

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
FACULDADE DE DIREITO PROF. JACY DE ASSIS

GUSTAVO DE FREITAS

O QUE PODE UMA CENA?

Censura e resistência no Teatro e Cinema brasileiros

UBERLÂNDIA

2025

GUSTAVO DE FREITAS

O QUE PODE UMA CENA?

Censura e resistência no Teatro e Cinema brasileiros

Monografia apresentada à Faculdade de
Direito da Universidade Federal de
Uberlândia como exigência parcial para
obtenção do Título de Bacharel em
Direito.

Orientador: Prof. Dr. José de Magalhães
Campos Ambrósio

UBERLÂNDIA

2025

GUSTAVO DE FREITAS

O QUE PODE UMA CENA?

Censura e resistência no Teatro e Cinema brasileiros

Monografia apresentada à Faculdade de
Direito da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do Título de Bacharel em
Direito

Uberlândia, 09 de dezembro de 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José de Magalhães Campos Ambrósio (UFU/MG) - Orientador

Prof. Dr. Luiz César Machado de Macedo (UFU/MG)

Prof. Dr. Thiago Lemos Possas (UFU/MG)

*Para meus pais,
que sempre acreditaram em mim*

*Para Julia,
que me inspira e ilumina minha vida*

*Para todos os sonhadores,
que, mesmo diante da repressão,
nunca desistiram de imaginar o impossível*

AGRADECIMENTOS

Confesso que sempre pensei que seria difícil verbalizar os “Agradecimentos” deste trabalho. Porém, após toda essa jornada – de escrita, de graduação e de vida – percebo que não é um clichê dizer que esta monografia, de certa forma, não foi construída apenas por mim; ela só poderia ter sido feita como foi por ser resultado de muitos encontros e afetos, pelos quais tenho muito a agradecer.

Primeiramente, agradeço à minha família, por ter construído o solo onde hoje piso. Aos meus pais, Clezio de Freitas e Simone Aparecida de Freitas, pelo apoio incondicional e por me transmitirem o ensinamento fundamental de que o estudo é a maior herança. Aos meus irmãos, Augusto de Freitas e Luany de Freitas, por serem desde o início companhia de caminhada. Aos meus avós, Helena de Freitas, José Alves Barbosa e Dinorah Cardoso Barbosa, agradeço por sempre terem sido sinônimo de aconchego e carinho. Estendo os agradecimentos a todos os familiares que sempre foram presentes na minha vida: padrinhos e madrinhas, tios, primos, e vários outros membros desta grande família.

Ao meu orientador, professor José de Magalhães Campos Ambrósio, ou simplesmente Magá, por toda a ajuda ao longo dessa jornada. Agradeço por ter me acolhido e ajudado a ver uma potência que eu ainda desconhecia, por ter ensinado que é sempre possível imaginar possibilidades outras e por toda a *sinfilosofia* desenvolvida no Polemos.

Aliás, *Polemos significa guerra!* Agradeço a todos aqueles cujas trajetórias se encontraram em nosso – sempre vanguardista – grupo de pesquisa, de afetos e “de saúde mental desde sua criação”. Aos que vieram antes, Ana Moura, João Leão e Homero; e aos meus contemporâneos, Matheus Amaral, Pedro Henrique Azevedo, João Flávio e Ana Vitória, por percorrerem as primeiras veredas do grupo. À velha nova geração, Ana Clara, Paulo Ávila, Yasmin Nunes e Júlia Moreno, por juntos termos sido resistência. Aos que vieram depois, Caio Nomura, Olivia Magnabosco, Cinthia Silva e Yasmin Diná; e às que chegaram agora, Lenora, Ana Gabriele, Lavínnia e Rhayka: estou certo de que o futuro está em boas mãos. Que possamos seguir *sinfilosofando* e que, pela guerra heraclitiana que gera todas as coisas, possamos caminhar – sempre juntos – rumo a novos horizontes.

Ao professor Raoni Macedo Bielschowsky, por ter me ensinado a valiosa lição de que *a vida é mais* – dentro e fora da Universidade –, por sua imensa generosidade, por ter fundado o Programa de Educação Tutorial (PET) do Direito e por ter me recebido neste projeto pelo qual, quem me conhece sabe, nutro um profundo carinho.

Ao PET e à Universidade Federal de Uberlândia (UFU), por todo o suporte prestado ao longo da graduação, pelo financiamento e pelo privilégio da oportunidade de concretizar o início de minha vida acadêmica. No PET pude, efetivamente, descobrir que a vida pode ser mais, sempre experimentando e desenvolvendo possibilidades para que a Universidade não se restrinja às paredes da sala de aula. Sou muito grato pela oportunidade de ter realizado meu maior orgulho acadêmico, o grupo de estudos em direito e cinema *Pet Claquete*, cujos frutos podem ser percebidos neste trabalho. Viva a Universidade Brasileira, pública, gratuita e de qualidade!

Ao professor Hugo Rezende Henriques, pelas contribuições ao longo de inúmeros grupos de pesquisa em que tive a oportunidade de apresentar algum trabalho, sendo um deles um protótipo desta monografia apresentado na potente *Semana Cultural Xica Manicongo*, elaborada por Hugo em conjunto com o professor Humberto Bersani, que certamente representou um dos momentos de maior potência artística na história de nossa Faculdade.

Aos professores Thiago Lemos Possas e Luiz César Machado de Macedo, por toda a troca acadêmica e por serem docentes ímpares, que conseguem revelar novos modos de encarar a vida universitária e a sala de aula. Muito me honrou o aceite para fazerem parte da banca avaliadora deste trabalho.

Aos professores do ensino básico, por terem sido o solo fundante de toda minha formação. Em especial, à professora Crystianne Mendonça, minha eterna “mãe” da filosofia, por ter me inspirado a ver a vida com um olhar questionador, generoso e altruísta.

Agradeço à Trupe de Truões, na qual tive a felicidade de fazer aulas de teatro durante minha adolescência e conhecer o quão potente pode ser uma cena. Em especial, agradeço aos professores Ernane Fernandez e Nádia Yoshi e a todos os colegas com quem tive a chance de desbravar o palco para além de suas fronteiras. Obrigado por momentos inesquecíveis.

Aos meus primeiros amigos em Uberlândia: Miguel Borges e Pedro Torres (por termos nos unido logo nas primeiras semanas e iniciado o grupo), Gustavo de Jesus e Gustavo Mamede (meus parceiros de “3G”), Gabriel Martins, Abraão Ferreira, Breno Felipe, Davi Augusto, Henrique Resende e Pedro Augusto. Agradeço por sempre estarem presentes. Vocês, além de *realiza*, são família, e sabem disso.

Ao *Clóvis* – não a pessoa, mas o grupo –, nas pessoas de Caio Ferreira, Gustavo Menezes, Julie da Mata e Júlia Moreno, por todos os momentos alegres, em conversas, jogatinas ou cinefilias. As astúcias da razão nos uniram e sou muito grato por isso. Tudo *vale a pena* com vocês. Um encontro como o nosso é raro.

Aos colegas de graduação, por ombrearem essa aventura comigo e tornarem os dias mais fáceis. Agradeço pela parceria e amizade. Em especial, agradeço ao Fernando Albuquerque que, ainda que tenha saído ao longo do percurso, seguirá marcado como minha dupla e como um grande amigo.

À minha gata, Celeste, que foi adotada durante a escrita dessa monografia e – posso dizer – cresceu junto com ela, pela companhia constante durante esses longos dias e noites de escrita.

Por fim, e com o mais profundo carinho, à Julia Evarini Marques, minha namorada e o maior presente que eu jamais poderia ter sonhado em ganhar da Fadir, meu grande amor e companheira de vida, a pessoa mais gentil e amorosa que conheço. Você me inspira, me alegra e me engrandece todos os dias. E ainda temos toda a vida adiante. Mal posso esperar.

Me faltam palavras para descrever o peso da finalização de um ciclo tão importante. Mas, como Guimarães Rosa bem escreveu: “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe pra gente é no meio da travessia.” Só pude conhecer o real no meio dessa travessia porque nunca estive sozinho. Meus mais sinceros agradecimentos a todos.

*Tanta gente buzinando esqueceu de andar
Veio ao mundo por engano, eu vim passear*

DINGO

A arte existe porque a vida não basta.

