional:

[...] a atual portaria de censura, dizíamos, é um documento de alta periculosidade, porque é instrumento hábil para o total estrangulamento da atividade teatral no Brasil. Acima de tudo porque é vaga, ambígua, subserviente e, o que é pior, suficientemente dúbia para servir de torniquete sempre que a sanha reacionária andar à solta, sempre que houver pressões por parte dos adeptos da hipocrisia vitoriana, sempre que o conceito dominante na sua interpretação for o medo. Como agora, o do medo da liberalidade. Como se já não bastasse a existência dessa portaria, mesmo aplicada por censores federais sediados nos vários estados, agora é

ENSAIO GERAL: A AÇÃO DA CENSURA SOBRE A ARTE TEATRAL NO ESPÍRITO SANTO DURANTE A DITADURA MILITAR.

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

preciso mandar os textos para Brasília. Não restará aos funcionários da censura federal nos estados senão ir ao ensaio geral verificar se foram cumpridos os possíveis (e agora mais do que prováveis) cortes no texto. Não se trata de uma prevenção contra a nova Capital. Trata-se, no entanto, do conhecimento público e notório na classe teatral de que a censura em Brasília é mais severa, mais obscurantista, mais impermeável à argumentação e ao bom senso do que qualquer outra.^{XVII}

A mudança obrigava os artistas e produtores a deslocamentos para Brasília nas suas tentativas de resolver as dificuldades com as autoridades censoras. Nesse período, a Censura Federal começou a atuar de forma mais presente no Espírito Santo.

Dois textos teatrais, com os sugestivos nomes de *Zé da Silva em confiança agora* e *Acorda meu gigante, acorda, que estão levando seu ouro embora*^{XVIII}, que estavam sendo ensaiados pelo grupo Geração^{XIX} foram proibidos, assim como, em 1969, o espetáculo de Milson Henriques, *Vitória, de setembro a Setembrino*^{XX}. Nesse momento, também, alguns artistas capixabas começaram a ter noção do que estava acontecendo. Nas palavras de José Augusto Loureiro:

[...] depois do golpe, com 19, 20 anos, quando estava no Teatro de Arena, eu tinha amigos como, por exemplo, a Zélia que foi banida do país, o Toninho foi para a Rússia, mas eu acho que eu não me dava muito conta do que estava acontecendo. Eu tinha uma amizade muito grande por eles e aí eu me lembro de um episódio que a Zélia estava fugindo do país... Ela era uma das atrizes e era muito contestadora. Era aluna de filosofia, poetisa, filha de alemães, morava lá em Itacibá. E ela era muito amiga. [...] ela teve que fugir do país por causa de uma dessas manifestações de rua, eu estava inclusive. Eu fazia artesanato com o Coraci e uma bolsa que eu tinha feito para ela de couro, grossa pra caramba, ela sentou a bolsa na cara do irmão do Christiano que era chefe de polícia e estava reprimindo uma passeata perto do Teatro Glória. Eu estava no meio também, meio não sabendo o que, mas estava porque meus amigos estavam. Enfim, ela deu uma bolsada nele e teve que fugir do país. Aí, eu que tinha carro, um carro velho que meu pai tinha me dado [...], fui levar a Zélia lá em Roda d'água, de madrugada, para ela se despedir da mãe e, depois, no aeroporto para ela fugir. Depois que eu fui entender o que eu estava fazendo, o que é que estava acontecendo. Ela escondida porque já estavam caçando ela.^{XXI}

No que pude identificar, essa foi uma das primeiras reações organizadas contra o golpe militar, no Espírito Santo, em que estavam presentes artistas teatrais capixabas. O episódio narrado por Loureiro nos fornece algumas informações sobre a relação da Ditadura Militar com os artistas capixabas nos primeiros anos após o golpe. Em primeiro lugar, atesta a existência de movimentos organizados contra o regime ditatorial. Além disso, aponta para o caráter autoritário do governo de Christiano Dias Lopes, uma vez que seu próprio irmão era o chefe de polícia responsável por reprimir a passeata. Reforçando tal constatação, temos a perseguição à atriz Zélia Stein que, após ter dado uma bolsada no chefe de polícia, foi obrigada a deixar o país.

