



PATÉTICA: O PRÊMIO E AS CENSURAS (ANOS 1970)¹

Miliandre GARCIA²

Resumo: *Patética* é uma peça teatro que tem como objeto de reflexão as circunstâncias da morte do jornalista Vladimir Herzog em 1975, foi escrita um ano depois por seu cunhado e também dramaturgo João Ribeiro Chaves Neto. Além de se constituir numa peça de denúncia da tortura no Brasil e dialogar com questões estéticas da dramaturgia contemporânea, teve trajetória acidentada durante a ditadura militar: o texto foi premiado, teve a premiação suspensa, foi confiscado, depois vetado, só liberado em 1979, também não pôde usufruir dos prêmios (do valor em dinheiro, da montagem do espetáculo nem da publicação do texto).

Palavras-chave: políticas culturais, censura, teatro, *Patética*, João Ribeiro Chaves Neto

Constituindo-se numa das principais referências do *teatro de resistência*, a peça *Patética* toma como ponto de partida a história de uma família de origem judaica que fugiu da Iugoslávia na primeira metade do século XX quando, pensando-se livre da perseguição nazista no Brasil, tiveram o filho e jornalista Vladimir Herzog morto, após sessão de tortura, nas dependências do Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações de Informações (CODI-DOI) em 1975. Embora não tenha se dedicado exclusivamente à atividade de dramaturgo, seu autor João Ribeiro Chaves Neto escreveu cerca de seis peças teatrais,³ sendo *Patética* a principal delas, vencedora do 1º lugar no VIII Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) de 1977. Além da qualidade dramática atestada pela votação unânime no concurso de dramaturgia, a peça tem lugar assegurado na história nacional devido à sucessão de incidências que cercaram sua trajetória artística.

Tratava-se um período conturbado para o meio teatral. De um lado, a abertura

¹ Este artigo dialoga com as pesquisas que venho desenvolvendo desde o doutorado defendido na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em abril de 2008, e do pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), concluído em 2010

² Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), com doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), e autora do livro *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)* (Fundação Perseu Abramo, 2007).

³ Uma adaptação de *O Urso*, de Anton Tchekhov (1968), *Patética* (1976), *Caçamba Caxangá*, criação coletiva com o pessoal da UNE (1978) (Cf. COSTA, 2010, p. 47-50), *Concerto n.º 1 para Piano e Orquestra* (1976) (Cf. OLIVEIRA, 1976, p. 4; NO PALCO..., 1976, p. 12), *Santa Cruz e Elogio da Adesão* (1977) (Cf. ZANOTTO, 1977, p. 9).



política do governo Geisel, “lenta, gradual e segura”, ainda não atingira a dinâmica da censura de diversões públicas, que era marcada pelo conservadorismo dos seus representantes no campo político, no qual relacionavam “degradação moral” a planos de subversão; bem como exerciam a censura política apesar da descentralização dos serviços, além de receber instruções da “supercensura”, em sua maioria correspondências da comunidade de informações que, aos poucos, nutriram-se das reivindicações das cartas de cidadãos comuns. De outro, os artistas e intelectuais, de modo geral, não nutriam expectativas de unidade como outrora,⁴ dividindo-se cada vez mais, diante do processo repressivo deixaram de lutar pelo fim do sistema para reivindicar questões pontuais, tinham inclusive migrado a luta contra a censura das manifestações públicas para a esfera jurídica⁵ e, mais tarde, para o campo econômico,⁶ interiorizavam práticas de autocensura no processo de criação e também promoviam alianças táticas para enfrentar este estado de coisas.⁷

Para se entender este embate de forças durante a ditadura militar não devemos pensá-lo tão somente como fruto da dicotomia “resistência” *versus* “cooptação” como aconteceu com grande parte da literatura dos anos 1980, mas também como resultado de um processo complexo e contraditório de projeção da cultura na vida nacional, a partir do fechamento dos espaços tradicionais de atuação política, progressivamente desde 1968, que tem como elemento catalisador as políticas culturais em seus múltiplos matizes (NAPOLITANO, 2010, p. 147, 150), como as de caráter *proativa* realizadas pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade

⁴ Unidade que se fez estrategicamente no enfrentamento de um “inimigo comum”, mas que não extinguiu os impasses teóricos e políticos entre os diferentes grupos teatrais. Isso porque a luta dos artistas contra a ditadura militar e suas práticas discricionárias não pressupôs uma convivência pacífica e harmônica. Trato deste assunto num artigo sobre o processo de construção da unidade teatral e da resistência cultural. In: GARCIA, 2012b.

⁵ No final dos anos 1960, uma série de acontecimentos como a centralização da censura teatral em Brasília bem como os atos de repressão às manifestações públicas contribuíram para transferir a luta contra a censura para o âmbito da Justiça e, conseqüentemente, individualizar o processo de resistência no campo da cultura. Trato desta questão num artigo sobre o processo de censura da peça *Calabar*. In: GARCIA, 2012a.

⁶ Para José Arrabal, a transferência das preocupações do meio teatral da questão da censura para os problemas de financiamento da produção teatral a partir de meados dos anos 1970 minou qualquer proposição de unidade e “a censura, com toda violência, acabou virando um problema a se resolver nos gabinetes do poder, na base do jeitinho, do ‘fala com fulano’, do ‘procura sicrano’. Os artistas que haviam se jogado nas ruas contra a censura, poucos anos antes, numa demonstração de unidade da categoria e de força, também viam aos poucos a questão da liberdade ou não de expressão das artes e da criação artística ser transformada num problema burocrático” (In: ARRABAL, LIMA, PACHECO, 1983. p. 36-37).

⁷ Sobre esta última questão ver NAPOLITANO, 2011.



Anônima (Embrafilme), entre outros, e as de natureza *repressiva* executadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), os Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDPs) pela “supercensura” etc.

No processo de interação entre instituições culturais e órgãos de censura partimos da hipótese de que as instituições ligadas, direta ou indiretamente, à produção cultural nem sempre atuaram de forma sincronizada e muitas vezes apresentaram posições divergentes. Como observa Marcos Napolitano, trata-se de uma “conjuntura cultural rica em contradições, produto não apenas de estratégias e táticas político-ideológicas dos grupos de oposição, mas também fruto de mudanças estruturais na vida sociocultural” (2010, p. 165), na qual o teatro (e seus agentes) era um dos principais expoentes da cultura de oposição, engajada e de esquerda. A este teatro convencionou-se chamar *de resistência*.

No contexto de ditadura militar, o *teatro de resistência* no Brasil definiu-se pelas manifestações de oposição do setor teatral contra a censura e pela liberdade de expressão até se constituir numa das principais referências da resistência cultural. A partir da repressão ostensiva às manifestações públicas, a atuação do *teatro de resistência* ficou dividida, grosso modo, entre a contestação pela via da dramaturgia, arcando com todo o ônus da censura e das restrições de financiamentos como veremos, e a transferência de sua ação para a periferia, relativamente mais livre dos instrumentos de controle.