FERREIRA GULLAR

RESUMO

A presente monografia investiga as tensões entre a produção artística e os mecanismos de censura no Brasil, compreendendo a arte como um campo de disputa pela “partilha do sensível”. O estudo toma o teatro e o cinema como caminhos privilegiados para compreender como a arte se organiza como forma de resistência política e simbólica, produzindo deslocamentos, tensões e novos modos de imaginar o país. A pesquisa estrutura-se em três atos: o primeiro estabelece as bases teóricas do debate, dialogando com Pierre Bourdieu e Jacques Rancière para examinar a censura não apenas como corte administrativo, mas como mecanismo de configuração de mundo. O segundo ato reconstrói a experiência da ditadura militar (1964–1985), observando como movimentos como o Cinema Novo, Cinema Marginal, Teatro de Arena e Teatro Oficina transformaram a repressão em motor criativo, elaborando estratégias estéticas capazes de tensionar a ordem policial. O terceiro ato volta-se ao presente e analisa a atualização contemporânea desse debate, especialmente na escalada autoritária intensificada a partir de 2017, marcada por censura difusa, ataques à produção cultural e disputas pela narrativa nacional. A pesquisa demonstra que, embora a censura tente fixar o Brasil em uma imagem única e disciplinada, seu poder é sempre incompleto. É justamente nesse excesso que escapa que a arte encontra sua força ao reconfigurar o sensível, disputar a memória e insistir que outros mundos são possíveis.

Palavras-chave: Censura; Teatro Brasileiro; Cinema Brasileiro; Ditadura Militar; Política e Arte.

ABSTRACT

This monograph investigates the tensions between artistic production and censorship mechanisms in Brazil, understanding art as a field of struggle for the “distribution of the sensible.” The study employs theater and cinema as primary lenses to understand how art organizes itself as a form of political and symbolic resistance, generating shifts, tensions, and new ways of imagining the country. The research is structured in three acts: the first establishes the theoretical foundations of the debate, engaging with Pierre Bourdieu and Jacques Rancière to examine censorship not merely as an administrative cut, but as a mechanism for world configuration. The second act reconstructs the experience of the military dictatorship (1964–1985), observing how movements such as Cinema Novo, Cinema Marginal, Teatro de Arena, and Teatro Oficina transformed repression into a creative engine, developing aesthetic strategies capable of challenging the police order. The third act addresses the present, analyzing the contemporary update of this debate, particularly during the authoritarian escalation intensified since 2017, marked by diffuse censorship, attacks on cultural production, and disputes over the national narrative. The research demonstrates that, while censorship attempts to fix Brazil into a single and disciplined image, its power is always incomplete. It is precisely in this escaping excess that art finds its strength by reconfiguring the sensible, contesting memory, and insisting that other worlds are possible.

Keywords: Censorship; Brazilian Theater; Brazilian Cinema; Military Dictatorship; Politics and Art.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
ATO I - CENSURA, NARRATIVA E DISPUTA	
Por que a arte é perigosa? (<i>Por que, então, censurar?</i>)	15
Cinema e Teatro: entre Parmênides e Heráclito	20
Passado, Presente e Futuro	23
ATO II – CENAS DE TEMPOS AUTORITÁRIOS	
A censura institucionalizada na ditadura militar	26
Por um Cinema Brasileiro: o papel do Cinema Novo	29
A Arena do Oprimido: repensando a política através do teatro	38
“Ou vocês mudam, ou acabam”: a disputa simbólica nas malhas da censura	46
ATO III - O QUE AINDA PODE UMA CENA?	
Lembrar é resistir: o cinema como reconfiguração simbólica	54
Ser é resistir: o corpo em cena como gesto político	58
EPÍLOGO – O que pode a censura? ou (<i>Há esperança na arte?</i>)	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
FILMES CITADOS.....	70
PEÇAS TEATRAIS CITADAS.....	71

APRESENTAÇÃO

A presente monografia nasce de um incômodo que, de certo modo, me acompanhou ao longo de toda a graduação. Antes de mais nada, confidenciarei um fato curioso sobre o tema: não se trata de uma escolha aleatória, mas da consolidação de uma inquietude que evoluiu em três importantes marcos temporais de minha trajetória acadêmica, documentando minha própria transformação como pesquisador.

O primeiro impulso surgiu logo em meu primeiro período, na disciplina de *Direitos Culturais*, quando desenvolvi meu primeiro ensaio acadêmico. Não fazia muito tempo que o então secretário da Cultura, Roberto Alvim, viera a público parafraseando Joseph Goebbels, clamando que a arte deveria ser “heroica” e “imperativa”, ou “não seria nada”. Ali, diante daquele discurso que buscava disputar a identidade nacional através da censura e que elegia a Lei Rouanet como espantalho de um suposto projeto de corrupção moral, escrevi uma análise de alguns períodos históricos brasileiros com o objetivo de demonstrar como a liberdade de expressão artística é sempre um dos primeiros alvos em tempos autoritários.

O segundo marco ocorreu exatamente na metade do percurso, em meu quinto período, quando tive a oportunidade de amadurecer essas ideias na *Semana Cultural Xica Manicongo: Direito à Diferença*. Aquele evento, ímpar na história de nossa Faculdade, permitiu-me ampliar as dimensões do que estava em disputa: não apenas o direito fundamental à liberdade, mas os próprios pressupostos de existência em uma democracia.

Por fim, já na reta final da graduação, ao esboçar o que viria a ser este trabalho, lembrei-me de que havia guardado essas ideias no fundo da gaveta. É claro que o resultado que lhes é apresentado é substancialmente diferente: embora o tema fosse similar, o olhar havia mudado. Retomar esses escritos antigos me fez constatar que, assim como a arte que defendo, eu também não estava estagnado, mas em constante *devenir*. E foi justamente nesse movimento que a pergunta central deste trabalho começou a se delinear, à medida que percebi que o eixo não era apenas o que a censura faz, mas o que a arte faz diante dela.

É dessa constatação que nasce o problema que orienta esta pesquisa: *o que pode uma cena?* Quais as possibilidades de atuação da arte em contextos de repressão institucional, vigilância moral e controle simbólico? O que está em jogo quando o Estado tenta ordenar o sensível¹ e estipular o que pode ser visto, dito ou imaginado? E, ainda, de que modo o teatro e

¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

o cinema responderam a essas tentativas de silenciamento na ditadura militar? Como essa disputa se reconfigura na atualidade?

Ao formular essas questões, tornei-me consciente de que este não seria um trabalho apenas sobre a censura enquanto aparato jurídico-administrativo, mas sobre algo mais profundo: as disputas pela narrativa nacional, pela memória coletiva e pela forma como o Brasil é pensado e representado. Ao longo de nosso percurso, veremos que a censura não é apenas corte; é ordenação simbólica do mundo. E a arte, quando tensiona essa ordenação, não apenas resiste: reconfigura, reabre, redesenha possibilidades.

A escolha de analisar especificamente o cinema e o teatro não se deu por mero recorte temático, mas porque essas duas linguagens, cada uma a seu modo, ocupam posições singulares na disputa pelo sensível no Brasil. Elas materializam temporalidades distintas: o teatro, com sua presença irredutível e sua potência da efemeridade do encontro; e o cinema, com sua capacidade de fixar a imagem e o tempo, criando retratos do país. Ambos são modos de imaginar a nação, modos de dizer o que é possível ver, ouvir e sentir.

Esteticamente, optamos por estruturar o texto em três *Atos*, mimetizando a dramaturgia de um conflito que atravessa a história nacional:

No *Ato I – Censura, Narrativa e Disputa*, estabeleceremos as bases teóricas da investigação. Partindo do episódio envolvendo o ex-secretário Roberto Alvim, buscaremos compreender os mecanismos da censura à luz de Pierre Bourdieu, Robert Darnton e Jacques Rancière, examinando como são traçadas as fronteiras do dizível no campo artístico e por que a arte é tão temida por projetos autoritários.

No *Ato II – Cenas de Tempos Autoritários*, reconstruiremos historicamente o período da ditadura militar (1964-1985). Com isso, analisaremos como a institucionalização da censura foi confrontada pela invenção estética do *Cinema Novo* e pelos experimentos dos Teatros de *Arena* e *Oficina*, demonstrando como a arte transformou a repressão em motor criativo.

Por fim, no *Ato III – O que ainda pode uma cena?*, retornaremos à atualidade focando na escalada autoritária observada a partir de 2017, que culminou no governo Bolsonaro (2018-22). Investigaremos os novos termos da disputa, com uma censura agora difusa e moralista, para compreendermos como o cinema e o teatro contemporâneos enfrentam os fantasmas de um passado que insiste em assombrar o presente.

Antes de começarmos, cabe um aviso ao leitor: o trabalho que se inicia é, ao mesmo tempo, análise e narrativa. Trata-se de um percurso pelas múltiplas faces da potência artística em um cenário onde a cena é, sempre, um ato político. Esperamos que a jornada seja proveitosa.