Vale ressaltar que, na maior parte das vezes, a repressão era realizada nos estados não pelas forças policiais locais, mas pelo próprio contingente militar federal. O princípio dessa centralização da repressão fora estabelecido pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2), editado em dezembro de 1965 e que, de acordo com Oliveira^{XXII}, seria regulamentado e efetivado no governo Costa e Silva. O mesmo autor nos esclarece sobre como se davam as relações entre os governadores biônicos e os comandantes

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

militares. A esses, cabia a preservação da ordem e a segurança interna. Aos governadores estaduais estava reservada a gerência administrativa dos interesses políticos e econômicos do Estado (canalizados pelo poder central) e o exercício da política partidária, subordinando-se às orientações dos organismos de planejamento do âmbito federal, sendo sua influência na definição do poder e nos rumos do regime praticamente nula.

Outro artista capixaba que, no final da década de 1960, começou a ter uma noção maior do que estava acontecendo com o país foi o ator e diretor Renato Saudino:

Eu fui viver na pele os problemas do golpe militar já no Colégio Estadual, que tinha o movimento estudantil que era estrangulado, tinha grêmio que era abafado, o diretor era da direita, [...] algumas atividades do grêmio eram liberadas. Por exemplo, esporte, mas as outras... Sempre que alguém conversava alguma coisa era chamado para abafar. [...] a gente sabia que alguns professores eram afastados porque eram comunistas, então trocava professor, você sabia que aquele professor tinha se excedido de alguma forma. Mas era muito amenizado, não chegava à massa com a mesma intensidade que ocorria nos bastidores.^{XXIII}

O depoimento de Renato Saudino nos permite perceber os reflexos do golpe militar no universo escolar do Espírito Santo, representado pela situação de um dos mais importantes estabelecimentos de ensino do período: o Colégio Estadual. O artista pôde acompanhar tanto o *estrangulamento* do movimento estudantil com o *abafamento* do grêmio, quanto o afastamento de professores acusados de serem comunistas. Além disso, Saudino nos informa sobre a tortura exercida pelos militares no estado, cujo símbolo máximo era o prédio da FAFI^{XXIV}:

O bicho-papão que era o prédio da FAFI que eles diziam que faziam torturas lá, parece que faziam mesmo, enfim, mas a gente passava pela FAFI e tentava espichar o ouvido para ver se ouvia alguém gritando. Sempre que se falava de passeata, tinha alguém dizendo: “-Olha, cuidado, não faz isso não que a polícia pega”. [...] A universidade estava saindo da FAFI nesse período. Eu já peguei a universidade lá no Campus, mas nesse período que ela saiu e foi para a UFES, aí ali funcionou um monte de coisa, inclusive a tortura, eu não sei nem onde é. [...] conheci na minha vida pessoas que chegaram a ser torturadas lá.^{XXV}

De acordo com Renato Saudino, com a criação da Universidade Federal do Espírito Santo, o antigo prédio da FAFI teria servido a várias outras atividades, inclusive como local de tortura durante o regime militar. O artista afirmou conhecer pessoas que teriam sido torturadas no referido local.

Para Ventura^{XXVI}, mais do que o golpe de 1964, foi o Ato Institucional nº 5, decretado em 1968, que viria a transformar radicalmente a cultura brasileira. Por meio dele, segundo o autor, foi possível tanto estabelecer um rigoroso trabalho de prevenção com a ação da censura, quanto instaurar um implacável mecanismo de punição, com as cassações, exílios, prisões e aposentadorias compulsórias.

Segundo Michalski, uma ampla campanha de difamação contra o teatro foi desencadeada no final da década de 1960, o que, segundo o autor, pode ser exemplificado pelas palavras do general Juvêncio Façanha, “[...] a classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos que entendem de tudo, menos de teatro”.^{XXVII} Em meados de 1968, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde estava sendo apresentada a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque. Com direção de José Celso Martinez Corrêa, o espetáculo mostrava a história da ascensão e queda de um ídolo, no caso, um cantor de televisão. Em determinado momento, o personagem principal servia um pedaço de fígado de boi cru, cujo sangue espirrava na plateia. Durante uma sessão, um grupo de indivíduos armados de cassetetes e revólveres invadiu os camarins, espancou os artistas e depredou os cenários. De acordo com Ventura, a atriz Marília Pêra, que compunha o elenco, foi “despida, esbofeteada e posta a correr na rua”.^{XXVIII} Em setembro, o elenco da mesma peça voltou a ser agredido, dessa vez em Porto Alegre.