Mesmo caracterizado pela diversidade de experiências teatrais, este segmento do teatro brasileiro, chamado genericamente de *teatro de resistência*, não se furtou a desempenhar seu potencial crítico e contestatório, quer pela adesão à “linguagem da fresta” através da analogia histórica e da mensagem cifrada, quer pela abordagem de questões polêmicas como a revolução brasileira, a luta armada, a luta de classes, o movimento estudantil, as ideologias de esquerda, a conscientização popular ou, então, pela crítica ao governo instituído através da repressão política, das autoridades constituídas, do serviço público, da corrupção policial, da política externa, da sociedade capitalista, das políticas públicas, da tortura e do exílio.

Situada entre os campos da política e da cultura, o crítico Macksen Luiz sintetizou a importância da peça:

Patética é uma peça desses nossos difíceis tempos, nascida da tragicidade do arbítrio e da insegurança de se permitir pensar com liberdade. Mas por outro



lado, *Patética* não é obra circunstancial, que só tem existência e justificativa em função de qualquer fato real que a pudesse ter deflagrado. É uma obra teatral de importância definitiva, que soube absorver do seu tempo a trágica consciência de que a mentira, o medo e o arbítrio, por mais disseminados que estejam, não conseguem obscurecer as ideias e o direito de dizê-las (LUIZ, 1978, p. 298).

No pedido de reconsideração da censura, o dramaturgo João Ribeiro Chaves Neto assinalou para as diferenças fundamentais entre uma peça didática de cunho panfletário e uma dramaturgia consciente de seus limites e também alcances:

Patética, enquanto processo criativo, é obra de teatro e não panfleto. Seus personagens, por conseguinte, são concebidos artisticamente, a trama evolui segundo técnica de teatro moderno; a(s) vivência(s) do autor serve(m) de base e não de justificativa para a criação. [...]. Sabemos todos, e para tanto bastam conhecimentos rudimentares da obra de Brecht, que o teatro pode ser veículo da dialética, do debate, do esclarecimento. O teatro, entretanto, não pode ser veículo de incitação, a menos que o que se tenha diante de nós seja o puro discurso político – e não teatro. Ao autor de *Patética* sempre pareceu que o local adequado ao discurso político é a tribuna. Ao teatro o palco (PEDIDO de re-censura..., 1979).

Por converter-se em instrumento de denúncia contra os excessos da ditadura, por dialogar com questões estéticas da dramaturgia contemporânea e estar sujeita à interpretação de um público multifacetado, a peça *Patética* teve, no curto período de dois anos, trajetória acidentada como veremos a seguir.

O concurso de dramaturgia

Ao assumir a direção do SNT em meados da década de 1970, uma das primeiras iniciativas de Orlando Miranda foi reativar o Concurso de Dramaturgia do SNT que tinha sido criado dez anos antes na gestão de Bárbara Heliodora e interrompido em 1968 na direção de Felinto Rodrigues Neto.

O “Prêmio SNT”, como ficou popularmente conhecido, era um concurso anual de textos inéditos, de autores brasileiros ou radicados no Brasil, sobre assuntos relacionados à cultura brasileira. No primeiro semestre de cada ano abriam-se as inscrições para o concurso, cujo resultado final era divulgado em meados do mesmo ano. No ato da inscrição exigiam-se seis cópias da peça assinadas com pseudônimo e um envelope lacrado com informações confidenciais (título da peça, pseudônimo do



autor, nome verdadeiro e endereço completo). As exigências da inscrição visavam garantir a lisura do concurso, livrando-o de acusações de favorecimento, já que, ao contrário do que já se supôs, a *classe teatral* não era um organismo coeso e caracterizava-se por diferenças importantes.

Os primeiros concursos costumavam premiar os dez primeiros colocados: o primeiro ao terceiro lugar recebia prêmio em dinheiro, publicação da obra e auxílio montagem; o quarto em diante eram contemplados com publicação dos originais ou leitura dramática. Em quatro anos de existência do concurso, o valor dos prêmios ultrapassou a casa do milhão: o primeiro lugar dos anos de 1964 e 1965 recebeu 2 milhões de cruzeiros;⁸ do ano de 1966, não encontramos estimativa; e do ano de 1967, 3 milhões. Dito hoje parece uma quantia significativa, mas na época do cruzeiro não passava de um prêmio simbólico, valia mais pelo reconhecimento do trabalho, pela oportunidade de publicação e pela montagem do espetáculo. O SNT garantia o prêmio em dinheiro e a montagem do espetáculo e a Companhia Nacional do Livro a publicação dos textos.

Ainda que importante para o desenvolvimento do teatro nacional, o “Prêmio SNT” já se mostrava inoperante desde as primeiras proibições das peças vencedoras como *Papa Highirte*, vencedora da edição de 1968, e *Rasga Coração*, da de 1974, ambas de Oduvaldo Vianna Filho, mas a situação tornou-se insustentável com o episódio de premiação da peça *Patética*, em 1976.

Cabia ao diretor do SNT, além de presidir a comissão julgadora, indicar dois críticos e dois diretores de teatro do eixo Rio-São Paulo para integrar a comissão julgadora. Se havia alguma interferência de Orlando Miranda no andamento dos concursos, esta se dava na escolha do júri que, obviamente, não era feita de forma aleatória, mas contava com a consulta da categoria que o projetou à frente da instituição.

Numa rápida exposição da 8ª edição do “Prêmio SNT” de 1977, da qual saiu vencedora a peça *Patética*, a comissão julgadora era presidida por Orlando Miranda, coordenada por Mária Helena Kühner e formada por Aderbal Jr., Fernando Peixoto, Ademar Guerra, Antonio Hohlfedt e Mariângela Alves de Lima (NA ATA..., 1977, p. 9). Esta mesma composição se encarregou de analisar 156 peças inscritas no concurso daquele ano.

⁸ Ver circular de divulgação do Prêmio Serviço Nacional de Teatro em PRÊMIO..., 1964 e PRÊMIO..., 1965.



Na apuração dos votos venceu a peça de número 143, inscrita sob pseudônimo “Botabô”, cuja premiação por unanimidade declarou “o alto valor artístico do texto, considerado como uma das mais significativas contribuições da dramaturgia dos últimos anos – razão de sua classificação com um total de pontos bem acima dos demais” (Idem). *Patética* tinha se classificado em 1º lugar com 24 pontos contra *A Caixa de Cimento*, de Carlos Henrique Escobar, em 2º lugar com 19 pontos e *O Coronel dos Coronéis*, de Maurício Segall, em 3º lugar com 18 pontos (Idem).