ATO I – CENSURA, NARRATIVA E DISPUTA

No dia 16 de janeiro de 2020, o então secretário especial da Cultura do governo Bolsonaro, Roberto Alvim, em pronunciamento veiculado pelo órgão para anunciar o Prêmio Nacional das Artes, declarou:

Quando eu assumi esse cargo em novembro de 2019, o presidente me fez um pedido. Ele pediu que eu faça uma cultura que não destrua, mas que salve a nossa juventude. A cultura é a base da pátria. Quando a cultura adoece, o povo adoece junto. É por isso que queremos uma cultura dinâmica e, ao mesmo tempo, enraizada na nobreza de nossos mitos fundantes. A pátria, a família, a coragem do povo e sua profunda ligação com Deus amparam nossas ações na criação de políticas públicas. As virtudes da fé, da lealdade, do autossacrifício e da luta contra o mal serão alçadas ao território sagrado das obras de Arte.²

Alvim continua, em discurso muito similar ao do ministro de propaganda da Alemanha nazista, Joseph Goebbels:

A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes de nosso povo, ou então não será nada.³

Além do discurso que beira o plágio e a apologia, o pronunciamento do secretário era composto por um conjunto de elementos que reforçavam a intencionalidade da mensagem: a trilha sonora era a ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner, compositor celebrado por Adolf Hitler. Ao fundo, um retrato do presidente Jair Bolsonaro; à direita do secretário, a bandeira do Brasil; à sua esquerda, uma Cruz de Lorena. Nada estava ali por acaso. Toda a estética foi pensada para dialogar subtextualmente com o manifesto que Roberto Alvim pronunciava.

O episódio foi marcado pela falta de sutileza do secretário quanto à sua inspiração. Assim que o texto de Goebbels foi resgatado, os próprios companheiros de Alvim demonstraram incredulidade: Olavo de Carvalho, à época considerado guru por integrantes do governo, declarou: “ou o Alvim pirou, ou algum assessor petista enxertou a frase do Goebbels no discurso dele para assassinar sua reputação.” Jair Bolsonaro também logo comunicou, através de suas redes sociais, o desligamento do secretário: “um pronunciamento infeliz, ainda que tenha se desculpado, tornou insustentável a sua permanência [...]”. Roberto Alvim, porém,

² O GLOBO, *Referência ao nazista Goebbels derruba secretário da Cultura de Bolsonaro*. Jornal O Globo, 2020, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>>, acesso em 17 mai. 2025.

³ A frase se assemelha ao discurso de Joseph Goebbels sobre “*Die Aufgaben des deutschen Theaters im Hotel Kaiserhof zu Berlin*”: “A arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande pátos e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada.” Descrito em LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels: uma biografia*. Tradução: Luiz A. de Araújo. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 154.

não admitiu sua referência: “foi, como eu disse, uma coincidência retórica. Mas a frase em si é perfeita: heroísmo e aspirações do povo é o que queremos ver na Arte nacional.”⁴

Indo além do subtexto nazifascista, há algo que esse episódio revela: a cultura está em disputa. Esse discurso foi uma tentativa de definir o que deve ser a Arte brasileira: deve ser heroica e nacional, ou não será nada. O caso Alvim talvez seja a ilustração recente mais clara da disputa estética típica de um governo com tendências autoritárias.

A disputa – e a importância do campo estético – é reconhecida pelo secretário, que continua: “são estas formas estéticas, geradas por uma Arte nacional que agora começará a se desenhar, que terão o poder de nos conferir, a todos, energia e impulso para avançarmos na direção da construção de uma nova e pujante civilização brasileira.” E, após o anúncio dos investimentos governamentais no Prêmio Nacional das Artes, conclui: “2020 será o ano do renascimento da Arte e da Cultura no Brasil.”⁵

No mesmo pronunciamento, um detalhe importante foi ofuscado pela reprovável referência histórica do secretário: o objetivo primário do vídeo. Tratava-se do anúncio do Prêmio Nacional das Artes, que, segundo Alvim, seria responsável por uma “virada histórica”. A premiação, com valor total de mais de R\$ 20 milhões, era um mecanismo de investimento nas artes alinhadas com os adjetivos já mencionados. Em outra ocasião, o secretário declarou que pretendia lançar também um edital para o “cinema sadio, ligado aos nossos valores, com filmes sobre figuras históricas brasileiras e alinhando conservadorismo e arte.”⁶ Esse financiamento público condicional revelava uma intenção: *dizer o que é a arte brasileira legítima*.

Aliás, a ressonância do discurso de Alvim com figuras autoritárias não se limita a Goebbels. Em 1967, o General Juvêncio Façanha deu um recado direto aos artistas do cinema e teatro brasileiros: “ou vocês mudam, ou acabam.”⁷ Querer *dizer a arte* é tentar dizer o que é o próprio país. Esse desejo, assim como a censura, tem longa história.

Ao longo dos capítulos subsequentes, buscaremos desvendar as múltiplas facetas da censura, explorando seus mecanismos históricos e contemporâneos. Procuraremos entender em que termos se dá a disputa pelo campo artístico e cultural, investigando por quais razões as

⁴ Pronunciamentos compilados em matéria da BBC News. ALEGRETTI, Laís; BARRUCHO, Luís. ‘Na Alemanha ele estaria preso’: Vídeo de Alvim inspirado em Goebbels configura apologia ao nazismo, diz presidente da OAB. BBC News Brasil, Londres, 17 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51149263>>

⁵ O GLOBO, *Referência ao nazista Goebbels derruba secretário da Cultura de Bolsonaro*, cit.

⁶ O GLOBO, *Referência ao nazista Goebbels derruba secretário da Cultura de Bolsonaro*, cit.

⁷ MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979. p. 24.

linguagens artísticas – em especial o cinema e o teatro – são vistas como uma ameaça em potencial.

Por que a arte é perigosa? (*Por que, então, censurar?*)

Lidar com a definição de censura – especialmente nos tempos atuais – é uma tarefa difícil e polêmica. Polêmica, primeiramente, pois toca em um tópico sensível: a liberdade de expressão. Não faltam exemplos da elevada importância atribuída a esse direito fundamental. A Declaração Universal dos Direitos Humanos, por exemplo, confere espaço para sua garantia em seu art. 19.⁸ Por sua vez, a Constituição Federal de 1988, em seu art. 5º, IX, recepciona a liberdade de expressão como direito fundamental e em seu art. 220, §2º, reitera:

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

[...]

§2º É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.⁹

Poderíamos, então, afirmar que toda limitação à liberdade de expressão configura censura? A resposta, ainda que tentadora, exige cautela.¹⁰ Em uma tentativa de definir o que é censura, o historiador estadunidense Robert Darnton solicitou exemplos a seus estudantes, cujas respostas perpassaram pelos mais diversos tipos de coerção (indo de “o sistema de classificação de filmes da Associação Americana de Cinema” a “usar ou não usar gravata”). A partir disso, Darnton observa:

Qualquer que seja a validade dos exemplos, eles sugerem que uma definição ampla da censura pode abranger quase tudo. Pode-se considerar que a censura exista em toda parte — mas, se está em toda parte, não está em lugar nenhum, pois uma definição que envolva tudo apagaria todas as distinções e, portanto, não teria sentido.¹¹

⁸ *in verbis*: “Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; esse direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras.” ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>>. Acesso em 17 mai. 2025.

⁹ BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

¹⁰ É sobre essa dúvida que recaem os clássicos debates sobre quais seriam os limites da liberdade de expressão. Sobre isso, Robert Darnton afirma que a visão da defesa absoluta da livre expressão tem certo teor maniqueísta e “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.” DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. É importante contextualizar essa visão de Darnton ao cenário estadunidense da “primeira emenda” e da busca pela liberdade a qualquer custo. No Brasil, cabe destacar que há entendimentos judiciais no sentido de que a liberdade de expressão deve ser sopesada em casos de confronto com outros direitos fundamentais.

¹¹ DARNTON, *Censores em ação*, cit., p. 13. Cabe destacar que, ainda que essa definição seja tensionada, essa é uma preocupação do presente trabalho: não trivializar o que pode ou não ser chamado de censura.

Darnton sintetiza as tendências gerais no modo como a censura vem sendo estudada em duas interpretações: “de um lado, a história da luta entre a 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.”¹² A primeira possui um teor de natureza liberal e parte de uma visão normativa da censura enquanto violação de um direito. A segunda amplia o conceito, tomando a censura como “um ingrediente da realidade social que permeia tudo” e “opera na psique individual e na mentalidade coletiva.”¹³ A tese do historiador é a de que ambas as visões podem ser reconciliadas ao serem elevadas a um nível de análise “antropológico”.¹⁴

Diante dessa dualidade, considerando a pertinência da crítica de Darnton à armadilha de considerar que a censura é onipresente e reconhecendo a importância da concepção legalista de censura (centrada na interdição estatal e prévia), cabe ainda assim questionar se tal concepção é suficiente para dar conta das complexidades da disputa simbólica em torno da arte na sociedade contemporânea. Como demonstrado no episódio envolvendo o ex-secretário Roberto Alvim, pensar a censura implica pensar também nos mecanismos de poder simbólico que operam na definição do que pode ser dito, produzido e visto – ainda que não haja, necessariamente, uma proibição estatal explícita e direta.