As situações de violência multiplicavam-se por todo o país. O grupo Opinião, no Rio de Janeiro, sofreu atentados à bomba. Os artistas que se mantinham na luta contra os abusos da Ditadura enfrentavam represálias e humilhações, como Flávio Rangel que foi detido na rua e teve sua cabeça raspada pela polícia e Cacilda Becker, demitida do seu emprego na TV Bandeirantes por pressões dos órgãos de segurança.

Sodré apresenta uma notícia publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, no início de 1969, como metáfora para se pensar o que se passava com o teatro:

Sinal dos tempos. O Governo de Minas Gerais transformou o Teatro Rainha Isabel, de Diamantina, célebre por ser um dos poucos teatros do Interior de Minas que apresentava um repertório clássico, e que nos últimos tempos estava abandonado, em cadeia pública.^{XXIX}

Um teatro era transformado em cadeia, da mesma forma que a criação artística nacional ia desaparecendo, vítima da escalada autoritária do governo militar. Ainda segundo Sodré, o mesmo jornal, poucos dias depois, denunciava como o teatro estava abandonado no Estado da Guanabara, no qual o próprio diretor do Serviço de Teatro queixava-se da falta de auxílio do Governo do Estado e da ressurreição da lei que obrigava os atores a terem ficha limpa na polícia.

Realizando um balanço da censura desde o golpe até 1971, Ventura^{XXX} apontou que mais de cem peças de teatro e trinta filmes estavam oficialmente proibidos em todo o território nacional, além de uma dezena de artistas que haviam sido punidos com a suspensão de suas atividades no teatro, no rádio, no cinema ou na televisão. Entre os autores censurados no Brasil, Ventura relaciona desde nomes da literatura nacional como Machado de Assis, Eça de Queiroz, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade até o comediógrafo grego Sófocles, falecido há mais de dois milênios antes dos eventos que ocorriam no país.

Para Mostaço^{XXXI}, ao longo da Ditadura Militar, o teatro demonstrou ser um *front* aguerrido de indivíduos dispostos à luta, funcionando como local de concentração de vários movimentos de protesto e de resistência democrática. Ainda segundo o autor, a perseguição política movida contra alguns grupos e companhias teatrais exemplificam o caráter da repressão instalada contra o setor.

Em março de 1971, o diretor e dramaturgo Augusto Boal foi preso em São Paulo, onde ficou retido por meses. Uma vez libertado, partiu para o exílio. Sem Boal, o Teatro de Arena, que já enfrentava problemas financeiros, encerrou as suas atividades. Na interpretação de Michalski^{XXXII}, o fato marcou o começo do fim de um ciclo, evidenciado pela constatação de que os grupos que até então mantinham equipes estáveis e uma linha de trabalho contínua, estavam chegando ao fim da sua trajetória. Três anos depois da prisão de Boal, foi a vez de José Celso Martinez Corrêa, diretor do

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

Teatro Oficina, ser levado pela Polícia Federal. Solto depois de 20 dias, resolveu exilar-se em Portugal, logo seguido pelo que sobrou do grupo.

Em 1973, ocorreu um evento que, segundo Michalski^{XXXIII}, pode ser considerado um marco nos conflitos entre o teatro e a Censura. O ator Fernando Torres e a atriz Fernanda Montenegro produziam o musical *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. O texto já estava liberado e o espetáculo prestes a estrear quando foi solicitado por uma instância superior para reexame. O chefe da Polícia Federal insinuava que a nova análise demoraria de três a quatro meses. Esgotada a capacidade financeira de manter os ensaios do espetáculo sem ter a certeza de poder lançá-lo, os produtores dissolveram o elenco e cancelaram a realização, arcando com o prejuízo.