Passado dois meses do julgamento dos textos, ainda não haviam sido entregues os prêmios aos vencedores do concurso nem se sabia o motivo do confisco do envelope de identificação. Especulava-se que os órgãos de segurança tinham se antecipado à declaração de Ruth Escobar que prometeu realizar a leitura da peça no circuito universitário do eixo Rio-São Paulo (RESPOSTA..., 1977, p. 9). Não é possível confirmar tal informação, mas é importante acentuar a aversão que as autoridades mantinham por esta empresária teatral, a exemplo da polêmica realização da peça *Missa Leiga* na Igreja da Consolação (Cf. GARCIA, 2008, p. 242-246) e de outras como veremos adiante, bem como pelas produções artísticas que almejavam o público estudantil, pois, conforme ressalta Marcos Napolitano, o controle da cultura, no período entre 1968 e 1979, fazia “parte da luta contra a guerrilha de esquerda e contra o crescimento da oposição na própria classe média consumidora de produtos culturais” (2010, p. 152).

Independente de acreditar na lisura dos concursos de dramaturgia e na honestidade do diretor do SNT, o meio artístico e intelectual não deixou de pressionar os responsáveis diretos pela entrega dos prêmios.

Devido à imprevisibilidade das consequências, o diretor do SNT preferiu não acusar as autoridades do governo de intervir na entrega dos prêmios, também não estimulou a agitação do meio artístico e intelectual, acabou assumindo a culpa pelo imbróglio a ver o concurso comprometido. Quando indagado, dava respostas lacônicas como fez com um jornalista da Folha de S. Paulo que lhe perguntou sobre as circunstâncias do atraso, ao qual simplesmente respondeu que ninguém tinha culpa de nada, nem o júri, nem a censura, apenas ele mesmo, mas também não entrou em detalhes (ORLANDO..., 1977).

Pressionado de todos os lados, os veículos de comunicação publicavam declarações de Orlando Miranda, nas quais já não se sabia ao certo se ele não queria ou



não devia falar mais nada.

Estou impedido de dizer mais do que já disse. Só posso repetir que a peça foi confiscada por órgãos de segurança e que nem o nome do autor ou o nome da peça podem ser divulgados porque até o envelope da sua inscrição também foi levado. Ninguém me proibiu de falar mais isso é uma decisão minha, não quero dizer nada (CONFISCADA..., 1977, p. 9)

Ou melhor:

eu não devo falar mais nada. O SNT teve todo o apoio do Ministério da Educação. O bom repórter precisa de informação e, se eu falar, vou falar coisas incompletas. Esta é a primeira vez em três anos que me nego a dar declarações à imprensa. Quero frisar que ninguém me impediu de dizer nada. É uma posição minha. Só peço que não tenham o SNT como mira. E aproveito para lançar hoje o 9º Concurso de Dramaturgia. Vamos prosseguir (In: PARRARAIOS, 1977).

Apesar das boas relações que mantinha com o meio teatral e da indicação unânime que recebeu para ser diretor do SNT, Orlando Miranda não conseguiu controlar a “avalanche” de protestos do meio artístico e intelectual. Em 1977, o júri do Prêmio Molière, patrocinado pela empresa aérea Air France, recusou-se a conferir o prêmio de melhor autor em protesto ao episódio de *Patética*:

consideramos prejudicada qualquer tentativa para indicar o melhor autor de 1977, uma vez que o acesso à dramaturgia brasileira foi cercado, quer pela proibição de obras já antigas, como *Rasga Coração*, quer pelo confisco e interdição de obras novas, como *Patética* e *Caixa de Cimento*, vencedoras do Concurso do SNT nesse ano (Apud PACHECO. In: ARRABAL, LIMA, PACHECO, 1983, p. 104).

Em fins de 1977, os vencedores da 8ª edição reuniram-se em assembleia geral com o meio teatral para discutir o episódio de apreensão da peça *Patética* e, consequentemente, a suspensão do prêmio de primeiro lugar. Como resultado do encontro redigiu-se uma manifestação de repúdio, solidarizando-se com o autor premiado, além de homenagear a comissão julgadora de conduta irreparável,⁹ ressaltou-se a importância do concurso para o teatro brasileiro e, sobretudo, a autonomia de uma instituição de fomento à cultura. Conforme um dos itens do documento,

⁹ A exemplo das declarações do jurado Fernando Peixoto em CONFISCADA..., 1977, p. 9.



ante forma pouco clara pela qual se deram as ocorrências em questão, principalmente no que tange à responsabilidade pela iniciativa do confisco da peça premiada em primeiro lugar, e que podem, inclusive, configurar uma lastimável perda da imprescindível autonomia do SNT, em sua qualidade de entidade cultural, consecução dos altos objetivos a que se propõe (CUNHA, 1977).

Chegou-se, inclusive, a responsabilizar Orlando Miranda pela violação do sigilo durante o trabalho do júri do qual fazia parte como presidente, mas parece que o que houve foi que a iniciativa do diretor do SNT de consultar o ministro da Educação e Cultura em busca de apoio para garantir a premiação da peça, antecipando-se à repercussão pública em torno de tema polêmico, teve efeito contrário quando este submeteu-a à avaliação da Divisão de Segurança e Informação (DSI) (DIRETOR..., 1977, p. 16), um setor do Ministério da Educação e Cultura (MEC) como esclareceu o próprio Ney Braga (NEY..., 1977, p. 20).¹⁰

Na tribuna da Câmara, o deputado Octacílio Queiroz (MDB-PB) criticou a ação do ministro, responsável pelo incidente, e o diretor do SNT, seu subordinado direto, denominando o episódio de “um espetáculo da intolerância, da burrice e de surda violência”, justo num momento histórico de luta pelo Estado de Direito e pelas garantias constitucionais (DEPUTADO..., 1977, p. 20).

Uma reportagem da revista *Visão* na época tocou no ponto nevrálgico da atuação de Orlando Miranda como diretor do SNT, ou seja, defendia o cumprimento da lei de acordo com sua posição de liberal num regime de exceção que violava direitos fundamentais, inviabilizando inclusive projetos culturais na área de teatro.¹¹ Para o autor da matéria,

a verdade é que, seja qual for a solução para o caso, ficou claro mais uma vez que não pode haver normalidade dentro da exceção, como é impossível manter indefinidamente, à custa de boas intenções, as ambiguidades de um sistema que simultaneamente dá prêmios e pune. E que estende a todos os setores da vida nacional – economia, política, relações sociais e cultura – a mesma retórica de liberdade e legalidade a esconder as limitações de fato (PRÊMIO..., 1977).

¹⁰ É importante ressaltar que todas os órgãos ligados ao governo tinham Divisões de Segurança e Informação (as DSIs), é o caso do MEC, ou com as Assessorias Especiais de Segurança e Informações (as AESIs), é o caso do SNT.

¹¹ É importante lembrar que Orlando Miranda chegou a se candidatar e ser eleito deputado federal pelo Partido Liberal (PL), seu lema “o candidato sem censura”, tinha apoio de pessoas com tendências políticas distintas, quando não antagônicas.