Quanto à diferenciação conceitual da censura, Meize Lucena Lucas propõe distinguir fenômenos como a “censura de mercado” ou a “censura política em regimes democráticos” daquela censura que se configura de forma institucionalizada, “com nome, espaço físico, trabalhadores, cargos, leis, jurisdição própria.”¹⁵

A pesquisadora pondera, ainda, que não se pode desconsiderar que toda obra “necessariamente tem sua condição de existir (e de fruição) conformada pela sociedade e pelas regras próprias que regem os circuitos de produção, recepção e circulação.”¹⁶ Contudo, destaca que, mesmo “dentro desse campo de possibilidades, há interdições que rompem/bloqueiam a circulação de um texto ou de uma imagem dentro dos circuitos compartilhados e socialmente aceitos, o que configura censura.”¹⁷

¹² DARNTON, *Censores em ação*, cit., p. 14

¹³ DARNTON, *Censores em ação*, cit., p. 17

¹⁴ Ao referir-se a um “nível antropológico”, Darnton propõe deslocar o debate sobre censura para além da oposição entre a definição estritamente jurídica (centrada na interdição estatal) e a concepção inflacionada que a identifica com toda forma de coerção. Nesse nível de análise, o historiador passa a buscar uma “‘descrição densa’ de como a censura de fato operava”, entendendo-a como “parte integrante de sistemas culturais com configurações próprias e princípios nucleares em torno dos quais eles se cristalizaram.” DARNTON, *Censores em ação*, cit., p. 302

¹⁵ LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 52, p. 220-244, jan.-abr. 2015, p. 224

¹⁶ LUCAS, *Cinema e censura no Brasil*, cit., p. 224

¹⁷ LUCAS, *Cinema e censura no Brasil*, cit., p. 224

A reflexão proposta pela historiadora toca no cerne da questão: embora não caiba estender o conceito de censura a toda e qualquer regra própria à produção artística, é necessário reconhecer quando ocorrem interdições à livre circulação dessa produção. Neste trabalho, portanto, não nos limitaremos à concepção estritamente liberal e normativa da censura – centrada na proibição estatal direta –, tampouco adotaremos uma abordagem inflacionada que a equipare a toda forma de coerção.¹⁸ O que desenvolveremos é uma análise dos mecanismos de modulação do dizível e visível no campo artístico e político, reconhecendo a complexidade dessa disputa (e resistência) simbólica.

Para compreender tais mecanismos, a sociologia de Pierre Bourdieu se revela fundamental. Para o autor, a produção artística não existe em um espaço neutro, mas se insere em um campo social: um espaço abstrato de relações, estruturado por posições em disputa e regulado por formas específicas de capital. Como ele afirma, “o campo é uma certa estrutura da distribuição de uma certa espécie de capital” (o reconhecimento simbólico, o prestígio intelectual ou o poder político, por exemplo). Por isso, o campo funciona estruturalmente como uma forma de censura:

aquele que entra neste campo se encontra imediatamente situado numa certa estrutura, a estrutura da distribuição do capital. [...] Por isto mesmo, o campo exerce uma censura sobre o que ele verdadeiramente gostaria de dizer, e impõe-lhe que deixe passar apenas aquilo que é conveniente, que é dizível.¹⁹

A partir dessa perspectiva, Bourdieu propõe uma fórmula: “toda expressão é um ajustamento entre um interesse expressivo e uma censura constituída pela estrutura do campo em que ocorre esta expressão, e este ajustamento é o produto de um trabalho de eufemização podendo chegar até ao silêncio, limite do discurso censurado.”²⁰

A definição daquilo que é dizível e conveniente no campo decorre das estratégias de conservação estabelecidas pelos detentores de capital específico e de autoridade:

Aqueles que, num estado determinado da relação de força, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, tendem a estratégias de conservação – aquelas que nos campos da produção de bens culturais tendem à defesa da ortodoxia –, enquanto os que possuem menos capital (que frequentemente são também os recém-chegados e portanto, na maioria das vezes, os mais jovens) tendem a estratégias de subversão – as da heresia.²¹

¹⁸ Ao longo de nossa análise, contrastaremos a censura tanto em seus moldes mais “clássicos”, ao analisarmos a situação da arte brasileira diante da censura institucionalizada no período da ditadura militar (1964-1985), quanto em suas formas simbólicas mais difusas nos tempos atuais, especialmente considerando os ataques políticos orquestrados no contexto da ascensão do “bolsonarismo” no fim da década de 2010.

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. A censura. In: *Questões de Sociologia*. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983, p. 109.

²⁰ BOURDIEU, A censura, In: *Questões de Sociologia*, cit., p. 108

²¹ BOURDIEU, Algumas propriedades dos campos, In: *Questões de Sociologia*, cit., p. 90

Desse modo, no campo artístico observa-se uma disputa simbólica entre aqueles que competem pelo poder de definir quais obras circulam, quais são valorizadas e quais são descartadas. Por isso, com frequência, vemos que os dominantes tendem a empregar estratégias de conservação de sua posição, evitando movimentos contestadores e mantendo a *doxa* do campo. Por outro lado, aqueles com menos capital frequentemente não conseguem visibilidade, afinal, “uma das maneiras mais eficientes, para um grupo, de reduzir as pessoas ao silêncio, é excluí-las das posições de onde se pode falar.”²² É precisamente aqui que a filosofia de Jacques Rancière permite compreender como essa exclusão, e subsequente subversão, converte-se em um ato político.

Em *O desentendimento*, obra central de sua filosofia, Rancière formula conceitos essenciais para uma aproximação entre estética e política. Para o autor, a política não se define pela ocupação de funções de governo ou por atividades de gestão pública; ela se define pelo desentendimento – o *dissenso* que emerge quando aqueles que não tinham parte se fazem ouvir. É nesse gesto que se confrontam a lógica *policia*, cuja função é preservar a distribuição dos lugares sociais, e a lógica *igualitária*, que afirma a capacidade de qualquer um tomar a palavra. Nesse sentido, como bem observa Gustavo Menezes²³, a posição de Rancière pode ser sintetizada na afirmação de que “nenhuma coisa é então por si política. Mas qualquer coisa pode vir a sê-lo se der ocasião ao encontro das duas lógicas.”²⁴

Para compreendermos como esse encontro se produz, é necessário situá-lo no interior daquilo que Rancière denomina *partilha do sensível*, isto é, o regime que delimita o “recorte” da experiência sensível, definindo simultaneamente um comum e suas exclusões. Em suas palavras:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.²⁵

²² BOURDIEU, A censura, In: *Questões de Sociologia*, cit., p. 110

²³ Em sua tese de láurea, o autor elucida os principais conceitos políticos de Rancière para o desenvolvimento de sua análise sobre o “Estado de Direito Bovarista”. MENEZES, Gustavo Rodrigues de Oliveira. *O Estado de Direito Bovarista*. 2023. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 45

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 15

Nesse quadro, a *lógica policial* passa a ser responsável pela definição dos contornos daqueles que têm parte – e que, portanto, podem ser vistos e ouvidos no espaço comum – e pela exclusão daqueles “sem-parte”. Trata-se, como define o filósofo, de “uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas.”²⁶

É justamente diante dessa partilha visivelmente assimétrica que irrompe a *lógica igualitária*, quando os “sem-parte” reivindicam sua aparição, gerando *dissenso* e, por consequência, *política*. É através da política que surge a possibilidade de disputar e reconfigurar as relações que determinam o regime do visível e do dizível:

Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo "entre" eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada.²⁷

Partindo dessa conceituação, Rancière reflete sobre o papel da arte: “O importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política. A partir daí pode se pensar as intervenções políticas dos artistas.”²⁸ Dessa formulação, desenha-se uma hipótese precisa para o problema da censura: a censura pertence à ordem da polícia; a arte, à ordem da política.

Entretanto, como vimos com Roberto Alvim, a arte também pode operar de modo *policial*, atuando na manutenção simbólica do sensível. Nesse sentido, o movimento de Alvim evidencia o papel singular do Estado. Para Bourdieu, o Estado “é a instância legitimadora por excelência, que ratifica, soleniza, registra os atos ou as pessoas, fazendo aparecer como algo óbvio as divisões ou as classificações que ele institui.”²⁹ Mais do que um simples instrumento de coerção, ele possui o poder de canonizar classificações sociais, conferindo caráter oficial e universal a certas definições da realidade.

