

Censura, resistência e teatro na ditadura militar¹

Miliandre Garcia²

Resumo: A censura teatral do Brasil está inscrita num contexto de longa duração, que apresentou continuidade e descontinuidade nesse processo. Sem desconsiderar a institucionalização da atividade no século XIX, esse artigo se concentra no seu exercício durante a ditadura militar, atravessada pela reação dos artistas submetidos a ela no mesmo período, a partir das categorias *censura* e *resistência cultural*, respectivamente. Um dos fios da construção narrativa relaciona-se diretamente às esferas da moral e da política que, teoricamente, distinguem-se uma da outra e, em alguns momentos, isso até foi possível observar, mas na prática e de modo geral, elas estavam muito relacionadas naquele contexto, chegando mesmo a se confundir.

Palavras-chave: ditadura militar, censura teatral, resistência cultural, Brasil

Abstract: The theatrical censorship in Brazil is inscribed in a long-time context, which presented continuity and discontinuity in this process. Without neglecting the institutionalization of activity in the XIX in century, this article analyse your exercise during the military dictatorship, crossed by the reaction of the artists submitted to her in the same period, from the *censorship and cultural resistance* categories, respectively. One of the yarn of this narrative construction relates directly to the spheres of morality and politics that, theoretically, distinguish one from the other, and sometimes, this was even possible to be observed, but in practice and in general, they were very related in that context, even getting confused.

¹ Esse artigo é fruto de uma palestra realizada colóquio franco-brasileiro “A censura à prova do tempo”, nos dias 3 e 4 de maio de 2018, no Rio de Janeiro, uma parceria do Consulado Francês com a Casa de Rui Barbosa. Agradecemos a José da Costa, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), pelo convite para compor a mesa “Teatro e Censura”. Esse texto é também uma tentativa de síntese das pesquisas acadêmicas que desenvolvemos no campo da censura e suas relações com o teatro nos últimos anos. Começou no doutorado com a tese *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)* (Garcia, 2008). Desdobrou-se numa pesquisa de 6 meses financiada pela Biblioteca Nacional, sobre a documentação do Fundo Teatro-Censura no período entre ditaduras (1945-1964). Atualmente, em parceria com Silvia Cristina Martins de Souza, escrevemos o livro, no prelo pela editora da Universidade Estadual de Londrina (UEL), intitulado *Caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX* (Garcia; Souza, 2018). **Em virtude dos limites desse artigo, utilizaremos o espaço das notas para indicar o desdobramento desses trabalhos em artigos acadêmicos, nos quais estão citadas outras referências bibliográficas, e a localização exata das fontes documentais.**

² Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em processo de remoção para a Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), com mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É autora do livro *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)* (Fundação Perseu Abramo, 2007) e de artigos acadêmicos contemplando as questões de engajamento artístico, censura, políticas culturais no Brasil da segunda metade do século XX.



Keywords: military dictatorship; theatrical censorship, cultural resistance, Brazil

É um equívoco muito comum imaginar que existência da censura está condicionada a regimes de exceção quando, como fenômeno histórico, ela existiu também em regimes democráticos. Nos sistemas democráticos, diversos fatores justificam-na, desde a função social de combate à licenciosidade até seu papel pedagógico na formação do indivíduo. Já os regimes autoritários costumam operar como uma espécie de “blindagem” dos governos vigentes, que visavam controlar aquilo que podia ameaçá-los de alguma maneira, utilizando-se para tanto de diversas estratégias. A baliza democracia *versus* autoritarismo, no entanto, não é tão precisa e tais justificativas permeiam os dois sistemas. No Brasil não só houve censura em regimes democráticos e autoritários como também houve órgão responsável por ela que atuou com a mesma designação nos dois contextos.

Embora o senso comum não faça muita distinção entre as mais variadas práticas de coerção, incluindo as leis do mercado capitalista, a censura como fenômeno político, exercida no âmbito do Estado, deve ser mais bem fundamentada para não se correr o risco, alerta um dos principais especialistas no assunto (Darnton, 2016a), de se cair em simplificações excessivas, sintetizadas, de um lado, na “luta pela liberdade de expressão e as tentativas das autoridades políticas e religiosas para reprimi-la; de outro, o relato sobre as coerções de todo tipo que inibem a comunicação” (2016a, p. 13). A primeira interpretação, de natureza liberal, tem teor maniqueísta, segundo Darnton, porque “contrapõe os filhos da luz aos filhos das trevas e tem a simpatia de todos os defensores da democracia que julgam que certas verdades são óbvias e dispensam explicações”. Estes costumam se amparar na noção irrestrita da Primeira Emenda à Constituição dos Estados Unidos que determina que, em hipótese alguma, o Congresso daquele país pode fazer leis que diminuam a liberdade de expressão ou da imprensa, sem considerar, no entanto, que o entendimento da lei “pertence a uma cultura política de um tipo que pode até ser considerado uma religião civil, que se desenvolveu por mais de dois séculos e exige a fidelidade de milhões de cidadãos” e “que as ideias têm raízes políticas em sistemas de poder e de comunicação” (2016a, p. 13).



A segunda abordagem, ligada à tendência pós-modernista, “contrasta com os que veem a censura como a violação de um direito”, ela é entendida como “um ingrediente da realidade social”, que “opera na psique individual e na mentalidade coletiva”, está “em toda parte e em qualquer época. É tão onipresente que [...] dificilmente pode ser distinguida de quaisquer outros tipos de coerção” (idem, p. 15). Como exemplo disso, ele afirmou, numa entrevista, entender quem associa o mercado capitalista a uma força de censura, mas que não se pode analisá-los com fenômenos da mesma natureza, uma vez que, no caso de autores, sempre se pode buscar outra editora caso o livro seja rejeitado, mesmo que isso não diminua a influência do mercado sobre o público leitor (Darnton, 2016b).³ Ainda que “todas as ações são cercadas de restrições” (Darnton, 2016a, p. 290),

a coerção pela prisão opera de modo diferente das forças do mercado. Ela é infligida pelo Estado, que detém o monopólio do poder. Se uma editora rejeita um original, posso tentar vendê-lo a outra. Posso não conseguir e me sentir oprimido pelo mero peso do capitalismo, mas os Estados autocráticos barram essas alternativas (idem, p. 274).

Portanto, há que se fazer distinção entre diversas formas de coerção e censura e, dentro desta, entre censura legal e ilegal, institucionalizada ou não, pois ainda que se possa fazer aproximações entre essas diversas práticas, elas devem ser concebidas a partir das suas especificidades. Darnton tem consciência que “o poder é exercido de muitas maneiras”, porém é preciso “distinguir entre o tipo de poder que é monopolizado pelo Estado (ou outras autoridades constituídas, como organizações religiosas, em certos casos) e o poder que existe em toda parte da sociedade”. A censura, segundo ele, é “essencialmente política” e “exercida pelo Estado” (idem, p. 281).

³ Definidas essas duas tendências, uma história da censura, segundo Darnton, deve enfrentar essa dualidade interpretativa, abarcando-as simultaneamente e elevando-as a outra chave de análise que ele denominou de “antropológico” (2016a, p. 15) ou “comparativa, etnográfica” (idem, p. 12, 273).



Esse artigo, portanto, concentra-se num tipo de censura, realizada no âmbito do Estado, durante a ditadura militar, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), posteriormente transformou-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinado ao Departamento de Polícia Federal (DPF) e este ao Ministério da Justiça (MJ). Atuava de maneira ostensiva, embasada em leis publicadas no Diário Oficial da União. Suas regras de funcionamento eram transmitidas por documentação administrativa (ofícios, circulares, relatórios, informes, portarias etc.). A censura era realizada por indivíduos que, a partir de determinado momento, inscreveram-se em concursos públicos, de nível superior, com graduação nos cursos de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Os candidatos ao cargo passavam também por avaliação física (teste Cooper) e psicotécnica.⁴ Uma vez aprovados, faziam cursos de tiro, defesa pessoal e formação básica em artes, comunicação, cinema, teatro, entre outros.

Por censura institucionalizada entende-se, portanto, a praticada pelo Estado que, para atingir alguma finalidade, valeu-se de uma série de artifícios, inclusive o de atribuir a ela um “verniz de legalidade” (Darnton, 2016a, p. 274). Isso, no entanto, não exclui outras formas de censura como não institucionalizada que também pode ser realizada pelo Estado, como ocorreu com a censura à imprensa na ditadura militar. Mesmo que entre esses diversos fenômenos, distantes no tempo ou exercidos num mesmo contexto, realizadas em lugares diferentes ou num mesmo espaço geográfico, possa haver um *continuum* e até uma apropriação de funcionalidades, isso precisa ser definido em que termos, considerando sempre as particularidades do processo.