No mesmo ano, um documento entregue pelo Grupo de Trabalho da Classe Teatral de São Paulo ao ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, denunciava a crise vivida pelo setor:

[...] não existem opções de repertório, nem possibilidades de reinvestimento, em vista do desgaste provocado, nos últimos anos, pelo lento fechamento de perspectivas, determinado pela ação da Censura Federal, que vem afetando os nossos dramaturgos, os empresários, os artistas e consequentemente o público.^{XXXIV}

Além da censura direta, moral e econômica, praticada pelo Estado e que foi tornando-se maior ao longo da Ditadura, Ventura^{XXXV} assinala o surgimento de outra restrição à criação artística que começou a afetar os artistas e produtores, a autocensura. Nas palavras do ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, a autocensura era ainda pior que a censura estatal:

[...] a autocensura me apavora mais do que a censura feita diretamente pelo Estado. Com a censura feita por terceiros existem ainda recursos para discutir. Há, inclusive, a possibilidade de a censura se modificar, adquirir uns critérios mais definidos. Agora, a autocensura deixa uma marca: a pessoa acaba interiorizando, acaba incorporando isso.^{XXXVI}

Para Guarnieri, a censura exercida pelo Estado possuía a possibilidade de modificar-se, assumindo “critérios mais definidos”. Já no caso da autocensura, esta poderia ser absorvida pelo artista e marcar de maneira irreversível a sua produção.

No Espírito Santo, no começo da década de 1970, ocorreu aquele que pode ser considerado um marco tanto da ação da Censura Federal no estado quanto da reação dos artistas à mesma. O espetáculo *Ensaio Geral* foi um musical com direção de Rubinho Gomes, produção de Antônio Alaerte^{XXXVII} e elenco formado por Luiz Tadeu Teixeira, Amylton de Almeida^{XXXVIII} e Milson Henriques, sendo este último também o responsável pelo texto. Possuindo uma temática de protesto, a peça foi proibida pouco antes da data prevista para sua estreia:

[...] a censura proibiu o texto uma semana antes. Veio a resposta de Brasília dizendo que o texto estava proibido. Então a gente pensou: “- Vamos fazer expressão corporal com música”. [...] Ai eles falaram: “- Tudo bem, a gente assiste o ensaio geral e se não tiver nada contra a gente deixa”. Naquela época todo espetáculo tinha que ter ensaio geral para a Censura. Não podia ser apresentado sem ensaio geral, eles não autorizavam. Ai nós fizemos o ensaio geral para a Censura e eles não liberaram porque tinha umas partes de protesto... Já sem o texto... Mas as músicas e a forma como a gente fazia... [...]. O que a gente fez, falamos: “- Pô, a gente está com a produção toda

ENSAIO GERAL: A AÇÃO DA CENSURA SOBRE A ARTE TEATRAL NO ESPÍRITO SANTO DURANTE A DITADURA MILITAR.

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

pronta, ingresso vendido... Vamos fazer pelo menos um dia no peito e na raça contra os caras e a gente destrói tudo, derruba tudo... Preso não vai. O que pode acontecer é eles processarem alguém, o produtor...”. Se você fizesse um espetáculo proibido, você pagava uma multa de um salário mínimo. Você só ia preso na terceira vez [risos]! A gente falou: “- Vamos pagar e vamos fazer!” Aí fizemos! [...] Foi um caos total! A gente tinha um cenário de papelão que destruímos como se fosse o muro do *Pink Floyd*! [...] Tinha um monte de saco de trigo, aí era guerra de saco de trigo! A plateia ficava no meio do trigo... [...] depois o Alaerte foi à Polícia Federal, o Zé Renato, teve várias pessoas... [...] Tinha uma homenagem ao filme *Easy Rider* em que um cara tocava a música *The Puscher*. Nisso o cara fazia uma cruz lá em cima... Deu um monte de problemas, os policiais queriam explicação para tudo.^{XXXIX}

Com a proibição do texto, a equipe optou por manter o espetáculo apenas com música e expressão corporal. Mesmo assim, no dia do ensaio geral para a Censura, a apresentação foi novamente proibida. Tendo em vista a produção já realizada, os artistas resolveram levar a empreitada adiante e, ao término da encenação, muitos foram à Polícia Federal prestar depoimentos.