Consequentemente, quando a estrutura do Estado passa a operar sob uma lógica policial, ele impõe seu capital simbólico acumulado para reconfigurar o campo artístico de cima para baixo, asfixiando a autonomia relativa que este havia conquistado. É nesse contexto que se revela a importância da arte contestadora e a razão pela qual o campo artístico está em constante disputa. A arte é perigosa pois tem o poder de, através do *dissenso*, re-partilhar o sensível. Por

²⁶ RANCIÈRE, *O desentendimento*, cit., p. 43.

²⁷ RANCIÈRE, *O desentendimento*, cit., p. 40

²⁸ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, cit., p. 26

²⁹ BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*: Cursos no Collège de France (1989-92). Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 225

isso é disputada; por isso é censurada. Ao longo dos próximos capítulos, nos debruçaremos sobre os termos dessa luta entre a intervenção política da arte e a lógica policial da censura.

Cinema e Teatro: *entre Parmênides e Heráclito*

Uma das óticas pelas quais podemos observar a disputa entre a censura e a arte – e, portanto, entre a *polícia* e a *política* – é o conflito entre a permanência e a mudança. Por um lado, a censura busca conservar as estruturas da *partilha do sensível*, mantendo os dominantes em suas posições e excluindo os dominados dos espaços de fala, em uma tentativa de impedir a subversão, de anular qualquer deslocamento significativo. Por outro, a arte produz política ao instaurar dissenso, forçar o reconhecimento dos excluídos e reconfigurar a própria partilha. É como se, sob essa disputa simbólica, ecoasse a antiga querela filosófica entre o *ser* imóvel de Parmênides e o *devir* incessante de Heráclito. Partiremos dessa distinção não como referência gratuita, mas como uma analogia que nos permitirá ilustrar como toda disputa estética é também uma disputa temporal: uma batalha pelo que deve permanecer e pelo que precisa *vir a ser*.

Para essa compreensão, é fundamental revisitarmos o cerne dessa querela entre os *pré-socráticos*. O núcleo do pensamento monista de Parmênides de Eleia pode ser compreendido a partir de um princípio: *O ser é e não pode não ser; o não-ser não é e não pode ser de modo algum*.³⁰ Partindo dessa premissa, Parmênides postula que a única verdade é o Ser (*to eon*): uno, eterno, indivisível e, sobretudo, imóvel.³¹ Por isso, para o filósofo, o movimento percebido pelos sentidos é considerado uma característica apenas aparente e enganosa. Portanto, “através do pensamento devemos buscar então aquilo que permanece na mudança [...]”.³²

Se para Parmênides a verdade está na permanência e a mudança é ilusão, para Heráclito de Éfeso a mudança é a própria essência da realidade. Seu pensamento é frequentemente sintetizado pela máxima de que “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”³³, ilustrando a ideia de que tudo está em constante *devir*, o fluxo perpétuo e irrepetível do real. Conforme a

³⁰ Parmênides elabora esse princípio em seu Poema *Sobre a Natureza*, um dos maiores textos pré-socráticos que chegaram a nós. Essa visão pode ser encontrada no trecho em que o filósofo explica sobre as vias de exame a pensar: “a que há e jamais pode deixar de ser, trilha da Convicção, que a Verdade escolta; e a que não é e nem sequer pode haver e te digo ela é uma rota insondável, é impossível saber sobre o que não é, nem se pode expressá-lo.” BARBIERI, Pedro. *Sobre a Natureza, de Parmênides de Eleia. Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, [S. l.]*, v. 33, n. 1, p. 311–325, 2020. Aqui, percebe-se que o não-ser, para Parmênides, é impensável e inexprimível, portanto, impossível.

³¹ Como expresseo no Fragmento 8 B DK. BARBIERI, *Sobre a Natureza, de Parmênides de Eleia*, cit., p. 320.

³² MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 13. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 36.

³³ Conforme fragmento 91 de Heráclito. Essa ideia também é remetida no fragmento 12: “Aos que descem para os mesmos rios afluem novas e novas águas”. BERGE, Damião, *O logos heraclítico – introdução ao estudo dos fragmentos*. Rio de Janeiro: INL, 1969, p. 241.

famosa expressão atribuída ao filósofo: *Panta rhei* (“tudo flui”). Para Heráclito, o motor desse incessante *devenir* é o conflito: *Pólemos pater panton* – “A guerra (*pólemos*) é o pai de todas as coisas.”³⁴ Sem oposição – sem *pólemos* – não há movimento; sem movimento não há realidade. Assim, para Heráclito, o real sustenta-se na tensão permanente entre forças contrárias – ideia que se aproxima da definição de política para Rancière: a colisão entre a lógica policial e a lógica igualitária.

Desse modo, é a partir da querela dos pré-socráticos que se desenham as dualidades que conferem movimento a este trabalho: *polícia/política*, *censura/arte*, *permanência/mudança*. Esta última é decisiva, pois evidencia o modo como a disputa simbólica das artes se materializa em diferentes regimes de temporalidade e materialidade. É a partir dessa premissa que a nossa análise se desenvolve, buscando compreender as especificidades do cinema e do teatro como modos distintos de disputar o sensível. Por isso, antes de avançarmos, é preciso interpretar como essas duas linguagens, embora partilhem um mesmo gesto estético fundamental, operam politicamente de maneiras distintas.

Em trecho de sua *Iniciação à Estética*, Ariano Suassuna propõe uma chave de leitura inicial ao tratar das aproximações e diferenças entre cinema e teatro: “O parentesco principal consiste no fato de ambos resultarem de uma síntese de espetáculo visual, por um lado, e de ação desempenhada por personagens, por outro. Entretanto, as diferenças entre os dois são também substanciais.”³⁵ Entre elas, Suassuna observa que o Cinema é “mais visual e plástico” e o Teatro “mais verbal e literário”, razão pela qual

no Teatro, a parte literária é tão importante que, apesar de uma peça só se completar mesmo com a encenação, a leitura de seu texto oferece, ao leitor, o que a obra tem de fundamental. Essa parte literária, de ação e verbal da peça é imutável e sobrevive, se a peça é boa, aos variados tipos de encenação em moda durante a passagem do tempo.³⁶

Entretanto, se o texto sobrevive, a encenação teatral é essencialmente efêmera: não é possível haver duas representações exatamente iguais. Por isso, pensando no que diferencia as duas artes em suas respectivas representações, podemos recorrer à relação entre eternidade e efemeridade. Assistir a um filme é olhar para um retrato, para um registro que, em sua forma,

³⁴ A citação refere-se ao fragmento 53 de Heráclito. BERGE, *O logos heraclítico*, cit., p. 261. Aqui, cabe recordar algo: “*Pólemos significa guerra!*” Eis a razão do nome do grupo de pesquisa a qual me filio: “Pólemos: Pesquisa, Imaginação e Futuro”, sob orientação do professor José de Magalhães Campos Ambrósio. Inspirados pela convicção dialética de que tudo nasce da guerra, do conflito, do dissenso, o grupo busca estar sempre em constante mudança. É nessa inquietação que procuramos imaginar novas possibilidades, reconhecendo que filosofar envolve entrar em um verdadeiro campo de batalha por sentidos.

³⁵ SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023, p. 150

³⁶ SUASSUNA, *Iniciação à Estética*, cit., p. 150

cristaliza o tempo. Ainda que possa haver novos cortes, reedições ou montagens alternativas, a obra original, uma vez finalizada, permanece preservada; mesmo que se assista ao mesmo filme cem anos depois, ele seguirá eternizado tal como foi concebido. Através da mediação da tela, olhamos para fantasmas de luz e som. Há um quê de eternidade, quase um ser parmenidiano, imutável em sua estrutura. É por isso que a batalha em torno do cinema é, em grande medida, uma disputa por ressignificação.

Se sua estrutura é fixa e duradoura, a obra cinematográfica, por outro lado, é viva em sua recepção. Após ser lançada ao mundo, pode adquirir diferentes significados a cada exibição, a cada debate e a cada interpretação. A mudança não é intrínseca à película; ela ocorre depois, quando o espectador ocupa suas lacunas para construir sentido. O cinema é, assim, um objeto de memória cuja produção seleciona aquilo que será eternizado no imaginário coletivo. A disputa se inscreve num campo de permanência quase mítica, revelando sua imensa potência.