Como fenômeno histórico, a censura foi institucionalizada no Brasil no século XIX, incidia inicialmente sobre as peças teatrais. Adentrou o século XX e, neste, desdobrou-se em múltiplas práticas, atingindo outras manifestações culturais genericamente classificadas por “diversões públicas”. Embora no governo de D. João VI tenha havido censura de livros e jornais, ela ainda não apresentava uma

⁴ Muitos candidatos reprovados recorreram à Justiça para contestar o resultado desses testes. (Pereira, 1978).



rotina administrativa como a que se efetivou a partir de 1839, com a institucionalização de uma comissão composta por *homens de letras* que visava auxiliar o exame prévio de peças teatrais. Inspirada nessa primeira experiência de institucionalização da censura no Brasil criou-se o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) que, formalmente, nutria expectativas de desenvolvimento da cultura nacional para, na prática, se transformar-se num braço auxiliar do organismo policial (Garcia; Souza, 2018).

Desde o século XIX, a censura teatral foi tratada como caso de polícia, com exceção do Estado Novo que conferiu tratamento especial às atividades censórias, dividindo-as em setores estratégicos e tirando-a das atribuições policiais. Na ditadura varguista, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) centralizou as funções da censura assumindo o monopólio da informação. No período entre ditaduras, criou-se o SCDP que, durante os governos militares, foi centralizado em Brasília, no período de 1962 e 1967, para se transformar em DCDP, em 1972. Extinta da Constituição brasileira em 1988, ainda hoje é confundida com a Classificação Indicativa realizada no âmbito do MJ e com este nutre diferenças a ser assinaladas.⁵

Por sua longa e sinuosa trajetória, a censura institucional passou por processos de continuidade e descontinuidade. Se os órgãos responsáveis pela censura desde o século XIX atuaram de maneira diversa e de acordo com as demandas do seu tempo, guardam entre si semelhanças em relação ao seu vínculo com a polícia e, mesmo sofrendo mudanças administrativas, mantiveram intacto uma espécie de “vício de origem”, isto é, o de atuar, em momentos de tranquilidade social, em defesa da moral e dos bons costumes e, em períodos de instabilidade política, agregando outras funções como o controle dos movimentos oposicionistas.

A bibliografia sobre a censura no Brasil é extensa, contém desde trabalhos escritos no “calor da hora” a pesquisas que se beneficiaram da abertura dos arquivos.

⁵ No colóquio “A censura à prova do tempo”, esse tema foi abordado pelo representante do MJ, Eduardo de Araujo Nepomuceno.



Diante das dificuldades de tratar individualmente cada um deles,⁶ gostaríamos de destacar quatro trabalhos que tiveram grande impacto nas pesquisas sobre censura no Brasil em geral. Para sermos justos com os autores, é preciso mencionar que os dois primeiros foram escritos num momento em que os arquivos da censura não estavam liberados para consulta pública. No caso do fundo da DCDP, isso se deu efetivamente em 1996 e assinalou mudanças de perspectiva das pesquisas sobre censura que, se antes eram majoritariamente embasadas em fontes secundárias/indiretas, como notícias de jornais, depoimento de artistas, passaram então a fundamentar-se em fontes primárias/diretas, tais como processos de censura, troca de informes, cursos de censores, instruções de serviço etc.

No artigo “A censura durante o regime militar” (1989), Gláucio Ary Dillon Soares atentou para as diferenças cruciais entre a censura à imprensa e a censura de diversões públicas e antecipou questões esmiuçadas posteriormente.

No campo da música, o livro *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1968-1978)*, de Alberto Moby Ribeiro da Silva, publicado pela primeira vez em 1994, influenciou uma geração de historiadores interessados no tema da música popular brasileira e nas conexões históricas da censura no Estado Novo em perspectiva comparada com a ditadura militar.

Explorando as relações entre as duas censuras (à imprensa e de diversões públicas), Beatriz Kushnir, no livro *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988* (2004), analisou-as como uma espécie de simulacro para o exercício do poder, uma vez as “questões da moralidade [estavam] na mesma pauta que as temáticas políticas” e, portanto, a censura moral realizada pelo SCDP/DCDP acabou ofuscando, na interpretação da autora, a censura política (2004, p.106, p.109, p.118).

Os artigos “‘Prezada Censura’: cartas ao regime militar” e “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”, de Carlos Fico, foram publicados em

⁶ Uma bibliografia comentada está disponível no *site* Estudos do Autoritarismo, especificamente no *link* <https://estudosdoautoritarismo.weebly.com/censura.html>.



2002 e 2004, respectivamente. A partir deles, criou-se um núcleo de pesquisas ligado ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e sobre o qual se firmou um grupo de pesquisadores contemplando as múltiplas facetas da censura de diversões públicas (censura teatral, musical, de livros, revistas, filmes e telenovelas),⁷ a partir de uma matriz comum que diferenciou a censura de diversões públicas da de imprensa, àquela mais voltada para as questões de fundo moral, pedagógico, calcada na longa duração, e esta de natureza política, ideológica, mais afinada com as demandas do momento, ainda que ambas se influenciassem mutuamente.⁸ Nesse artigo procuramos conceber a censura como fenômeno de natureza política, sem desconsiderar suas especificidades como práticas culturais.

Desde a década de 1940, o SCDP passou por uma série de modificações em sua estrutura administrativa, que afetaram diretamente seu encaminhamento político. Criado em 1945 no governo interino de José Linhares visava dissociar-se da censura varguista, porém sem se cogitar sua extinção definitiva. Até os anos 1960, o SCDP era responsabilidade dos estados, inspirava-se no artigo 41, do decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, integrava o cotidiano do pessoal de teatro, contava com o apoio de uma parcela significativa da sociedade e se definia como “guardião” da moral e dos bons costumes. Era responsável pela censura prévia de letras musicais, filmes, peças teatrais, publicidade, programas de rádio e televisão, realizada pelos setores estaduais até a década de 1960, quando a União assumiu o controle nacional das diversões públicas. Com a centralização em Brasília, apenas serviços de apoio, como o exame dos ensaios gerais e a fiscalização das casas noturnas, ficaram sob responsabilidade dos estados que atuavam como Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs).

⁷ Nesse grupo de trabalho, MaikaLois Carocha analisou a censura musical (2007), Miliandre Garcia, a teatral (2008), Adrianna Cristina Lopes Setemy, a de revistas (2008), William de Souza Nunes Martins, a cinematográfica (2009) e Douglas Attila Marcelino, a de livros (2011).

⁸ Outros trabalhos importantes vieram se juntar a esses na última década. Nosso objetivo aqui, no entanto, não é fazer uma revisão bibliográfica, projeto em curso, mas apresentar uma linha de raciocínio que atravessa a bibliografia específica e está diretamente relacionada ao trabalho aqui proposto.



Entre 1962 e 1967, em vários governos, de Jânio Quadros a Castelo Branco, esse processo de centralização das funções contribuiu, a partir do golpe civil-militar, para a ressignificação do seu uso para fins políticos, isso se intensificou em 1968 com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Se, até esse momento, o SCDP buscou cumprir seu “missão” de “guardião” da moral e de bons costumes, a partir de 1968, passou a superdimensionar o conteúdo político das obras censuradas.

Noutras palavras, a partir DE 1964, processo consolidado com o AI-5, a atividade censória passou por um processo de ressignificação de uma prática já existente, que não só consolidou a centralização em Brasília como também agregou a censura política. Ao papel de mantenedora dos valores éticos e dos princípios morais, motivos alegados com a criação do SCDP na década de 1940, agregou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação da censura na década de 1960.

Até 1967, a censura teatral atuou tanto nos estados quanto em Brasília, oferecendo duas possibilidades. Quem queria se apresentar apenas no estado requeria censura na sua localidade e quem planejava fazer turnês por todo país solicitava na capital federal. Nesse ano, foi definitivamente centralizada. A normatização desse processo se deu, primeiro, por meio da portaria nº 11, de fevereiro de 1967; em seguida, pela lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Essas novas deliberações no âmbito da censura não só institucionalizaram o controle centralizado da produção teatral, como imprimiram maior rigidez ao seu exercício cotidiano. Se isso se tratou de uma intenção planejada não podemos definir, é bem possível que não, pelo menos não integralmente.

As exigências da censura de diversões públicas eram aplicadas indistintamente sobre todas as formas de manifestações culturais. Não havia distinção entre a apresentação de uma peça teatral, representada por uma renomada companhia teatral, num centro urbano, da realizada um grupo de estudantes ginasiais, numa cidade do interior. Flávio Rangel não exagerou quando disse que “a única coisa democrática da[s] década[s] foi a censura, que ceifou indistintamente todos os gêneros e todas as posições” (1979, p. 6).