Numa análise convergente à da revista *Visão*, o crítico Yan Michalski afirmou no *Jornal do Brasil* que “até agora, quase todo mundo dava-se por satisfeito com a cômoda constatação de que cada órgão atuava coerentemente dentro do seu âmbito de competência”. No entanto, com a proibição generalizada das peças premiadas,¹² já era “tempo de se questionar a lógica desta explicação simplista” (MICHALSKI, 1977).

No *Jornal do Comércio*, o jornalista Medeiros Cavalcanti também questionou as contradições das políticas do regime militar, cuja instituição cultural premiava as peças teatrais para, em seguida, serem proibidas pela censura: “a mão que afaga, é a mesma que apedreja”, afirmou o jornalista pernambucano (CAVALCANTI, 1978). Frente às dificuldades na entrega dos prêmios, de leitura pública, de publicação das peças, de montagem dos espetáculos e, sobretudo, do confisco de uma obra, a comissão julgadora convidada para avaliar a nova edição não só reportou-se ao diretor do SNT como também divulgou uma carta pública na qual demonstrava insatisfação com as ações do governo e estabelecia condições para a efetivação do concurso. Ainda que Ilka Marinho Zanotto, Tânia Pacheco, B. de Paiva, Jairo Andrade e Luiz Carlos Ripper acreditassem na lisura do concurso e na honestidade do seu diretor e, por isto, aceitaram o convite para compor o júri, uma das principais exigências dele relacionava-se à liberdade dos examinadores que não aceitavam, sob nenhuma hipótese, “qualquer pressão, adiamento ou estabelecimento de condições, de qualquer órgão por nós considerado alheio e intruso ao âmbito cultural, no funcionamento desta comissão julgadora”.¹³

A partir de então, as boas intenções e o respeito pelo trabalho do diretor do SNT já não bastavam para uma parcela significativa do meio teatral, nem tampouco para os formadores de opinião que requisitavam um posicionamento crítico diante da sobreposição de interdições. Generalizava-se a pressão sobre o diretor do SNT que, por sua vez, demonstrava-se desanimado com a situação na qual estava diretamente envolvido. Como vimos, ao ser indagado sobre o que achava da censura, Orlando Miranda apenas respondeu que, naquele momento, preferia não achar nada: “se começar a pensar mais no assunto, vou enlouquecer. Ou paro e não faço mais nada, ou sigo em frente” (In: *RETRATO...*, 1977).

¹² *Papa Highirte*, *Rasga Coração*, *Invasão dos Bárbaros* e *Caixa de Cimento* estavam proibidas e *Patética* foi confiscada.

¹³ Ver carta na íntegra em PORFÍRIO, 1978 e em JÚRI..., 1978, p. 12.



Diante de tal dilema, resolveu seguir em frente. Sem intimidar-se com as críticas, anunciou a realização da 9ª edição do Prêmio SNT que contemplava novas categorias de premiações (Cf. ZANOTTO, 1977, p. 9). A ampliação do concurso não era suficiente para amenizar a insatisfação generalizada, embora ainda pudesse contar com o apoio de pessoas ligadas ao teatro que tentavam dissociar o episódio de confisco de uma peça teatral do trabalho de Orlando Miranda à frente do SNT.

Reafirmada a autonomia do campo bem como de suas ações culturais, uma integrante do júri daquela edição do concurso, Ilka Marinho Zanotto, declarou que o confisco da peça e sua repercussão imediata não podiam desestimular a luta pela ocupação dos espaços vitais da cultura brasileira e qualquer afastamento dos artistas significaria uma atitude precipitada que, no balanço geral, estaria a serviço da situação (1977, p. 9).

Ao publicar a carta na coluna “Todo dia é dia”, o jornalista Pedro Porfírio fez o seguinte comentário: “era para saber distinguir bem as coisas, porque a mais lúcida administração do SNT não poderia ser atingida por um episódio que fugia ao seu controle e teria que ser preservada porque o mais importante era todo um período de luz que se inaugurou no teatro com a ascensão de Orlando Miranda ao órgão federal” (PORFÍRIO, 1978).

Mesmo com a autonomia ameaçada e diante da pressão pública, a instituição cultural centralizava, em fins dos anos 1970, um número considerável de concursos na área de teatro. Além da divulgação dos editais dos concursos Prêmio SNT, Prêmio Serviço de Teatro-Dramaturgia Infantil, III Concurso Universitário de Peças Teatrais, II Concurso Nacional de Monografias, Concurso de Peças de Teatro de Boneco, Concurso Texto de Comédia, Prêmio Van Jafa de Jornalismo, a implementação de políticas culturais pelo SNT expandiam o raio de ação para outros estados e estabeleciam novas parcerias com setores do governo (MEC..., 1977).

No entanto, a afirmação do crítico Macksen Luiz de que o concurso de dramaturgia vinha abandonando seu princípio originário de “celeiro natural para onde convergiria a maioria da produção dramática desse país” para se transformar num “curral-vitrine, a partir do qual a censura realiza uma triagem do que pode ou não ser assistido pelo público. Se antes a censura era exercida depois do resultado dos jurados ter [sic] sido divulgado, agora atua durante o processo de seleção”, cuja “mudança de métodos de atuação da censura e suas sequelas determinou uma sofisticação repressiva



que se assemelha aos processos de desaparecimentos misteriosos de pessoas nos regimes ditatoriais. Ao fazer com que as pessoas desapareçam, acredita-se poder desaparecer também com os seus rastros e a sua história. Mas o sistema não é tão simples” (LUIZ, 1978, p. 298).

Acentuava-se que se o “Prêmio SNT” era uma forma de incentivo ao teatro nacional, transformara-se numa premiação “para inglês ver” diante da pressão externa que iam desde a ação camuflada de instituições e indivíduos com posição política até o trabalho institucionalizado da censura e dos censores no âmbito do governo.

As censuras

Como vimos, os órgãos de segurança tinham trânsito livre entre as instituições culturais, chegando a intervir num concurso de dramaturgia sem nenhuma cerimônia. Essa interferência externa, com poderes irrestritos, ficou conhecida como “supercensura”, era uma espécie de “eminência parda” que atuava nos bastidores das instituições, podia se materializar numa correspondência sigilosa, num ofício de solicitação, numa rádio circular, até mesmo numa carta anônima, podia partir de altos escalões da Presidência da República, do Ministério da Justiça e do Departamento de Polícia Federal (DPF), de setores auxiliares como o Juizado de Menores e as autoridades políticas e também da sociedade civil através de entidades religiosas e organizações de direita e até de cidadãos comuns.

No caso da censura, esses focos de pressão teriam atuado silenciosamente nos bastidores das instituições, não fosse o descontentamento de um censor que fora afastado de suas funções devido a incidentes com o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e resolveu denunciar a sua atuação em entrevista a jornais. Tratava-se de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, o censor mais antigo da instituição na época, que não só evidenciou o funcionamento da “supercensura” como citou nomes de seus representantes.