Por sua vez, o teatro é rio: não se pode banhar duas vezes na mesma apresentação. Todas as noites, corpos vivos em cena produzem uma performance distinta, atravessada pelo momento, pelo público e pelo acaso. É impossível que seja igual. Ainda que a apresentação seja gravada, ela não será mais teatro, mas um registro, outro fantasma de luz e som. O teatro não é mediado pela tela; ele é flexível, íntimo e efêmero. Talvez por isso sua resistência carregue mais fogo; talvez por isso pareça ser essencialmente contestador. A batalha ocorre ali, naquele instante, é corpórea. O teatro é agora; o cinema é depois.

Apesar das diferenças, algo fundamental se mantém: a mobilização dos afetos do espectador. Seja após assistir àquela única peça ou ao rever pela vigésima vez o mesmo filme, ninguém permanece o mesmo. A arte transforma o mundo, ainda que sutilmente.

Assim, nos próximos capítulos, examinaremos como essa disputa assume materialidades e temporalidades distintas nas duas artes. Historicamente, a censura teatral se estruturou sobre o controle dos corpos presentes, enquanto a cinematográfica incidiu sobre a circulação e permanência das imagens. Do mesmo modo, as resistências se travaram nesses termos: no teatro, pela potência do instante; no cinema, pela disputa pelo que pode permanecer no imaginário coletivo.

Passado, Presente e Futuro

Como vimos nesse percurso, a disputa em torno da arte é fundamentalmente uma batalha pelo imaginário coletivo. É nele que uma comunidade produz suas memórias, organiza seus afetos e projeta seus futuros possíveis. Por isso, toda batalha estética é também uma batalha política: de um lado, a tentativa de consagrar obras que pareçam neutras ou adequadas aos ideais dominantes; de outro, a resistência de uma arte que insiste em produzir dissenso e reconfigurar esse mesmo imaginário. Como adverte Pierre Bourdieu, “não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza.”³⁷ A disputa pela arte é, assim, antes de tudo, uma luta pela imposição das categorias que definem o que pode ser visto, dito e percebido no imaginário como legítimo.

Compreender os termos em que essa disputa se dá hodiernamente exige reconhecer que ela é, também, uma batalha profundamente temporal. Censurar não é apenas interditar algo no presente, mas exercer uma lógica ativa de seleção histórica: trata-se de escolher o passado que se deseja preservar e o futuro que se pretende impor, delimitando tanto as memórias autorizadas quanto os horizontes imagináveis. A disputa política pela história pode ser sintetizada pelo lema do *Partido* na literatura de George Orwell: “quem controla o passado controla o futuro, quem controla o presente controla o passado.”³⁸ Esse mecanismo não se limita à ficção distópica; ele expressa como a *lógica policial* da censura e a disputa pela narrativa histórica perpassam relações de poder. Afinal, como observa François Ost, “o verdadeiro detentor do poder é aquele que está na posição de impor aos outros componentes sociais a sua construção temporal.”³⁹

Nessa perspectiva, José de Magalhães nos ensina que o passado desempenha três papéis ideológicos: conservação, re-descoberta e sincronização.⁴⁰ A *conservação* “tem a função primaz de barrar o tempo transformando *o que foi em ser*.”⁴¹ Trata-se de recorrer ao passado para naturalizar as condições do presente, frequentemente visível no campo do Direito, ao “retirar a historicidade do fenômeno jurídico em prol de uma abstrata dogmática jurídica que sustenta o poder vigente”⁴², conferindo-lhe aparência de inevitabilidade. A *re-descoberta*, por sua vez, inverte essa lógica: busca no passado “uma multiplicidade inexplorada por uma história

³⁷ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 181

³⁸ ORWELL, George. 1984. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 34.

³⁹ OST, François. *O Tempo do Direito*. Trad. Maria Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, p. 27

⁴⁰ AMBRÓSIO, José de Magalhães Campos. *Os Tempos do Direito: ensaio para uma (Macro)Filosofia da História*. Ponta Grossa: Atena, 2023, p. 83

⁴¹ AMBRÓSIO, *Os Tempos do Direito*, cit., p. 83

⁴² AMBRÓSIO, *Os Tempos do Direito*, cit., p. 84

tradicionalista, engessante e planificadora”⁴³, revelando perspectivas silenciadas. Já a *sincronização* busca o ajuste entre a conservação e as discontinuidades do passado, de modo que “a pluralidade do passado redimensione e enriqueça a constelação axiológica do presente.”⁴⁴

Nesse sentido, a filosofia de Walter Benjamin é decisiva ao demonstrar que o passado não é um arquivo morto: ele permanece em aberto para aqueles que lutam no presente. A memória, como a arte, é campo de disputa. A historiografia tradicional, segundo o filósofo, tem por base uma linearidade excludente, reflexo de uma “postura histórica vencedora, sobre os pés da qual se encontra uma perspectiva histórica vencida.”⁴⁵ Benjamin propõe romper com essa linearidade ao questionar a perspectiva dos dominadores⁴⁶ e ao abandonar a ideia de um passado como cena pronta e acabada. O passado só se apresenta no que ele denomina “*instante de perigo*”, um momento fugaz em que o presente convoca o passado, que então relampeja em busca de redenção.⁴⁷ Essa tarefa de recuperação “não consiste em reencontrar o passado em si [...], mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado.”⁴⁸

Desse modo, entendemos que, para apreendermos o *instante de perigo* em que se inscrevem as atuais disputas em torno da arte no Brasil, é necessário recuperar um momento de fratura decisivo em nossa história recente: a ditadura militar. Ao rememorar esse período, não buscamos compor um compêndio historiográfico, mas recuperar as contradições que o atravessam. Retomar o cenário do cinema e do teatro brasileiros durante o momento de maior repressão política do país é condição para compreender o presente; e, ao compreender o presente, iluminar os futuros possíveis que se abrem ou se fecham diante da arte.

Assim, com as bases teóricas estabelecidas, mergulharemos agora na análise desse passado que não cessa de assombrar e inspirar o nosso presente.

⁴³ AMBRÓSIO, *Os Tempos do Direito*, cit., p. 85

⁴⁴ AMBRÓSIO, *Os Tempos do Direito*, cit., p. 89

⁴⁵ FONSECA, Ricardo Marcelo. *Introdução teórica à história do direito*. 1ª ed. Curitiba: Juruá, 2010., p. 156

⁴⁶ Para Benjamin, o método historicista é carregado de empatia com a ‘história dos vencedores’ pois “os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que vieram antes.” BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 225.

⁴⁷ BENJAMIN, *Obras escolhidas*, cit., p. 224

⁴⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, *Obras escolhidas*, cit., p. 37

ATO II – CENAS DE TEMPOS AUTORITÁRIOS

Em sua análise *sobre o autoritarismo brasileiro*, Lília Schwarcz realiza o movimento de recuperar o passado para “enfrentar o tempo presente”, a fim de reconhecer “as raízes do autoritarismo no Brasil, que têm aflorado no tempo presente mas que, não obstante, encontram-se emaranhadas nesta nossa história de pouco mais de cinco séculos.”⁴⁹ Nessa viagem rumo à nossa própria história, a autora evidencia que a disputa pela memória não é neutra: a narrativa histórica é sempre um campo de batalhas pelo monopólio da verdade:

A construção de uma história oficial não é, portanto, um recurso inócuo ou sem importância; tem um papel estratégico nas políticas de Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado mas prefere esquecer, e cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente. O procedimento acaba, igualmente, por autorizar apenas uma interpretação, quando se destacam determinadas atuações e formas de sociabilidade, obliterando-se outras. O objetivo é fazer o armistício com o passado: criar um passado mítico, perdido no tempo, repleto de harmonia, mas também construído na base da naturalização de estruturas de mando e obediência⁵⁰

A historiadora destaca, ainda, que “a história não só carrega consigo algumas lacunas e incompreensões frente ao passado, como se comporta, muitas vezes, qual campo de embates, de desavenças e disputas.”⁵¹ Por isso ela é, por definição, inconclusa. Não há como dominar totalmente o passado; o que é possível fazer é “lembrar”, recuperando assim o “presente do passado” e fazendo com que o passado também se torne presente: “Essa é a melhor maneira de repensar o presente e não ‘esquecer’ de projetar o futuro.”⁵²

Diante disso, seguimos a conclusão da autora: “História não é bula de remédio nem produz efeitos rápidos de curta ou longa duração. Ajuda, porém, a tirar o véu do espanto e a produzir uma discussão mais crítica sobre nosso passado, nosso presente e sonho de futuro.”⁵³

É nesse horizonte que situamos o presente Ato. O esforço deste trabalho implica necessariamente um recorte: não é possível recuperarmos toda a história da luta entre a *polícia* e a *política* no cinema e no teatro brasileiros. Reconhecemos, contudo, que a censura opera de modo dialético: na tentativa de fixar um regime de sentidos, acaba por produzir suas próprias contradições, abrindo fissuras pelas quais o dissenso emerge.