Embora a percentagem de obras proibidas possa ser considerada pequena – isso se for comparada ao expressivo número de obras analisadas, toda produção cultural realizada em território brasileiro –, o SCDP não se limitava a vetá-las quando o assunto era passível de interdição. Atuava de outras maneiras igualmente restritivas, seja por meio da realização de cortes que, muitas vezes, inviabilizaram o entendimento da obra, seja através da classificação etária para maiores de 12, 14, 16 e 18 anos. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a *I Feira Paulista de Opinião* (1968) que teve páginas inteiras cortadas pela censura, inviabilizando a realização do projeto idealizado por Augusto Boal.⁹

Os agentes de censura assumiam livremente o exercício da censura moral, porém tinham dificuldade de reconhecer que, a partir de determinado momento, também faziam censura política e, em cumprimento à lei nº 5.536, afirmavam não ser de sua competência fazer censura artística. No entanto, nos processos de censura, há registros do exercício, não na mesma proporção, desses três tipos de censura, cujas variações mais significativas dependeram da apreciação de cada um deles. Havia censores com perfil mais autoritário, que defendiam que o órgão de censura deveria alinhar-se aos órgãos de segurança, como defendeu Geová de Lemos Cavalcante (Parecer do chefe do SCDP, Geová..., 1971) na censura do *show Golias em Circuito Fechado*. Portanto, atuar como órgão policial que era,¹⁰ como afirmou ConstancioMontebello no parecer da peça *Vigésimo Continente*(Parecer do TC da DCDP Constancio..., 1972):

⁹ Detalhes envolvendo a *I Feira Paulista de Opinião* podem ser acompanhados em Garcia (2016).

¹⁰ O SCDP era subordinado ao DPF que, por sua vez, respondia ao MJ. Nos bastidores do governo, no entanto, essa hierarquia entre os órgãos nem sempre foi respeitada, principalmente quando o MJ se antagonizou com o DPF, a exemplo das indisposições entre Luís Antônio da Gama e Silva, que tomou posse como ministro da Justiça em 1967, e o coronel Florimar Campello, diretor-geral do DPF. Não que Gama e Silva tivesse atuado contra a ditadura, não nos esqueçamos de que ele se orgulhara de escrever, sozinho, num quarto de hotel, duas versões do AI-5, a mais amena aceita pelo presidente Costa e Silva, e também foi contra a extinção dele em 1978 (apud Gaspari, 2001, p. 344; Dicionário histórico-biográfico..., 2001). Essa indisposição em torno da censura e sua subordinação direta resultara das afirmações públicas do general Juvêncio Façanha que entrou em confronto direto com os setores artísticos quando chamou os profissionais de teatro de “debilóides”, as atrizes Odete Lara e Tônia Carrero de “vagabundas”, o cinema de arte da “sem-vergonhice”¹⁰ e proferiu a célebre frase “ou vocês mudam ou vocês acabam” num Festival de Cinema, em Brasília (Contra a censura..., 1967; Protesto contra a censura..., 1968; Michalski, 1979, p. 24). Maiores detalhes desse processo em Garcia (2012c).



somos um órgão policial, como tal, devemos agir com os mesmos cuidados e minúcias com que são levadas as pesquisas policiais. Com os dados adicionais, necessários a nosso ver, poderíamos tratar dos assuntos de tal forma que, quando levados a instância superior, não deixaríamos dúvida, pois estaríamos fornecendo “provas” bastantes e, mais ainda, comprovando o “animus” do autor” (idem).

Havia outros com temperamento mais conciliatório, que tentavam articular as exigências do governo às demandas dos artistas, como José Vieira Madeira que, em 1969, fora sondado para assumir a chefia do SCDP de São Paulo, mas não pode porque, contra ele, pesava informações confidenciais, que só se dissipou em 1979 quando assumiu a direção da DCDP. Na nossa tese de doutorado, afirmamos que havia alguma informação sigilosa que o desabonava para cargo, mas não sabíamos exatamente o que era (Garcia, 2008, p. 77).¹¹ Recentemente, descobrimos que uma dessas restrições relacionava-se a sua proximidade com Edísio Sobreira Gomes de Matos, ex-chefe do SCDP no governo de João Goulart.

Segundo histórico do Serviço Nacional de Informações (SNI), Edísio era “militante comunista”, “esquerdista”, “advogado militante” e “péssimo caráter”. Como advogado impetrou mandado de segurança em favor de estudantes expulsos do Colégio Elefante Branco, também foi visto em manifestação de estudantes, em Brasília. Como jornalista, viajou a Santa Sé com a comitiva de Jango, era ligado a diversos veículos de comunicação (impressos e televisivo), e, durante a apresentação de um telejornal na TV, ao ler os 9 itens da Lei de Segurança Nacional, “amassou o papel como se fosse atirá-lo no lixo. Apesar da câmara [sic] passar para as despedidas [...], ainda se ouvia o barulho do papel sendo amassado”.

¹¹ Segundo o chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, em ofício ao diretor da Polícia Federal de Segurança, Demócrito Soares de Oliveira, “em algumas oportunidades em que a chefia desejou dar a ele funções de maior responsabilidade, esbarrou em informações sigilosas que o desabonavam, muito embora suas atitudes e ações nunca refletissem tais informações”. Sendo assim, “com a finalidade de que seja de fato apurada a verdade, face às razões apresentadas em sua petição pelo técnico de censura em questão, a chefia do SCDP sugere e solicita que sejam apurados os fatos e, em seguida, a conclusão da mesma seja consignada em todos os fichários da comunidade de informações”. (Ofício nº528..., 1969).



Era “íntimo” de Hermes Lima,¹² e “amigo pessoal” de Jango, Leonel Brizola e Darcy Ribeiro. Este, entre outros, frequentava sua casa para assistir a “filmes subversivos”, afirmava a ficha do SNI. Foi “afastado da chefia do SCDP por imposições da 11ª RM” e “preso por duas vezes pelo Comando Revolucionário por exercer atividades subversivas” ou “divulgar notícias de caráter sigiloso”. Também acusado de proteger “JOSÉ VIEIRA MADEIRA, elemento perigoso e de franco diálogo com as esquerdas” (Histórico de informações..., caixa alta no original).¹³

Também havia aqueles cujas opiniões variaram de acordo com “o sopro instável dos ventos políticos”,¹⁴ como Coriolano de Loyola Cabral Fagundes que, em seu livro *Censura & liberdade de expressão* (1974), criticou o governo Castelo Branco que, segundo ele, não queria contrariar os interesses estaduais consolidando a centralização do SCDP em Brasília e, por isso, negligenciava os interesses federais que, “por razões políticas e de segurança interna, [tinha] necessidade de tomar conhecimento e vetar, sempre que [julgasse] conveniente, as mensagens contrárias aos interesses nacionais, à formação intelectual, moral e cívica do povo” (1974, p. 84). Anos mais tarde, Coriolano passou a ser visto como uma “voz liberal” no âmbito da censura, para, posteriormente, ser indicado ao cargo de diretor da DCDP no lugar de Solange Maria Teixeira Hernandes.¹⁵

Noutras palavras, se havia leis para ser seguidas, entre as principais uma datada de 1946, estas eram suficientemente genéricas a ponto de permitir que fossem

¹² Ministro do Gabinete Civil e ministro das Relações Exteriores no governo Jango, presidente do Conselho de Ministros durante o regime parlamentarista, aposentado compulsoriamente como ministro do Supremo Tribunal Federal (STF) pós-AI-5.

¹³ O acesso a essa documentação só foi possível porque, durante a realização do colóquio “A censura à prova do tempo”, Marcos Vinicius Pereira Alves informou-nos que o fundo do SCDP/RJ já está disponível para consulta no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian).

¹⁴ Intervenção de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes numa das palestras do seminário de censura (Nogueira, 1981, p. 22).

¹⁵ Esses e outros censores merecem ser investigados em pesquisas acadêmicas (teses, dissertações, monografia ou mesmo artigos). Um impedimento para isso diz respeito às dificuldades de se mapear os documentos produzidos por cada um deles, uma vez que se encontram dispersos em processos de censura a filmes, peças teatrais, letras musicais, revistas etc. Tal dificuldade, no entanto, pode ser transposta a partir de um levantamento minucioso dos trabalhos sobre censura, disponíveis em farto número, que os citam com frequência. Como sugeriu Darnton, além das entrevistas quando elas são possíveis, “podemos recuperar sua voz por meio dos arquivos e indagá-los, testando e reformulando interpretações, à medida que passamos de um documento para outro. Alguns poucos manuscritos não bastam. É preciso ter centenas, e a sequência deve ser rica o bastante para mostrar como os censores cumpriam suas tarefas cotidianas” (2016a, p. 12).



interpretadas de acordo com as orientações políticas vigentes em cada fase da ditadura militar e também segundo a visão de mundo de cada indivíduo envolvido com a censura.