Em 1976, a censura e a repressão mantiveram o vigor dos anos anteriores. Como exemplos, temos a proibição, em Porto Alegre, da peça infantil *O aprendiz de feiticeiro*, de Maria Clara Machado e a inclusão no edital da Fundação dos Teatros do Estado do Rio de Janeiro, destinado à concessão de verbas para produções teatrais, de uma cláusula obrigando as empresas interessadas a fazerem acompanhar seus pedidos de um atestado de ideologia fornecido pelo Departamento de Investigações Especiais da Secretaria de Segurança. No ano seguinte, segundo Michalski,^{XL} não foi só a Censura que seguiu realizando uma infinidade de desatinos, mas inclusive alguns políticos da oposição, como o deputado Pedro Lauro, do MDB do Paraná, que encaminhou ao Congresso um projeto de lei exigindo dos artistas cênicos um exame antidoping obrigatório antes das suas apresentações.

Renato Saudino lembrou-se de outros casos de censura no Espírito Santo a partir de meados da década de 1970:

Da censura, um episódio interessantíssimo é que veio para cá um espetáculo chamado *O que mantém um homem vivo*, era com a Éster Góes e com o Renato Borghi, na época em que os dois eram casados. Eu não me lembro do nome do diretor, mas o espetáculo era maravilhoso. Muito Brecht! Muito esquerda, para sair e fazer uma passeata depois do espetáculo. Talentosíssimos. Isso em 76, 77 por aí. Quando eles fizeram a apresentação para a Censura, ela cortou aquele poema do Brecht, sobre o analfabeto político. Ninguém podia assistir o ensaio para a Censura, mas eu ficava, me escondia. Ficavam os dois no centro da plateia, um censor e um assistente, e dando gritos para o palco: “-pode começar!”, “-Agora!”, “-espera aí, deixa eu ver isso aqui”; completamente autoritários, os grupos tinham que ficar: “- Sim, senhor”. E aí ele cortou o poema todo! E o Renato ficou puto com o corte, ele argumentou... Ele falava o poema numa maca de hospital, como se fosse um doente no final da vida, e quando ele terminava o poema ele caía e era arrastado para fora do palco. Ele ficou uma arara, por ter apresentado no Brasil quase todo, já tinha passado por Porto Alegre, Curitiba, centros intelectualmente mais evoluídos do que Vitória na época, e teve que fazer aquele corte. Então ficou aquele *frisson*. E eles ameaçavam, quando tinha algum problema eles voltavam de noite para ver se o cara obedeceu ao corte ou não. Ele cortou, mas na hora que chegou a cena em que ele ia falar o poema, ele fez assim ó [coloca as duas mãos sobre a boca], e ficou parado com a mão na boca até a plateia começar a entender e teve um aplauso enorme e aí isso ficou em todas as sessões.^{XLI}

ENSAIO GERAL: A AÇÃO DA CENSURA SOBRE A ARTE TEATRAL NO ESPÍRITO SANTO DURANTE A DITADURA MILITAR.

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

Os espetáculos eram realizados mesmo com a ausência de trechos retirados pela Censura, cortes esses que, na maior parte das vezes, ficavam visíveis para o público. Outro caso presenciado por Saudino ocorreu durante as Mostras de Teatro da UFES:

Nessas mostras era quase como que um território livre. Era o Carlos Gomes lotado de gente pendurada em tudo quanto é canto. Como era coisa da UFES então era responsabilidade deles. Enquanto era no Carlos Gomes, a gente fazia normalmente, na UFES eles já relaxavam mais, a Polícia Federal falava assim: -“bom, aqui dentro o problema é de vocês, o senhor reitor é que resolva”. Onde hoje é a psicologia, ali tinha o teatrinho da UFES, o cineclube, a sala das coordenações, a sala do DCE..., não tinha aula naquele prédio, era só da sub-reitoria de assuntos comunitários. Ali no cineclube que a gente fazia teatro. Um palquinho diminuto, e lá teve um episódio maravilhoso. Tinha um monólogo chamado *Muro de Arrimo* de Cássio Queiroz Teles, do Cento de Ciências Jurídicas e Econômicas, feito pelos atores do GPP que eram também desse Centro. Os dois Robsons eram da comunicação, mas participavam outros alunos que não eram do GPP. [...] o *Muro de Arrimo* foi fazer um ensaio para a censura, com o texto na mão. Dentro da UFES era mais tranquilo, mais para constar. E nisso de só para constar, o Robinho começou a lascar o texto, era um texto enorme. Aí o censor falou: “-Opa, está cortado aqui!”; o que estava cortado era “porra”, tinha um carimbo: CORTADO. Vamos dizer que isso foi na página 5, mas um pouquinho a frente, lá pela página 19, ele tinha um ataque histérico, e o personagem falava assim: “-também essa porra desse muro, essa porra dessa lajota, essa porra desse bairro, essa porra desse rádio, dá vontade de pegar essa porra dessa pilha e...”; ele falava “porra” a página inteira! Mas o censor de Brasília não carimbou CORTADO. Então aqui pode, aqui não está cortado. Era assim a incoerência. [...] Você mandava três cópias para lá e uma era sua, uma ficava com a Polícia Federal daqui e a outra ficava lá em Brasília no arquivo. E o censor da hora pegava e acompanhava, com óculos, colocava um terno, era uma coisa caricata! [risos].^{XLII}

Nas Mostras de Teatro da UFES, segundo Saudino, mesmo com a presença da Censura, havia uma liberdade maior. Ainda de acordo com o artista, o procedimento dos grupos com relação à Censura era sempre o mesmo:

[...] protocolava, entregava três cópias, levava para Brasília, voltava, tinha essa apresentação prévia para liberar, [...] às três horas da tarde no dia da estreia, com todo mundo trabalhando, e se tivesse que cortar, tinha que cortar ali.^{XLIII}

O artista também chamou a atenção para o fato de que não eram só peças adultas que deveriam passar pelo crivo da Censura: “[...] até produções infantis, *Chapeuzinho Vermelho*, tudo. [...] você recebia um certificado da Polícia Federal com a classificação da peça: livre, 14 anos, 18 anos”.^{XLIV}

Além disso, conforme Rômulo Musiello:

[...] você tinha que apresentar a peça inteirinha na véspera da estreia para a Censura. Ficavam de um a dois censores olhando. Tinha uma cadeira no Teatro Carlos Gomes com uma plaqueta escrito: “-Reservado para a Censura”. [...] Porque ele via a peça anteriormente e podia chegar a qualquer momento durante o espetáculo para ver se a apresentação conferia com o que havia sido mostrado no dia anterior. Por isso ele tinha que ter uma cadeira livre. [...] Era uma coisa extremamente constrangedora, porque você imaginar

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

que você está apresentando para um teatro vazio, com duas pessoas e, obviamente, você tinha que escamotear certas coisas, certos gestos que você ia fazer na estreia, certos cacos que você já tinha acostumado a usar, então era um exercício muito doido se apresentar para a Censura.^{XLV}

Musiello recordou-se do constrangimento de ter que se apresentar para um teatro vazio, com apenas dois censores sentados em cadeiras reservadas. José Augusto Loureiro, além disso, afirmou que os artistas teatrais deveriam ter um cadastro na Polícia Federal: “[...] a gente tinha que ter carteirinha de ator, carteirinha funcional para saber a filiação da gente, onde que a gente morava, todo ator tinha que ter uma fichinha”.^{XLVI}

No começo dos anos 1980, segundo Michalski^{XLVII}, a situação do teatro havia melhorado muito com relação à liberdade de expressão. Para o autor, não se tem notícia de uma só obra que, a partir de então, não conseguisse completar a temporada graças, principalmente, à atuação do Conselho Superior de Censura, que manteve uma linha independente e liberal. Entretanto, mesmo contando com um abrandamento da Censura, a produção teatral brasileira não conseguiu recuperar o ritmo que possuía antes do golpe de 1964, em especial, devido à crise econômica que se abateu sobre o país. De acordo com o autor, a especulação imobiliária elevou os aluguéis dos teatros particulares, fazendo com que só um grande sucesso pudesse viabilizar economicamente uma temporada. Já os custos da produção subiram numa proporção que não pôde ser repassada aos preços dos ingressos, com o risco de torná-los inacessíveis.