Por trás dos censores operava a supercensura: são as cartas da Presidência da República, os consensos dos cineminhas nos ministérios, os assessores e amigos do ministro da Justiça. A essa legião de censores extras somam-se “juízes de menores e outras autoridades, ou cidadãos, que comunicam suas objeções à circulação de determinadas obras.

[...].



A supercensura não aparece, recaindo todo o ônus dessa atividade sobre a censura profissional. O ex-chefe do gabinete do ministro Armando Falcão, sr. Alberto Rezende Rocha, tinha na sua mesa uma verdadeira banca de revistas e livros sobre os quais emitia pareceres diretamente ao ministro. Depois redigia-os para publicação. O atual chefe, Walter Costa Porto, tem entre suas funções a de sensibilizar pessoas quanto à necessidade da censura. Para ele, a censura é até complacente em relação aos abusos de certos autores. [...].

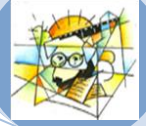
O ministro da Justiça faz consultas a amigos como o senador Dinarte Mariz, que certa vez o aconselhou a mandar prender o escritor Rubem Fonseca, de cujo livro proibido *Feliz Ano Novo* o sr. Armando Falcão guarda um exemplar em sua gaveta, no gabinete, com trechos grifados de vermelho. A proibição, por exemplo, do Ballet Bolshoi foi ordem da supercensura. Depois, o sr. Rogério Nunes, executor da ordem, queixou-se da TV Globo, que não anunciou haver recebido “sinal verde” (documento oficial da censura) liberando a peça para qualquer época e horário.

[...]. O Ministro Reis Velloso já tinha seu voto para *A Queda*, de Ruy Guerra, a que assistiu, em seu cineminha, antes da decisão oficial da censura. O depoimento de uma dama da sociedade determinou o veto a *Homem Não Entra*, espetáculo de Cidinha Campos, e, por igual motivo, o autor teatral César Vieira não pôde encenar *O Rei Morreu, Viva o Rei* (In: PEREIRA, 1978).

Embora *Patética* tenha sido submetida à sobreposição de intervenções, é engano pensar que foi uma exceção no regime militar. Outros espetáculos também foram alvos da “supercensura”, a exemplo da peça *O Interrogatório* e do Prêmio Peter Weiss. Este, segundo relatório do Serviço Nacional de Informações (SNI), foi lançado por Fernando Torres “com o objetivo de ampliar o diálogo com a plateia estudantil, estabelecendo dois prêmios no valor de Cr\$ 500,00 cada, para as duas melhores críticas à encenação de CELSO NUNES, sendo uma em nível secundário e outra em nível universitário, além de duas permanentes para os espetáculos Cia. FERNANDO TORRES, válidas por dois anos” (INFORMAÇÃO n.º 1150..., 1972); enquanto aquela, conforme reportagens de época, procurava evidenciar a conjuntura atual através de analogia histórica (SAMPAIO, 1972; TUMSCITZ, 1972).

A violência contemporânea, quando o nazismo parece ser apenas um pesadelo distante, é evocado na abertura do espetáculo por “slides” onde as “biafras” e os “vietnãs” parecem perguntar-nos se o nazismo morreu ou apenas assumiu novas faces e está sendo chamado por outros novos (SAMPAIO, 1972).

Segundo relatório do SNI, as referências ao nazismo “são, na totalidade, feitas em termos vagos como: ‘o regime’, ‘a situação’, ‘a violência’, ‘as torturas’, etc., numa generalização proposital que causa interpretação dúbia na plateia” (INFORMAÇÃO n.º



1150..., 1972). Na apreciação deste órgão, as mensagens implícitas almejavam atingir, pelo menos, três objetivos centrais: primeiro, relacionar o fenômeno do nazismo com a situação brasileira, também unir a oposição na luta pela liberdade de expressão e promover a conscientização do público acerca daquele momento histórico (Idem).

Ao fim da argumentação, chegou-se à seguinte conclusão:

- a) A peça *O Interrogatório* transmite, de forma ardilosa, mensagens de união e de incitamento do público à revolta contra um “regime ditatorial de violência”, que insinua ser o vigente no país;
- b) A realização do “Concurso Peter Weiss” foi uma forma dos produtores da peça avaliarem a receptividade da juventude (nível secundário e universitário) às mensagens transmitidas e, assim propiciar à produção da peça meios para julgamento dos resultados obtidos nessa técnica de enganar a censura;
- c) As mensagens transmitidas pela peça e o interesse de seus produtores para o público jovem coincide com as resoluções aprovadas no Congresso do PCB (Política para a Juventude) de unidade e mobilização da juventude, através da cultura (teatro, música, etc...) para a ação política de mudança do regime vigente no Brasil” (Idem).

Depois de uma sucessão de incidentes que destoavam do projeto de abertura, incluindo a atuação escamoteada de setores paralelos, era a vez da censura oficial embargar a montagem de *Patética*. As principais justificativas dos representantes da censura concentraram-se na analogia com o nazismo e na denúncia de tortura.

As produções artísticas que continham analogia histórica estavam na pauta do dia e também na mira dos censores. De um lado, os autores teatrais e produtores de espetáculos valeram-se de episódios/personagens históricos e de obras/autores clássicos para discutir aquele momento histórico e a realidade nacional e utilizaram-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavrões em excesso para desviar a análise censória dos objetivos centrais da peça teatral. De outro, os representantes da censura e seus braços auxiliares recebiam treinamento específico para identificar as “mensagens justapostas” nos *scripts* teatrais bem como analisar a linguagem corporal nos ensaios gerais. Conforme orientação de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, autor de um manual de instruções para os censores e também professor da Academia Nacional de Polícia (ANP), “merece igualmente elevada classificação de idade a obra que traga informação histórica ou biográfica mistificada ou inverídica, de maneira a desvirtuar fatos e imagens de vultos do passado, induzindo o espectador à revisão mal orientada de conceitos de ordem filosófica, moral ou política” (FAGUNDES, 1974, p. 157).



Sob a influência de uma gama considerável de orientações, que circulavam em larga escala nos bastidores das instituições,¹⁴ representantes da censura proibiram a apresentação de *Patética*, pois acreditavam ser “desairosa a comparação” do governo brasileiro com o regime nazista e entre a perseguição dos judeus e a tortura no Brasil. Segundo a censora Sonia Maria Galo Mendes,

calcada neste tema de perseguições e cerceamento de liberdade, o autor coloca o caso dos refugiados de forma a fazer uma comparação desairosa com a estrutura política-social brasileira. Através de *flash backs*, passado atravessa o presente, jogando nele toda uma carga estrutural negativa. Enfatiza problemas ideológicos, procurando demonstrar a perseguição e até mesmo as torturas praticadas por forças policiais contra os que não se adaptam e se submetem à estrutura vigente, que o autor compara ao regime fascista. O medo, a coação, a repressão e as torturas são aqui abordadas de forma unilateral, configurando-se a peça, em seu todo, numa mensagem altamente negativa, mostrando uma realidade brasileira distorcida (PARECER..., 1978d).