No campo da censura e seus agentes, essa combinação entre o geral e o particular, via de regra, não resultou em nada positivo para o setor teatral. No plano moral, os técnicos de censura interditaram espetáculos teatrais que tratavam de temas considerados “polêmicos” para a época, tais como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo, relações extraconjugais, divórcio,¹⁶ prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas. Na esfera política, interditavam peças teatrais que tentaram discutir questões políticas como a revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, entre outros; ou fizessem referências secundárias ao universo político, aos planos do governo nas áreas da saúde, da habitação, da economia, à corrupção policial, à política externa, às relações diplomáticas, à sociedade capitalista, às autoridades políticas etc. Sobre a questão estética, concentravam-se nos aspectos formais da língua portuguesa, apontando desde problemas com a sintaxe a erros de ortografia.

Se a negação dos censores no que diz respeito à censura política tratava-se de uma estratégia relativamente consciente da parte dos censores, que já foi explicitada em documentos internos (Relatório anual – SCDP/SR/SC..., 1983), não sabemos dizer se o mesmo se aplica à censura estética. A princípio, achamos que ela era mais espontânea que a política e os censores, que foram levados a acreditar que cumpriam um trabalho imprescindível ao desenvolvimento nacional, afinal “nenhum sistema pode operar com base na mera coerção”, ele precisa de “crentes verdadeiros” (Darnton, 2016a, p. 279), ficavam consternados quando se deparavam com alguém que aparentemente apresentava limitações formais e, mesmo assim, sentia-se à vontade para escrever e, mais que isso, submeter seus escritos à censura.

¹⁶ Nos anuários do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) dessa época, “divórcio” era classificado como “anomalia social”.



Essa identificação de cada tipo de censura nem sempre era possível e, nesse campo movediço, os argumentos dos censores sofriam oscilações quando, por exemplo, se tratava de um autor consagrado ou de uma pessoa completamente desconhecida. Quando era o caso de um autor (re)conhecido como Oswald de Andrade, argumentava-se que não era função da censura exercer censura estética e, por isso, não havia constrangimento em proibi-lo. Em 1972, a técnica de censura Maria Luiza Barroso Cavalcante afirmou, na introdução de seu parecer sobre a peça *O homem e o Cavalo*,

a peça ora examinada, do grande mestre do modernismo brasileiro, é, como suas demais obras, uma mostra de suas tendências estilísticas e críticas. Não cabe, porém, aqui, uma análise de seu conteúdo literário propriamente dito e sim dos aspectos que envolvem implicações no campo da censura de diversões públicas (Parecer da TC do SCDP Maria..., 1972).

Porém, quando se tratava de um autor desconhecido como Otanidi Carlo, o teatral mais proibido no campo da censura teatral, justificava-se até juízo de valor relacionado tanto à questão artística e literária do texto, quanto ao nível intelectual e cognitivo do proponente. Às vésperas da publicação do AI-5, o parecer censório de José Vieira Madeira, acerca da peça *Operação Sucata*, considerou ser ela “mal escrita, com imensos erros de português (sintaxe e gramatical)”, que demonstravam “as condições intelectuais do autor” e, “por contrariar os dispositivos legais em vigor”, era “pela interdição da peça, que não têm condições de ser apresentada ao público, por não ser arte, nem nada” (Parecer do TC do SCDP José..., 1968).

Como se vê, quando se trata de censura, até o mais condescendente dos censores tinha síncope diante de um texto supostamente mal escrito, como se esses autores considerados “menores” fizessem-os “perder tempo” examinando “coisa” tão desprezível. Não sabemos afirmar se é o caso de Otani de Carlo, mas é preciso considerar as dificuldades reais dos agentes da censura em compreender ou, até mesmo, de aceitar a linguagem coloquial como recurso estilístico, o que ocorria, com certa frequência, principalmente nas representações teatrais e, mais



sintomático, nas de Plínio Marcos, considerado, nesse mesmo processo de censura, de estar “fazendo escola”. Segundo o censor Wilson de Queiroz Garcia,

não há a menor dúvida de que a pornografia e os seus mais lídimos representantes no teatro fazem escola. A presente peça, se a isto se pode chamar de peça teatral, demonstra que o autor, Otani de Carlo, se inspira ou sofre a influência do estilo pornográfico e imoral de Plínio Marcos, estilo que alguns dos chamados analistas ou críticos teatrais convencionaram chamar de “teatro de choque”, ou “teatro verdade”, com o que tentam justificar o emprego de palavras os mais sórdidos, só mesmo próprios daqueles que não podem situar-se mais baixos na escala moral. É verdade que as peças de Plínio Marcos estão todas em exibição no país. Mas, destaco, em abono do meu voto de agora, que nenhuma delas teve o meu aval, pois mantenho firme a minha opinião de que pornografia não é arte e, portanto, não deve ser aceita no teatro, que é um veículo de cultura, de elevação dos costumes (Parecer do TC do SCDP Wilson..., 1968).

Os censores, que desde a lei nº 5.536 eram identificados como “técnicos de censura”, não se faziam de rogados, assumiam todo tipo de censura. Mas, a partir de determinado momento, passaram a se organizar em grupos de trabalho voltados para o exame de peças teatrais, filmes, letras musicais, revistas, publicidade, entre outros. A Academia Nacional de Polícia (ANP), em parceria com outras instituições, oferecia os cursos de formação aos técnicos de censura.¹⁷

Mesmo com a progressiva centralização da censura em Brasília, as atividades teatrais dos núcleos de esquerda não perderam espaço de atuação entre 1964 e 1968. Ao contrário, as produções teatrais de grupos como o Arena, o Opinião e o Oficina contribuíram para a estruturação da *resistência cultural*¹⁸ e de um mercado de arte engajada que, por sua vez, resultaram em recordes de bilheterias das salas de espetáculos e no lançamento das gravações dos espetáculos teatrais (em formato *long-plays* e *compactdisc*).¹⁹

O mercado para esse tipo de arte engajada começou a se fechar em 1967 e 1968 quando a indústria cultural no Brasil alcançou um novo patamar de

¹⁷ Informações mais detalhadas sobre os cursos de formação podem ser encontradas em Garcia (2015).

¹⁸ No livro *Coração civil* (2017), Marcos Napolitano apresenta um percurso teórico-metodológico sobre a *resistência cultural* como categoria analítica.

¹⁹ Detalhes desse processo envolvendo o *Show Opinião* podem ser acompanhados em Garcia (2018a).



desenvolvimento e o governo militar expandia seu raio repressivo para além dos movimentos operário e estudantil, alcançando os núcleos artísticos e culturais (ver Napolitano, 2001).

A reação do governo aconteceu por meio tanto da repressão policial, nas ruas principalmente, quanto lançando mão da censura, que incidia sobre todo tipo de obra, desde manifestações artísticas a *shows* em churrascarias. Associada a outros mecanismos de controle e repressão, portanto, a censura de diversões públicas cumpria seu papel na ditadura militar, integrando-se ao projeto autoritário. No processo de recrudescimento deste, diretamente relacionado à politização do SCDP, a proibição de peças por questão política sobrepôs-se à alegação moral no final da década de 1960. Em 1968 e 1969, 14 e 27 peças foram interditadas porque discutiam tema político contra 7 e 13 que tratavam de questão moral, respectivamente.

O pessoal do teatro não aceitou esse movimento sem resistências. Uniram-se a outros artistas e organizaram inúmeros atos de protesto, de espetáculos teatrais a manifestações públicas. “Contra a Censura, pela Cultura”, em referência ao título de uma campanha nacional idealizada no início de 1968 (Garcia, 2012b), também fruto dos impasses com a censura envolvendo a proibição da *I Feira Paulista de Opinião* (idem, 2016), o meio teatral colocou as divergências em segundo plano e passou a compor uma agenda coletiva com pautas transversais, que não pressupôs, necessariamente, convivência pacífica entre artistas e intelectuais, mas espécie de unificação da luta das esquerdas que, associadas às demandas dos liberais, atravessadas pela contracultura (ver Napolitano, 2017), garantiram a realização de inúmeras manifestações públicas que iam de cartas abertas e telegramas ao presidente a campanhas nacionais e greve dos teatros.

No início de 1968, a greve de três dias dos teatros do eixo Rio-São Paulo, com repercussão em todo país, representou o ápice da resistência cultural e da articulação entre artistas e intelectuais. A movimentação no campo cultural foi intensa até 1968, quando a instauração do AI-5, associado a outros mecanismos

em vigor, reprimiu manifestações contrárias à ditadura militar, sufocando, cada vez mais, os movimentos de resistência a ela.²⁰

Com o acirramento desse processo de consolidação da ditadura e sobre o qual o campo teatral se opôs organizando a resistência cultural, os núcleos teatrais e suas múltiplas vozes passaram a ser concebidos como foco privilegiado de “infiltração comunista”, uma ameaça à segurança nacional, cuja atuação contestatória, nos campos da moral ou da política, justificava a atuação do SCDP bem como o monitoramento dos artistas.