Por isso, voltamo-nos para um dos períodos em que a arte brasileira encontrou o ápice de sua repressão – e, dialeticamente, algumas de suas formas mais potentes: a ditadura militar

⁴⁹ SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 20

⁵⁰ SCHWARCZ, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, cit., p. 16

⁵¹ SCHWARCZ, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, cit., p. 14

⁵² SCHWARCZ, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, cit., p. 15

⁵³ SCHWARCZ, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, cit., p. 21

(1964-1985). Primeiro, examinaremos como se constituía o aparato institucional da censura; em seguida, revisitaremos o potente e conflituoso cenário de produção cinematográfica e teatral durante o período e o modo como cada um interferiu na *partilha do sensível*.

A censura institucionalizada na ditadura militar

No dia 31 de março de 1964, as Forças Armadas, apoiadas por setores da sociedade civil, grupos empresariais, parte do Judiciário e dos grandes meios de comunicação, depuseram o governo de João Goulart. Aquele evento, que rapidamente passou a figurar no discurso oficial como “revolução” necessária para restaurar a “ordem”, marcou uma ruptura decisiva com a democracia e inaugurou uma reorganização profunda do Estado brasileiro. A instauração do regime militar não se limitou à ocupação dos espaços físicos de poder; ela exigiu a ocupação dos espaços simbólicos. Sob o pretexto de combater a subversão e manter a “moral e bons costumes”, o novo regime passou a construir um aparato institucional destinado a controlar a circulação de ideias, imagens e narrativas no país. Era o auge do que Rancière define como *lógica policial*: caberia agora ao Estado definir os lugares e os discursos permitidos.

Contudo, é um equívoco considerar que a censura nasceu com o golpe de 1964. Àquela altura, o Brasil já carregava um vasto legado de uma “cultura censória”: “Desde os primórdios da República (1889), a censura se constituiu como assunto de polícia e assim permaneceu nos anos seguintes.”⁵⁴ No caso específico do cinema, já em 1932, o Decreto nº 21.240 estabelecia a nacionalização do serviço de censura cinematográfica: “Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização.”⁵⁵ Nesse decreto, ressaltava-se que o cinema deveria “se constituir como um elemento de formação educativa e cultural da sociedade. Estaria longe, portanto, de ser mero entretenimento.”⁵⁶

Avançando um pouco no tempo, o Decreto-Lei nº 8.462, de 26 de dezembro de 1945, criou, no âmbito do Departamento Federal de Segurança Pública, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), diretamente subordinado ao chefe de polícia.⁵⁷ A censura nesse

⁵⁴ LUCAS, Meize Lucena. Usos do passado: Entre a censura e a representação no cinema brasileiro. In: DUARTE, Ana Rita Fonteles; SILVA, Jailson Pereira da; LUCAS, Meize Lucena. *Dizer é poder: escritos sobre censura e comportamento no Brasil autoritário (1964-1985)*. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 2017. p. 61

⁵⁵ BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. *Diário Oficial [da] União*: Seção 1, Rio de Janeiro, 15 abr. 1932.

⁵⁶ LUCAS, *Cinema e censura no Brasil*, cit., p. 226

⁵⁷ LUCAS, Usos do passado..., In: DUARTE; SILVA; LUCAS, *Dizer é poder*, cit., p. 61

período era marcada sobretudo por um controle moral. Com a instauração do regime militar, esse controle seria reorientado, tornando-se, acima de tudo, político.

Após o golpe, em 1966, “o governo decide centralizar a censura na capital do País, Brasília. Em seguida, passa a exigir formação universitária para o ingresso no serviço de censura e dá início a cursos de capacitação.”⁵⁸ Em 1972 era estruturada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), principal órgão censório do regime.

A consolidação institucional da censura, entretanto, não ocorreu de forma linear. Com a ascensão dos militares ao poder, “um considerável volume de novos e às vezes contraditórios documentos legais sobre a censura foi baixado.”⁵⁹ Ainda assim, na esfera teatral, o instrumento básico que amparava a atuação censória permaneceu sendo o anacrônico Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Em seu artigo 41, o dispositivo elencava critérios pelos quais a exibição de uma peça poderia ser vetada:

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

- a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais;
- h). induzir ao desprestígio das fôrças armadas.⁶⁰

Comentando o alcance desses critérios, Yan Michalski observa que

um dos aspectos terríveis deste texto legal é a enorme margem que ele deixa à interpretação subjetiva do censor. Na prática, sua goela é suficientemente larga para engolir, ao sabor dos pragmatismos do momento, todo e qualquer tipo de proibição, como também todo e qualquer tipo de liberação.⁶¹

O crítico destaca ainda que a discricionariedade não estava no texto, mas na conjuntura: “entre 1946 e 1964 o Decreto 20.493 amparou um número insignificante de interdições, sem que se possa dizer que os censores daquela época o estivessem interpretando menos legitimamente.”⁶² O dispositivo era o mesmo; o contexto político que motivava sua aplicação, completamente diferente.

No início de 1968, diante da crescente mobilização da classe artística contra a censura, o Ministério da Justiça instaurou um grupo de trabalho incumbido de elaborar uma nova

⁵⁸ LUCAS, *Cinema e censura no Brasil*, cit., p. 228

⁵⁹ MICHALSKI, *O palco amordaçado*, cit., p. 25

⁶⁰ BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. *Diário Oficial [da] União*: Seção 1, Rio de Janeiro, 29 jan. 1946.

⁶¹ MICHALSKI, *O palco amordaçado*, cit., p. 26

⁶² MICHALSKI, *O palco amordaçado*, cit., p. 26

legislação regulamentando a atuação da censura sobre obras teatrais e cinematográficas.⁶³ O resultado foi a Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que, à primeira vista, parecia prometer maior transparência e racionalidade ao sistema censório. Seu art. 1º estabelecia que a censura das peças teatrais seria classificatória, tendo em vista a idade do público admissível ao espetáculo; contudo, “um pouco mais adiante, mesmo proibindo quaisquer cortes nos textos, abriu uma brecha a esse avanço: desde que não atentem ‘contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático, (...) [ou] incentive a luta de classes’.”⁶⁴

Ainda assim, a nova lei trazia avanços consideráveis. Entre eles, a criação de uma instância de recursos contra as decisões dos escalões inferiores: o Conselho Superior de Censura (CSC), que seria integrado também por representantes da vida cultural.⁶⁵ Entretanto, apenas vinte e dois dias após a sanção da lei, em 13 de dezembro de 1968, o regime promulgaria o Ato Institucional nº 5 (AI-5), inaugurando sua fase mais brutal. Como resultado, a lei não chegou a ser regulamentada e “depois da data fatídica já não havia clima para a implantação de qualquer legislação menos draconiana do que a de 1946, que acabou sobrevivendo.”⁶⁶

Com o endurecimento da repressão, o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, deu um golpe de misericórdia na liberdade de expressão no Brasil. O dispositivo, que legalizava a censura prévia de livros e periódicos, atingiu também as outras formas de criação artística, como o teatro e o cinema. Seus “considerandos” deixam explícita a construção discursiva que sustentava o projeto repressivo, *in verbis*:

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserve-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade; [...]
CONSIDERANDO que o emprêgo dêesses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. [...]
Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.⁶⁷

O governo, assim, adotava um critério tão amplo e discricionário quanto o anterior e “tornava patente a atitude paranoica que caracterizava então o enfoque que o regime tinha da

⁶³ MICHALSKI, *O palco amordaçado*, cit., p. 28

⁶⁴ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda* - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 66

⁶⁵ “O CSC, subordinado ao ministro da Justiça, deveria ser composto por dezesseis membros – oito deles ligados ao governo (Ministérios da Justiça, das Relações Exteriores, das Comunicações; Conselhos Federais de Cultura e de Educação; Serviço Nacional de Teatro; Instituto Nacional de Cinema e Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor) e oito ligados à sociedade civil (Academia Brasileira de Letras, Associações Brasileiras de Imprensa, dos Autores Teatrais, dos Autores de Filmes, dos Produtores Cinematográficos, dos Artistas, dos Técnicos em Espetáculos de Diversão Pública e dos Autores de Radiodifusão).” KUSHNIR, *Cães de guarda*, cit., p. 66

⁶⁶ MICHALSKI, *O palco amordaçado*, cit., p. 29

⁶⁷ BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial [da] União*: Seção 1, Brasília, DF, 26 jan. 1970.

criação cultural”⁶⁸, utilizando o pretexto de proteção à moralidade para, na prática, legitimar a censura política de obras enquadradas como parte de “planos subversivos”. O resultado era uma censura prévia totalizante que se convertia em princípio regulador da própria circulação simbólica: toda obra era potencialmente ilícita até que o Estado a autorizasse.