Considerações finais

Se nos primeiros anos após o golpe militar a Censura não afetou de imediato a produção teatral local, como já ocorria em nível federal, ela não tardou a se fazer presente e a exigir dos artistas teatrais capixabas o mesmo procedimento aplicado nos outros estados da federação: a necessidade de todo artista manter um registro junto à polícia federal; a exigência do envio dos textos teatrais para Brasília para a solicitação de liberação; a obrigatoriedade da realização de um *ensaio geral* para os censores e a aplicação de penas aos que ousavam desobedecer tais determinações.

Cumpre, além das semelhanças, enfatizar as especificidades da ação da Censura no estado. Em primeiro lugar, e ironicamente, o fato do então prédio da Fafi, atualmente escola de teatro, ter se tornado um local de tortura dentro do imaginário dos artistas capixabas. Também é digno de menção as formas de resistência adotadas pelos artistas do estado como a participação em passeatas contra a Ditadura e a coragem de apresentarem suas obras mesmo estando proibidas.

Por fim, há que se enfatizar o espaço de relativa liberdade propiciado pelas Mostras teatrais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) frente à ação repressora, o que contribuiu para o surgimento de vários grupos que por décadas ajudaram a construir a história do teatro capixaba.

Notas

¹ Graduado em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (2005) e Mestre em História Social das Relações Políticas pela mesma instituição (2013), é professor efetivo da rede estadual de ensino e desenvolve pesquisas sobre a história do teatro no Espírito Santo. End.: Rua Pedro Palácios, n. 10, ap. 1501, Centro, Vitória-ES, CEP.: 29.015-160. E-mail: duiliokustercid@yahoo.com.br.

ENSAIO GERAL: A AÇÃO DA CENSURA SOBRE A ARTE TEATRAL NO ESPÍRITO SANTO
DURANTE A DITADURA MILITAR.