Ao acompanhar essa dinâmica da censura sobre as peças teatrais e as múltiplas reações do meio teatral, ambas sob pressão das demandas políticas da época, ainda que de maneiras diferenciadas, podemos nos perguntar por que uma manifestação artística com público restrito, foi considerada uma perigosa ameaça à segurança nacional? A essa pergunta aparentemente simples não há uma única resposta, mas ela deve ser cotejada a partir elementos como a interação entre elenco e plateia, havia naquele momento uma expectativa de aproximação entre eles, construída desde fins dos anos 1950; a formação do público jovem, sobretudo do estudante universitário, para a arte engajada; a influência do meio teatral sobre os formadores de opinião e, conseqüentemente, a opinião pública; as dificuldades de se controlar todas as instâncias de produção do espetáculo, entre as quais o texto, os ensaios, a apresentação, a crítica, o “boca-a-boca”, os locais de apresentação, principalmente os localizados na periferia. Não por acaso e também por isso, grupos teatrais localizados centros urbanos deslocam-se, na década de 1970, para as periferias da cidade, que se converter numa estratégia de sobrevivência para muitos deles.

Em fins dos anos de 1960, com a concretização do plano de centralização e a repressão dos movimentos de oposição ao governo, a luta dos artistas entrou em nova fase que consistia em transferir a reação contra a censura para o âmbito da Justiça. Sem obter melhores resultados que nos anos anteriores, essa nova etapa acompanhou a individualização da resistência. Noutras palavras, com o

²⁰ Essas e outras manifestações de *resistência cultural* foram analisadas em Garcia (2012b).



progressivo aumento de repressão policial (de operários, estudantes, professores, entidades sindicais e estudantis, artistas e intelectuais), diminuiu-se a intensidade das manifestações nos espaços públicos para reivindicar direitos constitucionais na Justiça. É o caso da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, cuja liberação foi avocada por autoridades policiais. Seu processo de censura acumulou mais de 200 páginas de documentos com direito a debate historiográfico sobre a traição e, um ano depois, seu pedido de liberação foi negado nas instâncias judiciais.²¹

Adentrando a década de 1970, dois eventos complementares interferiram diretamente na dinâmica da censura e impactaram o campo artístico. O primeiro relacionava-se ao processo de “institucionalização” da censura política em ascendência desde o golpe de 1964 que se desdobrou na publicação do decreto-lei nº 1.077, em 26 de janeiro de 1970. As instruções do SCDP subsequentes à sua publicação,²² bem como as referências a ele nos pareceres de censura, podem ser entendidas como uma espécie de síntese desse momento de (mais) indefinição entre as esferas da moral e da política.

O preâmbulo do decreto-lei fazia referência à “moral e aos bons costumes”, à “instituição da família”, aos “valores éticos”, à “formação sadia e digna da mocidade” para, então, concluir que “o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional” (Decreto-lei nº 1.077..., 1970). A consequência desse processo pode ser exemplificada na proibição do *show* humorístico *Golias em Circuito Fechado* que, segundo o chefe do SCDP, Geová Lemos Cavalcante, “é de notório conhecimento a campanha, encetada por facções ideológicas, que visa a debilidade psíquica e moral de nações ainda não dominadas, com a finalidade de implantar regimes e ideologias alienígenas”. Portanto, cabia ao SCDP, segundo ele, “em face de sua missão constitucional” e como “órgão integrado no sistema nacional de Segurança”, “velar, dentro de sua competência específica, pela preservação dos costumes, ameaçada por grupos interessados na decadência moral do nosso povo” e proibir “a liberação de peças

²¹ Maiores detalhes do processo de censura a *Calabar* podem ser acompanhados em Garcia (2012a).

²² São elas: Instrução nº 1..., 1970; Portaria nº 11-B..., 1970; Portaria nº 8..., 1970; Portaria nº 13..., 1970; Portaria nº 16..., 1970; Portaria nº 219..., 1970; Normas para..., 1970; Normas doutrinárias..., 1970.



que primam pela dissolução dos costumes” (Parecer do chefe do SCDP, Geová..., 1971). Quem tem a mínima ideia de quem foi Golias, quem já assistiu a algum episódio da *Família Trapo* não consegue associar essas colocações ao humorista, mais conhecido por fazer um personagem do tipo “paspalhão” e transitar por um humor do gênero “pastiche”, mas estas se tornaram cada vez mais frequentes a partir da publicação desse decreto-lei.

Sobre esse “plano subversivo” que colocava em risco a segurança nacional, que supostamente apostava na degradação social como tática de expansão comunista no país, há farta documentação produzida pelas agências do governo e em circulação na comunidade de informações, também corroborada por entrevistas com empresários do setor editorial. Em entrevista concedida a Manoel Risério e publicada em 3 de agosto de 2010 na revista *Playboy*, Roberto Civita narrou um encontro com um general que queria alertá-lo sobre um suposto plano comunista de degradação da família e das instituições.

O senhor chegou a ser chamado em Brasília para ser repreendido?

Certa vez um general me chamou: “Estamos preocupados. Soubemos por um colega do serviço de inteligência dos Estados Unidos que um navio da Dinamarca está se dirigindo para cá cheio de revistas pornográficas”. Enquanto ele falava, eu pensava: “E o que eu tenho a ver com isso?” E ele prosseguiu:

“O senhor sabe que isso faz parte de um plano comunista para solapar as instituições brasileiras, os alicerces da família brasileira?” Eu perguntei: “Mas por que a Dinamarca quer solapar as nossas instituições?”

Sim, já que a Dinamarca não era comunista...

Pois é. Ele então explicou que o papel das revistas tinha sido fornecido pelos soviéticos e me disse: “Você percebe o que está acontecendo? *A ameaça contra o casamento?* Por isso achei melhor chamá-lo para contar essa história em confiança para que o senhor se preocupe com as implicações disso para as nossas instituições”. Enfim, eu estava ali por causa da PLAYBOY, que ele considerava pornográfica. Eu então respondi: “Sim, general. Muito obrigado, general”. E saí dizendo a mim mesmo: “Não é possível que esses caras acreditem nisso. Mas acreditavam” (Apud Ribeiro, 2016, p. 142-143).

Como se vê, as designações *subversivos* e *pornográficos* – que atravessaram a autobiografia de Dias Gomes e a opinião de Carlos Lacerda sobre ele (1998, p. 220),



mas têm raízes nos documentos do DIP e seus órgãos estaduais sobre a obra de Gilberto Freire (1933) durante o Estado Novo²³ – devem ser entendidas como instâncias complementares ligadas a um fenômeno mais amplo e não situadas em lados opostos como se fossem categorias estanques. Concebê-la dessa maneira pode até ser viável, mas acreditamos não ser eficaz quando se trata de enfrentar os dilemas e questões daquele contexto autoritário e repressivo, caracterizado também pela violação e controle dos corpos, seja no campo das artes e da propaganda, seja nos movimentos de contestação e resistência. Nesse sentido, acreditamos que houve, durante a ditadura militar, um entendimento de que os corpos podiam servir de instrumentos de resistência que visava, em última instância, a tomada de poder.²⁴

No âmbito do serviço público, a prática da censura política orientava-se não só pelas diretrizes do MJ e do DPF como também por determinações da comunidade de informações e de autoridades políticas. Um técnico de censura, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, denominou esses focos de pressão de manifestações da “supercensura” (Pereira, 1978), uma espécie de “eminência parda” que interferia no trabalho dos censores e na condução da censura, mas não assumia publicamente sua influência direta nem tampouco a responsabilidade pelo serviço.

É importante mencionar que a ascendência da comunidade de informações sobre a censura de diversões públicas intensificou-se na primeira metade da década de 1970 e concentrou-se nas matérias de teor político. Teatro, cinema e música eram os campos mais visados. Na contramão, a participação social na censura aumentou na década de 1980 quando passou a exigir “correção moral” das produções culturais, principalmente dos programas televisivos (filmes, séries etc.) exibidos em rede nacional.²⁵

²³ No colóquio “A censura à prova do tempo”, essas aproximações entre *subversivos* e *pornográficos*, a partir da documentação do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) de Pernambuco e referente à *Casa Grande & Senzala*, foram citadas por Dulce Pandolfi.

²⁴ Por hora, gostaríamos de indicar duas pesquisas acadêmicas envolvendo o corpo e suas tentativas de controle e resistência durante a ditadura militar: a dissertação de Nascimento (2015) e a tese de Ribeiro (2016).