Durante a ditadura militar, a censura de diversões públicas contribuiu para o controle das denúncias de tortura de modo geral e sobre as circunstâncias da morte de Vladimir Herzog de forma mais incisiva, proibindo peças teatrais como *O Rei Morreu*, *Viva o Rei*, *O Transplante* ou *Vontade do Povo*, três títulos para a mesma peça de César Vieira, vetada em 1976, e *Sangra Picadeiro* ou *Patética*, dois títulos para a peça de João Ribeiro Chaves Neto, proibida em 1978.

A peça de César Vieira, *O rei morreu, viva o rei*, escrita em 1969, foi censurada em 1976 porque, entre outras coisas, apresentava conotação política contrária aos interesses nacionais que se traduzia na linguagem figurada da tortura no Brasil. Para as censoras Beatriz Anna Maria Winter e Sônia Aparecida Lourenço Malago, a morte do jornalista Mateccio e a ridicularização do comandante Sotomaior, chefe de um fictício Serviço de Repressão aos Imorais e Subversivos (SERIS), representavam Vladimir Herzog e as Forças Armadas, respectivamente (PARECER..., 1976a, b).

Embora na época autor e júri de *Patética* negassem qualquer analogia com o caso Herzog, argumento que não se pôde sustentar por muito tempo devido às suas similaridades, os agentes da censura identificaram uma série de elementos característicos da história de sua família, isto é, a origem judaica, a perseguição nazista,

¹⁴ Para maiores informações, consultar as séries Correspondência Oficial e Manifestações da Sociedade Civil, da seção Administração Geral, do Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal (CRDF).



a fuga da Europa, a chegada ao Brasil, a militância política, a formação universitária, a produção jornalística, o trabalho na televisão, os interrogatórios policiais, a submissão à tortura, a morte prematura e a investigação incansável da esposa do jornalista. Na conclusão da primeira análise da censura, três censores sugeriram a proibição da peça porque se incomodaram com a “distorção” da realidade brasileira e com a comparação entre governo brasileiro e regime nazista (PARECER..., 1978a, b, d) e somente um opinou pela classificação para maiores de 18 anos por considerar que a ampla divulgação do caso neutralizavam o impacto da representação (PARECER..., 1978c).

Embora o prêmio de 1º lugar tivesse sido suspenso pelo SNT e a apresentação do espetáculo proibida pela censura, a publicação de *Patética* não foi embargada pelo DPF em 1978, ao contrário do que já tinha acontecido com as peças *Rasga Coração* e *Invasão dos Bárbaros*, quatro anos antes. É importante lembrar que a censura teatral era prévia e considerada “diversão pública” e o teatro e seus produtores eram tidos como uma ameaça à segurança nacional e, apesar da plateia e acesso restritos, acreditava-se no seu poder de influência sobre a opinião pública, pelo menos até fins dos anos 1970, com resquícios nos anos 1980. Já a censura de publicações dependia de denúncias encaminhadas aos órgãos responsáveis, os livros e seus autores também tinham leitores e acesso limitados, mas não representavam necessariamente perigo à ordem vigente. Segundo diretor-geral do DPF, general Moacyr Coelho, em ofício ao ministro da Justiça, Armando Falcão,

este Departamento só manda verificar aqueles remetidos pelos órgãos descentralizados, em decorrência de solicitações recebidas, nas respectivas áreas, de pais, professores, livreiros ou autoridades locais, que ao perceberem inconveniências em algumas obras, no tocante à moral e aos bons costumes, reclamam providências da autoridade, já que seria impossível programar a verificação de toda produção literária posta em circulação no Brasil (OFÍCIO n.º 53..., 1977).

A peça teatral *Invasão dos Bárbaros* ou *À Prova de Fogo*, dois títulos para a mesma peça de Consuelo de Castro, ficou em 2º lugar no concurso anual do SNT em 1974. Dois anos depois, o SNT enviou a peça para exame da DCDP, que aprovava a encenação do espetáculo, e para análise do DPF, que autorizava a publicação do texto. As duas instâncias censórias proibiram sua encenação e também sua publicação. O diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, que autorizava a publicação de livros, considerou-a veículo de “propaganda subversiva” e encaminhou-a ao ministro da



Justiça, Armando Falcão, para proceder à suspensão da impressão (OFÍCIO n.º 858..., 1976).¹⁵

Com *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, ocorreu situação análoga. Concomitantemente premiada em 1º lugar pelo SNT e vetada pela DCDP em 1974, foi solicitada autorização para sua publicação em dezembro de 1976. Na ocasião, o diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, instruiu o ministro da Justiça, Armando Falcão, a não conceder a autorização para publicação, pois a peça de Vianinha já havia sido vetada dois anos antes por infringia uma lei de 1970 (Decreto-lei n.º 1.077...) que associava questão moral a planos de subversão (OFÍCIO n.º 859..., 1976).

Processo semelhante se deu com a peça *Patética*. Embora não tenha usufruído do prêmio de publicação pelo SNT depois de conquistar o 1º lugar no concurso de dramaturgia de 1977, acabou sendo publicada pela editora Civilização Brasileira em 1978.

Nos três casos citados atuaram separadamente quatro instâncias governamentais, três oficiais e uma extraoficial: o SNT que concedia incentivos à produção teatral através de concursos anuais, publicação de peças e financiamento de montagens; a DCDP que examinava o *script* do texto e o ensaio geral; o DPF que avaliava a pertinência da publicação após formalização das denúncias; e a “supercensura” que tinha ação silenciosa, mas de grande relevância.

Numa conjuntura esquizofrênica como pontuamos anteriormente, a publicação de *Patética* por uma editora de esquerda acabou sendo a única maneira de divulgação do texto, já que a encenação dos espetáculos ficou comprometida com a sobreposição das censuras.

Como vimos, se os planos e programas culturais não dispunham de metas e objetivos bem definidos, também o exercício da censura não simbolizava um Estado ou uma burocracia unificada (SOARES, 1989, p. 41), ao contrário, ambos caracterizaram-se pelos múltiplos focos de ação e poder (Idem, p. 36). Isso se deve, segundo Soares,

em primeiro lugar, porque seu *locus* não correspondia ao *locus* real. Formalmente, toda a censura era jurisdição do Departamento de Polícia Federal, órgão do governo civil; de fato, a censura política provinha, majoritariamente, dos órgãos militares de segurança. Em segundo lugar, porque não havia um controle eficiente sobre a repressão, inclusive sobre a censura,

¹⁵ Esse procedimento embasava-se nos artigos 45, item I, e 54, do decreto-lei n.º 898, de 29 de setembro de 1969. In: Decreto-lei n.º 898..., 1969.



sendo que diferentes autoridades outorgaram-se, ocasionalmente, o direito de censurar. Em terceiro lugar, porque as autoridades da censura não assumiam a responsabilidade por ela (Idem, p. 35).