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

-
- ^{II} Nascido em Castelo (1951), é jornalista, cineasta, ator e diretor teatral.
- ^{III} Diretor teatral e funcionário da Secretaria de Cultura do Espírito Santo, nasceu em Alfredo Chaves (1954).
- ^{IV} Ator, dramaturgo, professor e diretor, tendo nascido em Ipanema (MG), no ano de 1932, e se mudado para o Espírito Santo logo depois.
- ^V Diretor teatral, nasceu em 1946 em Riachão dos Dantas, no Sergipe, tendo se mudado para o município de Montanha (ES), em 1958, onde passou a residir. Faleceu no ano de 2014.
- ^{VI} Natural de Santa Tereza (1945), é ator, artista plástico e ex-administrador do Teatro Galpão.
- ^{VII} Ator, produtor e cineasta. Nasceu em Vitória, em 1957.
- ^{VIII} TEIXEIRA, 2012, p. 15.
- ^{IX} XOXÔ, 2012, p. 2 e ss.
- ^X Ibid., p. 2 e ss.
- ^{XI} LOUREIRO, 2012, p. 3.
- ^{XII} DE PAULA, 2012, p. 3.
- ^{XIII} MICHALSKI, 1985, p. 10-16.
- ^{XIV} OLIVEIRA & RESENDE, 2001, p. 150-161.
- ^{XV} O SNT foi criado em 1937, pelo decreto lei n.º 92 do Estado Novo, por iniciativa direta de Getúlio Vargas e, desde então, tornou-se o principal órgão federal responsável pelas atividades teatrais no país até a criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), em 1981.
- ^{XVI} MICHALSKI, 1985, p. 33.
- ^{XVII} HELIODORA, 1967, s/p.
- ^{XVIII} *Zé da Silva em confiança agora* possuía como tema a Inconfidência Mineira e procurava mostrar como foi feita a luta pela liberdade e porque não foi conseguida, fazendo analogias entre a época e o ano de 1966. *Acorda meu gigante, acorda, que estão levando seu ouro embora* apresentava um panorama da vida brasileira desde a época colonial até a data em que o texto foi escrito, apresentando o Brasil como um país que sempre fora escravizado.
- ^{XIX} Grupo fundado em 1966 pelos atores, diretores e dramaturgos Antônio Carlos Neves (Toninho Neves) e Milson Henriques, entre outros.
- ^{XX} O espetáculo era uma grande sátira sobre a capital e seus personagens e acontecimentos. Eram abordados diversos fatos entre o mês que a cidade nasceu (setembro) até a gestão de Setembrino Pelissari, prefeito de Vitória quando a peça estreou. Foi um grande sucesso de público até ser proibida pela Censura.
- ^{XXI} LOUREIRO, 2012, p. 3.
- ^{XXII} OLIVEIRA, 1978, p. 10 e ss.
- ^{XXIII} SAUDINO, 2012, p. 3.
- ^{XXIV} Antiga Faculdade de Filosofia da UFES. Hoje, tornou-se Escola Técnica de Teatro, Dança e Música da Prefeitura Municipal de Vitória.
- ^{XXV} SAUDINO, 2012, p. 3.
- ^{XXVI} VENTURA, 2000, p. 43.
- ^{XXVII} MICHALSKI, 1985, p. 33.
- ^{XXVIII} VENTURA, 2000, p. 93.
- ^{XXIX} SODRÉ, s/d., p. 111-112.
- ^{XXX} VENTURA, 2000, p. 44.
- ^{XXXI} MOSTAÇO, 1983, p. 15.
- ^{XXXII} MICHALSKI, 1985, p. 47.
- ^{XXXIII} Ibid., p. 56.
- ^{XXXIV} Apud VENTURA, 2000, p. 62.
- ^{XXXV} Ibid., p. 59.
- ^{XXXVI} GUARNIERI, 1973, apud VENTURA, 2000, p. 78.
- ^{XXXVII} Jornalistas e produtores culturais, Rubinho Gomes e Antônio Alaerte ficaram famosos no cenário cultural do estado, entre outras ações, pela realização do Festival de Música de Verão de Guarapari, em 1971.
- ^{XXXVIII} Jornalista, crítico de arte, escritor e cineasta capixaba.
- ^{XXXIX} TEIXEIRA, 2012, p. 1-3.
- ^{XL} MICHALSKI, 1985, p. 67-71.
- ^{XL I} SAUDINO, 2012, p. 9-11.
- ^{XL II} Ibid., p. 9-11.

^{XLIII} Ibid., p. 9-11.

^{XLIV} Ibid., p. 9-11.

^{XLV} MUSIELLO, 2012, p. 2.

^{XLVI} LOUREIRO, 2012, p. 8.

^{XLVII} MICHALSKI, 1985, p.85.

REFERÊNCIAS

Fontes

Entrevistas não publicadas

DEPAULA, Paulo. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vila Velha, 19 mai. 2012.

LOUREIRO, José Augusto Loureiro. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 15 mai. 2012.

MUSIELLO, Rômulo. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 05 jul. 2012.

SAUDINO, Renato. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 18 mai. 2012.

TEIXEIRA, Luís Tadeu Teixeira. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 22 mai. 2012.

XOXÔ, Sebastião. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 12 jun. 2012.

Obras de apoio

Artigos

HELIODORA, Bárbara. O medo da liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/p., 18 nov. 1967. Disponível em: <http://www.barbaraheliadora.com/criticas/critica_187_1.htm>. Acesso em: 02 out. 2012.

OLIVEIRA, Eliane Braga de & RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, vol. 12, jan./ jun., p. 150-161, 2001.

Capítulo de obras

VENTURA, Zuenir. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. *70/80 cultura em trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 88 – 113.

_____. O vazio cultural. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. *70/80 cultura em trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 40 – 51.

Obras completas

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, Edélcio. *O espetáculo autoritário – pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial Ltda., 1983.

OLIVEIRA, Eliezer R. de. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.