²⁵ Entre 1964 e 1988, foram enviadas à censura 352 cartas. De 1964 a 1967 não há nenhum registro delas. Elas começam a aparecer sintomaticamente em 1968, 1 carta, 1969, 3 e 1970, 4. Esse número



Com a interrupção do diálogo com setores do governo e o acirramento da censura teatral e cinematográfica na passagem das décadas de 1960 para 1970, os autores teatrais e produtores de espetáculos continuaram utilizando determinadas estratégias para burlar a rigidez da censura como, por exemplo, valer-se de episódios e personagens históricos e de obras e autores clássicos para discutir a situação atual, o contexto político e a realidade brasileira ou, então, utilizar-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavrões para desviar a análise da censura dos seus objetivos principais. Dramaturgos confessaram, em entrevistas, que essa era uma estratégia muito comum, usada com frequência.

Como acompanhamos até aqui, a centralização da censura teatral, a aplicação intransigente da lei, a politização de temas morais e o exercício da censura política integravam o projeto autoritário dos governos militares de assumir o controle nacional da cultura e das artes, supostamente a serviço da difusão de mensagens subversivas. Isso perdurou até meados da década de 1970 quando a segurança nacional deixou de nortear a censura teatral e a censura de diversões públicas voltou-se para a formação do indivíduo, principalmente das crianças e dos adolescentes. Noutras palavras, enquanto a censura teatral e a cinematográfica passavam por uma descentralização administrativa e burocrática e teatro e cinema deixavam de representar perigo à segurança nacional, a censura televisiva e a musical vivenciavam um processo inverso e televisão e música passaram, então, a ameaçar a “formação sadia” da sociedade, devido à sua ascendência sobre vasto público.

Em meados da década de 1970, devido à pressão contínua do meio artístico, ao acúmulo de trabalho dos técnicos de censura e às novas diretrizes do MJ, deu-se

aumenta em 1971, 14 cartas, e cai em 1972 para 11 e em 1973 para 3. Em 1974 volta a crescer, 16 cartas. Mantém-se próximo a esse número em 1975, 1976 e 1977, 13, 20 e 22 cartas, respectivamente. Multiplica-se em 1978, 40 cartas, quando se percebe o começo de uma abertura também nesse setor e a sociedade reage enviando cartas à censura. Cai progressivamente em 1979, 32 cartas, 1980, 20, 1981, 14 e 1982, 8. 15 cartas foram enviadas em 1983 mais 15 em 1984. Cresce de novo em 1985, 41 cartas, e 1986, 38, com o fim da ditadura militar, num momento de instabilidade para o órgão. Em 1987 foram enviadas 14 cartas à censura e, no ano de sua extinção, 7. Apenas um não tinha data. Sobre a comunidade de informações ver Carneiro (2013) e sobre as cartas enviadas à censura, Fico (2002).



início a um processo de descentralização da censura teatral que se efetivou em 1975, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro porque estes tinham os órgãos mais estruturados, e em 1978 nos demais estados com mais de três técnicos de censura, conforme exigências da lei nº 5.536.

Esse movimento de descentralização da censura teatral não pode ser confundido com o projeto distensão gestado no governo Geisel, uma vez que nele não se cogitou abolir a censura nem mesmo a censura política. Se, naquele momento, a distensão deveria ser “lenta, gradual e segura”, na DCDP isso se deu de forma ainda mais delicada, permeada por avanços e recuos, com muitos interesses em disputa. Ainda que na gestão de Armando Falcão no MJ (1974-1979) tenha se consolidado a descentralização da censura teatral e esta, de certa forma, atendia a uma reivindicação antiga do setor teatral, mais habituado ao contato direto com as agências estaduais, o retorno da censura teatral aos estados configurava-se numa modificação operacional, de natureza administrativa, pois a DCDP tinha uma demanda de trabalho muito maior que o número restrito de técnicos de censura. Na antevéspera de passar o cargo a Petrônio Portella, Armando Falcão afirmou: “censurar é cumprir um dever”, “censurar é servir à pátria” (in: Sichel, 1979).

No final dos anos 1970, a gestão de Petrônio Portella no MJ renovou as expectativas do meio teatral, que se encontrava imerso num processo de inanição durante toda a década. Além de indicar José Vieira Madeira a diretor da DCDP, considerado mais condescendente com os artistas, mas não desprovido de preconceitos como já vimos, as mudanças promovidas por Petrônio Portella também incluíram a desativação do decreto-lei nº 1.077, a extinção da censura de livros e revistas, a regulamentação do Conselho Superior de Censura (CSC), formalmente criado em 1968 (Lei nº 5.536..., 1968, artigo 15 em diante), e a organização duas das três edições do Seminário Nacional de Censura.²⁶

Com a desativação do decreto-lei nº 1.077, mais outras mudanças significativas no âmbito da censura, há um movimento de retomada da sua “função social”,

²⁶ A última edição dos seminários de censura ocorreu sob direção de Solange Maria Teixeira Hernandes, mais alinhada ao projeto repressivo do regime militar. As três etapas dos seminários de censura foram analisadas em Garcia (2015).

concentrando-se novamente nas questões morais, sem mais associá-las ao tal “plano subversivo”. Sob o aspecto moral, tolerava-se “palavrão, tendo em vista sua colocação no texto, isto é, a adequação da linguagem ao tema explorado”. Também se permitia “o nu, desde que não seja com preocupação lasciva” e desde que não houvesse “a prática de sexo no palco”. No aspecto político, permitia-se “texto político, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime” e desde que não apresentasse “crítica ofensiva à moral e a dignidade das autoridades constituídas” (Resumo das instruções..., 1979, sublinhados no original).

Esse processo de mudança foi definido pelo diretor da DCDP, José Vieira Madeira, como “uma filosofia diferente de trabalho” (in: Miranda, 1981) e esses dois momentos da censura foram comparados pelo técnico de censura Domingos Sávio Ferreira no reexame da peça *Liberdade, Liberdade* em 1979, afirmando que ela fora proibida, dez anos antes, porque “a necessidade de manter sob rígido controle os meios de comunicação chocava-se com a principal pregação da peça: a liberdade de expressão. Esse confronto foi considerado inoportuno por desgastar demasiadamente a imagem do governo”. Porém, naquela ocasião, “esse confronto foi esvaziado face à suspensão da censura aos meios de comunicação, dentro de uma orientação política caracterizada pela abertura. A liberação do texto agora viria apenas antecipar um recurso a ser interposto pelos interessados, com base na liberação de outros textos políticos” (Parecer do TC da DCDP Domingos..., 1979, sublinhado no original).

Mesmo que o processo de descentralização da censura teatral e a agenda de mudanças na esfera da DCDP não tenham extinguido a censura ou mesmo acabado com a censura política, eles atenderam às reivindicações dos núcleos teatrais, diminuíram o número de peças proibidas, de 24 peças proibidas em 1978, o número de interdições caiu para apenas 4 em 1979, restituindo o diálogo dos artistas com setores do governo e renovando as expectativas do setor, sintetizadas nas palavras de Daniel da Silva Rocha, no relatório do CSC, referente à peça *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos: “não há mais assuntos proibidos, nem recantos de acesso



interdito ao conhecimento do ser humano. Ao trazer à tona as grandes mazelas da sociedade o teatro realiza sua precípua função educativa” (Relatório e parecer do CSC..., 1980).

Com a morte de Petrônio Portella, em janeiro de 1980, as expectativas favoráveis, construídas com muita negociação e não sem resistências, esvaíram-se paulatinamente nas gestões de Ibrahim Abi-Ackel no MJ e de Solange Maria Teixeira Hernandez na direção da DCDP, que popularmente ficou conhecida como “Solange Tesourinha”, “Margareth Thatcher”, “D. Solange”, a “dama da tesoura” ou, simplesmente, a “dona da censura” (A dona da..., 1984; Censura liberada..., 1985; Censura organiza..., 1987; Ribeiro, 2003).

Os jornais na época afirmaram que Solange servia ao SNI. Não podemos afirmar se isso é verdade. Numa das raras entrevistas, ela afirmou que, como era muito reservada, exigências da profissão, inventavam muita coisa a seu respeito (Ribeiro, 2003). Como diretora da DCDP, podemos afirmar que ela não deu continuidade ao projeto de “flexibilização” da censura, sob ordem de quem e por que, não sabemos dizer.

Dentre outras iniciativas no campo da censura, Solange alterou a composição das entidades de representação no CSC, excluindo os representantes meio artístico e intelectual e incluindo instituições governamentais e religiosas, neutralizando, por dentro, qualquer possibilidade mais liberalizante. Também organizou a 3ª edição do Seminário Nacional de Censura, mais concentrada no impacto negativo dos programas de televisão na formação das crianças e adolescentes, com isso buscando justificar a permanência da censura de diversões públicas num momento de grande instabilidade.²⁷ Solicitou aos subordinados diretos, “fiel observância” ao artigo 41, do decreto nº 20. 493, e reativou o decreto lei nº 1.077, com ele a ideia de um “plano subversivo” em franca expansão que, então, se materializava na “campanha difamatória” dos agentes do regime (Ofício-circular nº 593..., 1983).