Em fins da década, a disparidade de ações no âmbito das instituições foi resolvida com exigência de apresentação do certificado de censura que era instrumento obrigatório para se inscrever nos concursos culturais de natureza estatal, para solicitar verbas de montagem em entidades de representação e, até mesmo, solicitar empréstimos pessoais em bancos públicos. No processo de censura da peça *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, o produtor do espetáculo, o ator Sérgio Maya, sublinhou a urgência do pedido já que dependia dele para solicitar verba no SNT.

Sérgio Maya, ator de teatro, com carteira de censura n.º 16.349, vem a Vv. Ss. solicitar uma autorização, na qual esteja esclarecido que o texto *Poema Sujo*, de autoria de Ferreira Gullar, está liberado para a montagem em forma de sinfonia-teatral, logicamente com prévio ensaio para a Censura. Esta autorização será apresentada ao SNT (Serviço Nacional de Teatro) a fim de conseguir verba para a montagem de *Poema Sujo* (CARTA..., 1978).

A resolução de tais problemas que atestavam contra a credibilidade do regime, sobretudo contra a abertura política, já vinha sendo estudada no âmbito dos setores responsáveis pela censura e congêneres pelo menos desde meados dos anos 1970 conforme troca de correspondências entre o Ministério da Justiça e o DPF.

Em 1976, o diretor-geral do DPF encaminhou um ofício ao ministro da Justiça relatando os resultados da reunião com os técnicos de censura que visava discutir as orientações ministeriais acerca das manifestações culturais que ameaçavam destruir os valores da sociedade através de um plano de subversão, tornando, portanto, necessária uma “ação mais enérgica contra os que desejam promover a subversão social por meio de impactos negativos lançados na mente da juventude, utilizando-se de peças teatrais, filmes cinematográficos ou publicações” (OFÍCIO n.º 493..., 1976).

Neste ofício interno, o diretor-geral do DPF sugeriu ao ministro da Justiça um acordo entre ministérios (da Educação e Cultura e o da Justiça) para rever, inclusive, o sistema de financiamento das instituições culturais que concediam dinheiro público à produção nacional, mas não exigiam certificado de censura no ato da sua inscrição. Esta exigência predeterminada visava acabar com atuações contraditórias de órgãos públicos que, de um lado, incentivava a criação artística através das políticas de fomento à



cultura como o SNT e a Embrafilme e, de outro, controlava a produção nacional por meio da censura de órgãos policiais como a DCDP e o DPF, tendo em vista.

a finalidade de ser reformulada a política de financiamentos concedidos pela EMBRAFILME, condicionando-as à apresentação pelos interessados do certificado liberatório fornecido pela DCDP/DPF. Assim, somente o filme liberado autorizaria a obtenção de recursos da empresa estatal (Idem).

No ano seguinte, o diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, encaminhou um ofício ao ministro da Justiça, Armando Falcão, para reclamar de Ruth Escobar e de seus pares que viviam promovendo espetáculos teatrais com dinheiro público – seja do SNT, do Banco do Brasil ou do município de São Paulo, e, simultaneamente, alimentavam uma posição hostil em relação ao governo (OFÍCIO n.º 326..., 1977).

tenho pra mim, senhor ministro, que se deva fazer gestões junto a quem de direito a fim de evitar que as instituições governamentais continuem concedendo verbas a pessoas que, tendo nas mãos recursos oficiais, se voltam contra os que as atendam financeiramente, talvez até mesmo utilizando para esse fim o próprio dinheiro público (Idem).

Com tais desencontros entre as instituições ligadas à produção cultural, sejam elas de fomento às artes ou de repressão a elas, havia motivo para o jornalista Celso Araújo achar que do jeito que a coisa estava sendo conduzida no âmbito do governo não haveríamos de assustar que “concursos artísticos daqui algum tempo tenham como cláusula a censura prévia de todas as obras” (ARAÚJO, 1977). Era justamente esta a finalidade da obrigatoriedade do certificado de censura.

A censura fluminense manteve o veto em todos os pedidos de reexame de *Patética* em 1978, só liberando-a no ano seguinte quando o processo de abertura começava a apresentar sinais de mudança no âmbito da censura, cuja declaração de compromissos do novo dirigente era acabar de vez com a censura política, concentrando-se apenas nos aspectos morais, buscando uma espécie de “positivação” do mecanismo de controle e, assim, construindo justificativas para a sua manutenção em “novo” contexto. Como assinalou um censor em seu parecer, “embora vetado anteriormente por razões políticas, o texto é passível de liberação no momento atual, em face da orientação contida no resumo de instruções aprovadas pelo sr. ministro da Justiça” (PARECER..., 1980). O ministro em questão era Petrônio Portella que assumiu a pasta da Justiça em março de 1979 vindo a falecer em janeiro do ano seguinte.



Referia-se à instrução normativa no âmbito das censuras que acabava com a censura política e normatizava a censura moral, na qual “tolera-se o palavrão, tendo em vista sua colocação no texto, isto é, a adequação da linguagem ao tema explorado”, “é permitido o nu, desde que não seja com preocupação lasciva” e “não é permitida a prática de sexo no palco”. No que se refere à esfera política, “é permitido o texto político, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime” e “não é permitida, na peça de caráter político, a crítica ofensiva à moral e a dignidade das autoridades constituídas”. Essas orientações ministeriais destinavam-se à censura no âmbito das peças teatrais, películas cinematográficas e letras musicais (RESUMO..., 1979, item 1 [grifo no original]).

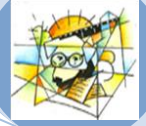
Como se vê, o episódio de *Patética* (e sua repercussão pública) foi sintoma de um momento particular do processo histórico no qual houve uma projeção da cultura como espaço de resistência, transformando-se em espaço de atuação política de setores da classe média, também se consolidou um mercado consumidor de arte engajada como *ponto de fuga* do sistema operante e, simultaneamente, lideranças políticas do regime militar oscilavam entre a adesão ao projeto de abertura política e um recuo conservador do processo em andamento. Como afirmou Ilka Marinho Zanotto naquela ocasião e reafirmando a importância política da esfera cultural, *Patética* “é mais uma vítima da ausência do estado de direito” e seu confisco não deve “nos desestimular na luta pela ocupação de espaços vitais à verdadeira cultura brasileira” (1977, p. 9).

Abstract: *Patética* it's a theater piece that has as object of reflection the circumstances of the death of journalist Vladimir Herzog in 1975, was written one year later by his brother and also dramaturgist João Chaves Ribeiro Neto. Beyond being a part of denunciation of torture in Brazil and dialogue with aesthetic questions of the contemporary drama, had difficult path during the military dictatorship in Brazil: the text has been awarded and the award was suspended, it was confiscated, so banned and become free in 1979, not could too enjoy the prizes (the cash value, the mounting of the show or the publication of the original text).