Essas orientações internas só vinham endossar a prática dos censores sob a sua direção na DCDP. Sobre a peça *A mulher, canto de libertação*, o censor Nei Oliveira

²⁷ Mais informações em Garcia (2015).

afirmou, em fevereiro de 1982, que “a liberação da peça em questão significa aceitarmos algo que sabemos que é ilegal. É aceitarmos a propaganda comunista, propaganda que sabemos que é condenada por toda a legislação brasileira como de todos os povos que amam e desejam viver na autêntica liberdade e que só é vivida nas sociedades democraticamente constituídas” (Parecer do TC da DCDP Nei..., 1982). No mesmo ano, sobre a peça *Deus das Guerrilhas*, seu colega Elísio M. Finato considerou que “a maneira como o autor desenvolve esta temática se adequaria a um ensaio ou livro. Quando tal teor é transposto ao palco, altera-se o quadro das consequências: é um conteúdo polêmico, excitante e ainda muito vivo na memória nacional. Qualquer referência corre o risco de causar mais mal estar aos espectadores que o presumido benefício advindo da conscientização” (Parecer do TC da DCDP Elísio..., 1982).

Como se vê por meio desses e outros exemplos,²⁸ sob a gestão de Solange, os agentes da censura serviram, de alguma maneira, às tentativas de recrudescimento do regime político que, por sua vez, resultou num movimento de recrudescimento extemporâneo da censura teatral, mas não só desta. No entanto, como se tratava de um movimento em descompasso com o contexto político, ele não se sobreviveu por muito tempo e, com o fim da ditadura, houve um desmonte progressivo da censura institucionalizada.

Em 1985, Fernando Lyra assumiu o MJ e indicou Coriolano de Loyola Cabral Fagundes a diretor da DCDP que, devido a entreveros na imprensa (Diretora da censura confessa..., 1982) e a processos administrativos (Ação ordinária..., 1983), pode ser considerado arqui-inimigo de Solange Maria Teixeira Hernandes.

A partir de 1985, com o fim da ditadura, a campanha pelas Diretas Já e a emergência de movimentos sociais, o ministro da Justiça, Fernando Lyra, e o novo diretor da censura, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, prometeram reformular a censura de diversões públicas e restabelecer o diálogo com o meio artístico. Juntos extinguíram definitivamente a censura política e seus mecanismos

²⁸ Uma síntese da censura teatral a partir dos pareceres técnicos pode ser consultada em Garcia (2010).



legitimadores; retomaram as negociações com o meio artístico e intelectual, interrompida em fins dos anos 1960; formaram um grupo de discussão formado por artistas e intelectual; criaram a censura classificatória por faixa etária, parcialmente exequível naquele contexto, inspirando as discussões sobre classificação indicativa no pós-1988; e discutiram, sem efetivá-la, a retirada da DCDP da competência do DPF e do MJ e sua transferência para o Ministério da Educação.

O plano de reforma do ministro da Justiça encontrou restrições tanto dos técnicos de censura quanto do meio artístico. Os técnicos de censura que não aceitavam perder as gratificações da atividade policial e, por isso, criaram uma entidade de representação, chamada Associação Nacional dos Censores da Polícia Federal (Anacen), que reuniu mais 70% dos censores, com sede em Brasília e é atuante até hoje. O meio artístico que desconfiava (com razão) das iniciativas de diálogo com o governo e requisitava o fim da censura. Para convencê-los das suas “boas intenções”, o ministro da Justiça convocou uma comissão de artistas para reformular a estrutura censória e revisar a legislação vigente. Desta participaram artistas e intelectuais renomados, como Chico Buarque, Dina Sfat, Dias Gomes, Pompeu de Souza, entre outros.

Da mesma forma, Coriolano também não saiu ileso desse processo. Foi alvo de críticas do meio teatral quando titubeou diante da aprovação da peça *Teledium*, em 1987. Considerada pelos censores paulistas como ofensiva às religiões, um assunto delicado para o diretor da DCDP que a encaminhou ao diretor-geral da DPF. Em entrevista ao jornalista Luiz Fernando Emediato, o diretor da DCDP afirmou que “esse não é um mecanismo novo. O diretor da Censura Federal é subordinado hierarquicamente ao diretor do Departamento de Polícia Federal, que é o dr. Romeu Tuma. Ele é a instância recursal, pela lei” e a peça havia sido encaminhada a ele porque “uma interdição ocasiona um ônus, um desgaste político para o governo muito grande. Então, ele foi previamente consultado do interesse e da oportunidade de se interditar uma peça teatral”. No jornal, Coriolano afirmou não ter lido a peça, mas acatou o parecer dos censores paulistas que a



consideravam ofensiva às religiões (O nome..., 1987). Também sofreu acusação de favorecimento de empresários do videopôquer, a qual ele negou dizendo-se vítima de conluio de grupos não alinhados com a abertura: “é uma armação forjada que visa a me desacreditar junto ao ministro, e ser demitido e vir uma pessoa da confiança desta turma que luta pela manutenção do *status quo* da censura” (O nome..., 1987). Para ele, tratava-se de

um problema de manutenção do poder que hoje detém a Polícia Federal. Em se deslocando a Censura da polícia há um esvaziamento, de certa forma, da polícia, acreditam alguns colegas. E um outro reflexo seria a perda de certas vantagens que o censor deixaria de desfrutar. O interesse de 150 censores, na minha opinião, não pode superar o interesse de 150 milhões de brasileiros. Como patriota eu tenho que advogar pela reforma da censura e, no lugar dela, a implantação de um órgão puramente classificatório (idem).

O impacto da censura sobre as peças teatrais foi assinalado pela chefe do SCDP do Estado do Mato Grosso do Sul, Maria Eliza C. de Carvalho, que autorizou a apresentação da peça *Liberdade, Liberdade* naquele estado em 1986: “é curioso como o tempo pode tornar obsoleta a forma de expressão. Na época em que a peça foi encenada pela primeira vez (21 anos atrás) era considerada altamente contestatória”, “falava-se em ‘o mais ambicioso dos espetáculos de protesto’; “atualmente a ‘intencionalidade’ dos autores perdeu muito de sua essência” (Parecer da chefe do SCDP/MT Maria..., 1986). O mesmo observou o técnico de censura Mauri Ângelo Paluso, no exame da peça *O Abat-jour Lilás* em 1987, “a peça em questão esteve proibida pela censura na metade da década de setenta, com as mudanças políticas e morais que a sociedade teve a peça perde o seu caráter revelador e de denúncia deixando de chocar moralmente a sociedade” e, sobretudo, de ameaçar a ordem vigente e o regime militar (Parecer do CF do SCDP/SC, Mauri..., 1987).

No campo da censura teatral, pode-se afirmar que a pretensa prática subversiva e a suposta expansão do comunismo nortearam o exercício da censura política nos períodos entre 1967/68 a 1977/78 e 1982 a 1984, ao contrário dos períodos entre 1979 a 1981 e 1985 e 1988 nos quais predominaram a censura moral. Nos

períodos de maior incidência da censura por motivo político, os presidentes militares, os ministros da Justiça, a comunidade de informações e as instâncias censórias partiram da premissa básica de que o meio estudantil, os meios de comunicação e os setores artísticos integravam uma “rede de subversão” que servia à expansão do comunismo, enquanto, nos períodos de 1979 a 1981 e 1984 a 1988 a orientação censória tentava consolidar sua competência no campo da moral e os bons costumes.

Entre 1985 e 1988, o Congresso Nacional examinou vários projetos de reforma e extinção da censura.²⁹ Em 1987, a tramitação do anteprojeto da nova Constituição finalmente extinguiu-a de todos dos campos da vida nacional. Na prática cotidiana, no entanto, tais mecanismos de coerção parecem ter se espalhado para a sociedade como um todo. Desde a década de 1980, assistimos a tentativas de retomá-la de alguma maneira e cujas particularidades devem ser examinadas cuidadosamente e a partir das considerações feitas por Darnton (2016).

Ainda que a censura seja inconstitucional no Brasil desde a Constituição de 1988, a sociedade brasileira precisa estabelecer um amplo consenso rejeitando seu uso pelo Estado ou por representantes da sociedade, independentemente dos seus “bons propósitos”. O que não significa, de maneira alguma, eximir-se de discutir a regulamentação das mídias, a classificação indicativa ou, então, relativizar os discursos de ódio e a incitação à violência. Se esse amplo consenso não for estabelecido de uma vez por todas e através de atividades socioeducativas, corre-se o risco não só de legitimá-la socialmente, como de servir de exemplo a novas práticas, seja inspirada na prática centenária realizada por órgãos e agentes do Estado como ocorreu deste o século XIX até a ditadura militar e que outrora se auto atribuíram o título de “guardiões da sociedade”, seja ela utilizada como instrumento de poder de indivíduos e entidades, civis ou religiosas, que, cada vez mais, vem assumindo o papel de paladinos da moralidade pública.