Keywords: Cultural Politics; Censorship, Theatre, *Patética*, João Ribeiro Chaves Neto

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Celso. Nos cabelos da Medusa oficial. *Jornal de Brasília*, Brasília, 16 out.



1977.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

CARTA de Sérgio Maya ao SCDP. Rio de Janeiro, 26 jul. 1978. In: Processo de censura da peça *Poema sujo*, de Ferreira Gullar. Subsérie Peças Teatrais, Série Censura Prévia, Fundo SCDP/SR/RJ, Arquivo Nacional/RJ.

CAVALCANTI, Medeiros. Censura – questão imemorial. *Jornal do Comércio*, Pernambuco, 1º jan. 1978.

CONFISCADA a peça vencedora no concurso do SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 1977. p. 9.

COSTA, Rodrigo. *Patética: do contexto ao texto*. Florianópolis, 2011. Monografia (Graduação em Educação Artística), Departamento de Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina.

CUNHA, Itamar. A estreia de uma peça premiada pelo SNT e o repúdio dos dramaturgos brasileiros. *Diário Popular*, São Paulo, 28 out. 1977.

DECRETO-LEI n.º 1.077. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. Brasília, 26 jan. 1970.

DECRETO-LEI n.º 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília.

DEPUTADO protesta contra a arbitrariedade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 out. 1977. p. 20.

DIAS Gomes acusa Costa e Silva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1968.

DIRETOR do SNT é implicado no confisco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1977. p. 16.

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

FRANCIS, Paulo. Boa quando morta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1968.

GARCIA, Miliandre. “A luta agora é na Justiça”: o processo censório de Calabar. *PolHis* – Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política, Buenos Aires, a. 5, n. 9, p. 267-282, primeiro semestre 2012.

GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e os atos de resistência cultural. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 25, jul./dez. 2012.

GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1988)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

INFORMAÇÃO n.º 1150/19/AC/72, da AC/SNI ao CI/DPF e DSI/MEC. 10 nov. 1972. Subsérie Informações Sigilosas, Série Correspondência Oficial, Seção Administração Geral, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

JÚRI impõe condições para julgar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 maio 1978. p. 12.



LUIZ. Macksen. Patética. *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 297-300, 1978. Resenha de: NETO, João Ribeiro Chaves. Patética. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

MEC e Funarte promovem concursos de peças. *Folha da Tarde*, São Paulo, 24 dez. 1977.

MICHALSKI, Yan. Uma mão corta a outra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1977.

NA ATA, a posição o júri. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 1977. p. 9.

NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). São Paulo, 2011. Tese (Livre-docência em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.) *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEY Braga assume confisco de “Patética”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 out. 1977. p. 20.

NO PALCO, a peça frustra o que prometia na leitura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jul. 1976. p. 12.

OFÍCIO n.º 326/77-DCDP, do diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão. Brasília, 10 jul. 1977. Subsérie Informações Sigilosas, Série Correspondência Oficial, Seção Administração Geral, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

OFÍCIO n.º 493/76-DCDP, de 29 de junho de 1976, do diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão. Série Relatório de Atividades, Seção Administração Geral, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

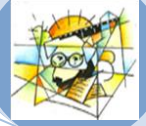
OFÍCIO n.º 53/77-DCDP, do diretor-geral do DPF, general Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão. Brasília, 31 jan. 1977. Subsérie Ofícios de comunicação/solicitação, Série Correspondência Oficial, Seção Administração Geral, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

OFÍCIO n.º 858/76-DCDP, do diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão. Brasília, 13 dez. 1976. Subsérie Informações Sigilosas, Série Correspondência Oficial, Seção Administração Geral, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

OFÍCIO n.º 859/76-DCDP, do diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão. Brasília, 13 dez. 1976. Subsérie Informações Sigilosas, Série Correspondência Oficial, Seção Administração Geral, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

OLIVEIRA, Adones de. [Nota]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 set. 1976. Suplemento de Turismo, p. 4.

ORLANDO Miranda diz que não há pressões no SNT. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1977.



PARECER da TC do SCDP/RJ Eliane Maria Couto de Faria. Rio de Janeiro, 29 nov. 1978. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

PARECER da TC do SCDP/RJ Mirtes Spitale de Queiroz. Rio de Janeiro, 21 nov. 1978. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

PARECER da TC do SCDP/RJ Regina Maria da Fonseca Menezes. Rio de Janeiro, 30 nov. 1978. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

PARECER da TC do SCDP/RJ Sonia Maria Galo Mendes. Rio de Janeiro, 21 nov. 1978. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

PARECER da TC do SCDP/SP Beatriz Anna Maria Winter. São Paulo, 2 abr. 1976. In: Processo de censura da peça *O Rei Morreu, Viva o Rei, O Transplante* ou *Vontade do Povo*, de César Vieira, respectivamente. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

PARECER da TC do SCDP/SP Sônia Aparecida Lourenço Malago. São Paulo, 19 abr. 1976. In: Processo de censura da peça *O Rei Morreu, Viva o Rei, O Transplante* ou *Vontade do Povo*, de César Vieira, respectivamente. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

PARECER de TC da DCDP, não identificado. Brasília, 3 jan. 1980. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

PARRARAIOS, Ary. O texto é ótimo mas não presta. *Correio Braziliense*, Brasília, 11 out. 1977.

PEDIDO de re-censura do autor da peça, 17 dez. 1979. In: Processo de censura da peça *Patética* ou *Sangra Picadeiro*, de João Ribeiro Chaves Neto. Subsérie Peças Teatrais, Série Teatro, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

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

PORFÍRIO, Pedro. Todo dia é dia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 maio 1978.

PRÊMIO de Cr\$ 2 milhões do Serviço de Teatro este ano será disputado por 130. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º abr. 1965.

PRÊMIO Serviço Nacional Teatro. *O Jornal*, Manaus, 17 maio 1964.

PRÊMIO SNT. *Visão*, São Paulo, 19 set. 1977.

RESPOSTA de Miranda: novo concurso para 78. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 1977. p. 9.

RETRATO cultural. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out. 1977.



RESUMO das instruções aprovadas pelo Sr. Ministro, sobre atuação da censura, encaminhado à DCDP. Brasília, 30 nov. 1979. Grifo no original. Série Normatização, Seção Orientação, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/DF.

SAMPAIO, Ruy. O suicídio das elites. *Politika*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1972.

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.

TUMSCITZ, Gilberto. Prêmio Peter Weiss. Rio de Janeiro, *O Globo*, 29 set. 1972.

ZANOTTO, Ilka Marinho. O drama da injustiça, em tom de altíssima poesia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 1977. p. 9.

Artigo recebido em 12/07/2012

Artigo aceito em 10/10/2012