²⁹ Esses projetos relacionados à censura no contexto pós-ditadura encontram-se possivelmente disponíveis para consulta no fundo da DCDP e, até o momento, não foram analisados pelos pesquisadores da área. No fundo DCDP, seção Orientação, série Normatização, caixa 5, encontra-se uma lista de 11 p. com todos os projetos de lei envolvendo a censura desde meados do século XX.



REFERÊNCIAS

FONTES³⁰

A DONA da censura. *Isto é*, São Paulo, p. 17-24, 19 dez. 1984.

AÇÃO ordinária nº 142/83, de 20 de fevereiro de 1984 e demais documentos.

CENSORES se reunirão com diretores de teatros para esclarecer novas normas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1967.

CENSURA liberada, com cortes. *Isto é*, p. 48-49, 27 mar. 1985.

CENSURA organiza seu “lobby”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1987.

CONTRA a censura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1967.

DECRETO nº 20.493. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 24 jan. 1946.

DECRETO-LEI nº 1.077. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. Brasília, 26 jan. 1970.

DIRETORA da censura confessa desvio de pareceres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1982.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.

HISTÓRICO de informações do Serviço Nacional de Informações – Agência de Brasília referente a Edísio Sobreira Gomes de Matos no período de 6 de julho de 1964 a 11 de agosto de 1971. Brasília.

³⁰ A maioria das reportagens de jornais, bem como as palestras dos seminários de censura, estão disponíveis para consulta no Dossiê de Imprensa (Censura), do Centro de Documentação e Informação (Cedoc), da Fundação Nacional de Artes (Funarte), localizada no Rio de Janeiro, ou compõem acervo pessoal. A documentação administrativa relativa à Censura Federal está reunida no fundo DCDP, seção Administração Geral, séries Correspondência Oficial e Relatório de Atividades, sob a guarda do Arquivo Nacional – Superintendência Regional do Distrito Federal, localizado em Brasília. As cartas à censura encontram no mesmo fundo, seção e série, porém na subsérie Manifestações da Sociedade Civil. Os processos de censura e toda documentação correspondente à censura teatral estão localizados no mesmo fundo DCDP, seção Censura Prévia, série Teatro. O histórico de informações do SNI referente a Edísio Sobreira Gomes de Matos integra o fundo SCDP/RJ, disponível em acervo digital no base do Sian e no arquivo físico do Arquivo Nacional – Rio de Janeiro.



INSTRUÇÃO nº 1, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 24 jan. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 148.

LEI nº 5.536. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, 21 nov. 1968.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MIRANDA, Orlando. *Teatro e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas. Brasília, 11 a 13 de maio de 1981.

NOGUEIRA, Otaciano. *Arte, sexo e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas, Brasília, 11 maio 1981, p. 1-47.

NORMAS Doutrinárias da Censura Federal. Brasília, 17 set. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 237-249.

NORMAS para Classificação de Espetáculos para Menores, de 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 209.

O NOME da tesoura. *Lux Jornal*, São Paulo, 15 mar. 1987. Caderno 2, p. 4.

OFÍCIO nº 528/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao diretor-geral da PFS, general Demócrito Soares de Oliveira. Brasília, 30 set. 1969.

OFÍCIO-CIRCULAR nº 593/83-SO/DCDP, da diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandez, aos chefes do SCDP. Brasília, 12 abr. 1983.

PARECER da chefe do SCDP/MT Maria Eliza C. de Carvalho. Cuiabá, 14 mar. 1986. In: Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade* ou *Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

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

PARECER do CF do SCDP/SC, Mauri Ângelo Paluso. Florianópolis, 27 ago. 1987. In: Processo de censura da peça *O Abat-jour Lilás*, de Plínio Marcos.



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

Parecer do TC da DCDP Constancio Montebello. Brasília, 9 jun. 1972. In: Processo de censura da peça *Vigésimo Continente*, de Cândido de Jesus e Sérgio Farias.

PARECER do TC da DCDP Domingos Sávio Ferreira. Brasília, 14 mar. 1979. In: Processo de censura da peça *Liberdade, Liberdade ou Seleção de Textos*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

PARECER do TC da DCDP Elízio M. Finato. Brasília, 29 jun. 1982. In: Processo de censura da peça *O Deus das Guerrilhas*, de Vilson Carminati.

PARECER do TC da DCDP Nei de Oliveira. Brasília, 25 fev. 1982. In: Processo de censura da peça *Mulher, Canto de Libertação*, de Antônio Carlos dos Santos.

PARECER do TC do SCDP José Vieira Madeira. Brasília, 28 nov. 1968. In: Processo de censura de *Operação Sucata*, de Otani de Carlo.

PARECER do TC do SCDP Wilson de Queiroz Garcia. Brasília, 27 dez. 1968. In: Processo de censura de *Operação Sucata*, de Otani de Carlo.

PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1978. Caderno B.

PORTARIA nº 11-B, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 6 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 144-145.

PORTARIA nº 13/70-SCDP, do chefe do SCDP, Wilson A. de Aguiar. Brasília, 26 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 258-259.

PORTARIA nº 219, do diretor-geral do DPF, general Walter Pires de Carvalho de Albuquerque. Brasília, 17 mar. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 149-153.

PORTARIA nº 8, do chefe do SCDP, Wilson A. de Aguiar. Brasília, 12 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971, p. 260.

PROTESTO contra a Censura leva quase 300 pessoas a lotar o auditório da ABI. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1968.

RANGEL, Flávio. O teatro continua vivo e a palavra não morreu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim, p. 6.

RELATÓRIO anual – SCDP/SR/SC – 1982, do chefe do SCDP/SR;SC, José Augusto Costa. Florianópolis, 26 jan.1983.

RELATÓRIO e parecer do CSC de revisão de censura das peças teatrais *A Barrela* e *O Abat-jour Lilás*, de Daniel da Silva Rocha. Brasília, 9 abr. 1980. In: Processo de censura da peça *O Abat-jour Lilás*, de Plínio Marcos.

RESUMO das instruções aprovadas pelo Sr. Ministro, sobre atuação da censura, encaminhado à DCDP. Brasília, 30 nov. 1979.

RIBEIRO, Belisa. Vetar ou liberar a cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 2003. Caderno B.

SICHEL, Berta. Quem quer a censura. *Isto É*, São Paulo, p. 46-49, 21 mar. 1979.

BIBLIOGRAFIA

CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas e a ditadura militar brasileira*. Belo Horizonte, 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais.

CAROCHA, Maika. Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DARNTON, Robert. ROBERT Darnton. Robert Darnton lança novo livro e fala sobre literatura e censura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 2016. Ilustríssima. Entrevista realizada por Sylvia Colombo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1777911-robert-darnton-lanca-novo-livro-e-fala-sobre-literatura-e-censura.shtml>; acesso em: 10 fev. 2017.



DICIONÁRIO histórico-biográfico brasileiro pós 1930. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 71-79.

GARCIA, Miliandre. “A luta agora é na Justiça”: o processo censório de *Calabar*. *PolHis – Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*, v. 9, p. 267-282, 2012.

GARCIA, Miliandre. “Ida ao povo”: música e teatro no *Show Opinião* (1964-1965). São Paulo, *História (São Paulo)*, v. 37, 2018. (no prelo)

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985)”. Rio de Janeiro, *Topoi*, v. 11, n. 21, p. 235-259, jul./dez. 2010.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GARCIA, Miliandre. Contra a censura, pela cultura: a construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. *ArtCultura* (UFU), v. 14, p. 1-25, 2012.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). *Varia Historia* (UFMG. Impresso), v. 32, n. 59, p. 357-398, maio-ago. 2016.

GARCIA, Miliandre. *O sopro instável dos ventos políticos: o processo de formação dos técnicos de censura a partir dos anos 1960 e os seminários de censura de diversões públicas no início da década de 1980*. In: Grimaldo Carneiro Zachariadhes (org.). *1964: 50 anos depois - A ditadura em debate*. Maceió: Edise, 2015, p. 389-433.

GARCIA, Miliandre. Teatro agora é livre: as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 20, n. 7, p. 221-246, maio 2012.

- GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2018. (no prelo)
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Rio de Janeiro.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.
- NASCIMENTO, Lilian Soares do. *A natureza do corpo feminino em Mulherio: paradoxos de um jornal alternativo feminista brasileiro (1981-1988)*. Londrina, 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina.
- RIBEIRO, Anderson Francisco. *Desnudando a ditadura militar: as revistas erótico-pornográficas e a construção da(s) identidade(s) do homem moderno (1964-1985)*. Assis, 2016. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.
- SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. *“Em defesa da moral e dos bons costumes”: a censura de periódicos no regime militar. (1964-1985)*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1968-1978)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.



SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.