O impacto da institucionalização da censura prévia sobre o campo artístico foi devastador. O cenário de efervescência cultural do início da década de 1960, marcado pelo sonho de um “cinema novo” e de um teatro politizado e popular, chocou-se frontalmente contra a truculência autoritária. Contudo – *apesar* da censura e, dialeticamente, também *por causa* dela – a repressão catalisou algumas das experiências mais potentes da arte brasileira. Foi justamente no acirramento do *pólemos*, na fricção entre a lógica policial e a potência política, que o cinema e o teatro brasileiros encontraram forças não apenas para sobreviver, mas para crescer enquanto projetos estéticos e políticos que efetivamente reorganizavam a *partilha do sensível* ao disputar o imaginário nacional.

Por um Cinema Brasileiro: o papel do Cinema Novo

Antes de 31 de março de 1964, antes do golpe civil-militar, antes de a censura consolidar-se como sistema de controle policial, o cinema brasileiro encontrava-se em um momento de grande efervescência, talvez o maior de sua história⁶⁹, marcado, sobretudo, pela busca por uma identidade nacional. Não se tratava apenas de encontrar temas “brasileiros”, mas de disputar o próprio modo como o país poderia ser visto, narrado e percebido.

Essa disputa se dava em um contexto em que, por um lado, se consolidavam na indústria cinematográfica nacional as chanchadas e produções da Vera Cruz⁷⁰, que dialogavam com o público, mas também replicavam, em maior ou menor grau, modelos industriais hollywoodianos. Por outro lado, uma nova geração de cineastas, influenciada pelo neorrealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa⁷¹, propunha um rompimento radical: era preciso levar a

⁶⁸ MICHALSKI, *O palco amornado*, cit., p. 31

⁶⁹ PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias; LEAL, Sayonara (Org.). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Justiça, 2006, p. 76

⁷⁰ As chanchadas eram comédias populares produzidas sobretudo pela Atlântida Cinematográfica a partir dos anos 1940 – filmes leves, musicais, paródicos, feitos para dialogar com o cotidiano e o humor do público. Já a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949, representava quase o oposto: um projeto industrializante e elitizado de cinema “de prestígio”, inspirado nos estúdios hollywoodianos, com foco em sofisticação técnica e ambição artística. Essas duas tradições acabaram simbolizando a divisão clássica do nosso cinema entre o popular e o industrial.

⁷¹ O neorrealismo italiano surgiu no pós-Segunda Guerra, apostando em filmes de baixo orçamento, locações reais e histórias centradas na vida cotidiana dos trabalhadores – uma tentativa de aproximar o cinema da experiência social concreta. Já a *nouvelle vague* francesa, no final dos anos 1950, rompeu com a “produção de estúdio” e buscou uma linguagem mais livre, experimental, autoral. O Cinema Novo dialoga diretamente com ambos: do

câmera para as ruas, para os sertões, para as favelas, e de lá extrair uma nova estética, capaz de revelar as contradições de um país profundamente desigual, marcado pela miséria, pela fome e pela opressão. É assim, com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”⁷², que surgia um projeto estético-político que viria a se tornar um dos movimentos cinematográficos mais importantes da história brasileira: o Cinema Novo.

A importância e a radicalidade desse projeto são bem sintetizadas pelo historiador e crítico Paulo Emílio Sales Gomes, que constata que:

Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos [...] Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol.⁷³

É justamente essa busca por uma nova linguagem e a sua confrontação direta com a *partilha do sensível* da realidade brasileira, que analisaremos a seguir, tanto no período anterior ao golpe quanto sob a repressão que se seguiu.

Como aponta o historiador do cinema Laurent Desbois, o movimento foi “pressentido no início dos anos 1950, lançado por *Rio, 40 graus*, concretizado em *Cinco vezes favela* (1962) e reconhecido no Festival de Cannes de 1964.”⁷⁴ A emergência do Cinema Novo nos anos 1960, portanto, não pode ser compreendida como surgimento espontâneo ou ruptura absoluta. Ao analisar o cenário da produção brasileira nos anos 1950, Ismail Xavier observa que “o colapso da Companhia Vera Cruz em 1954, ao lado de outros fatores, levou a nova geração de cineastas de esquerda a recusar uma produção industrial em sentido estrito.”⁷⁵

É nesse contexto que Nelson Pereira dos Santos realiza *Rio, 40 Graus* (1955), obra paradigmática que abalou o rotineiro cinema nacional ao propor algo inédito: um filme onde o povo brasileiro seria o protagonista. Com claras influências neorrealistas, a narrativa acompanha um domingo na vida de cinco meninos vendedores de amendoim que circulam por diferentes regiões do Rio de Janeiro, expondo, de modo quase documental, os contrastes sociais, raciais e econômicos da cidade. Mostra-se a pobreza do morro dividindo espaço com o turismo

neorrealismo, herdou o compromisso social e o interesse pelos oprimidos; da *nouvelle vague*, absorveu a liberdade formal, a recusa ao academicismo e a ideia do cineasta-autor.

⁷² A frase, atribuída a Glauber Rocha, ficou marcada como o maior lema do Cinema Novo, por simbolizar a defesa de um “cinema de autor” e articular um projeto capaz de romper com o modelo industrial e intervir criticamente na realidade brasileira.

⁷³ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 103

⁷⁴ DESBOIS, Laurent. *A Odisseia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 97

⁷⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 9

nas praias, sem caricaturas ou exotização, sem a lógica do estereótipo. Helena Salem sintetiza esse gesto ao escrever sobre o impacto do filme:

Em termos de cinema brasileiro essa era uma postura absolutamente subversiva para os anos 50: mostrar o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo os seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gíria), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência nas favelas.⁷⁶

Com essa proposta, Nelson Pereira dos Santos inaugura um movimento que começa a dar voz a um povo que, até então, era sistematicamente “tratado como preguiçoso, incapaz, um vazio estereótipo!”⁷⁷ Sem apoio industrial e com orçamento reduzido, mas com radicalidade formal, o povo passa a tomar parte na *partilha do sensível*. Não é surpreendente que, mesmo após liberação pela Censura Federal, a exibição do filme tenha sido interditada pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP):

Entre as objeções de Cortes, constava o título do filme: no Rio de Janeiro, segundo ele (e apenas ele), nunca havia feito 40 graus (no máximo 30,7 graus!). Além disso, o filme era desprovido de enredo, somente “uma sucessão de flashes que mostram o Rio de Janeiro desorganizado e com as suas misérias. (...) Os meninos que vendem amendoim pela cidade são vítimas de um rapaz que lhes extorque dinheiro.”⁷⁸

Esse acontecimento, contudo, é importante não apenas por retratar a censura policial antes mesmo de sua institucionalização durante a ditadura, mas também pelo que se seguiu: uma enorme campanha movida por críticos, jornalistas e intelectuais pela liberação do filme, “talvez um dos mais amplos e importantes movimentos da intelectualidade já realizados no país.”⁷⁹ Após a eleição de Juscelino Kubitschek para a presidência da República, o filme foi finalmente liberado para exibição. O episódio ficou marcado como um grande embate político entre a lógica policial e a lógica igualitária, nos termos Jacques Rancière⁸⁰, reforçando o prenúncio do papel que o Cinema Novo desempenharia na reconfiguração estético-política da ordem sensível.

Além de ter sido pioneiro na ideia de pensar o Brasil com a própria câmera, o filme inspirou alguns jovens a se tornarem cineastas. Foi o caso do baiano Glauber Rocha, que “tinha

⁷⁶ SALEM, *Nelson Pereira dos Santos*: O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 112.

⁷⁷ SALEM, *Nelson Pereira dos Santos*, cit., p. 113

⁷⁸ SALEM, *Nelson Pereira dos Santos*, cit., p. 116. Com apoio em relatos do próprio Nelson e reportagens da época, Salem desenha a situação absurda do dia em que o coronel assistiu à exibição do filme, declarando logo após: “O filme só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira, e foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB.” Cortes declarou que sua decisão se baseava no artigo 272 do regulamento da polícia, que lhe dava poderes para cassar a aprovação da Divisão da Censura se a defesa da moralidade e instituições o exigisse. Toda a situação, em geral, é absurda e beira a comicidade. Para uma análise detalhada do episódio, recomendamos a leitura.

⁷⁹ SALEM, *Nelson Pereira dos Santos*, cit., p. 116.

⁸⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*, cit.

quinze anos quando *Rio, 40 graus*, censurado e depois liberado, lhe revelou sua vocação.”⁸¹ Glauber veio a se tornar o maior nome do Cinema Novo e um dos maiores da história do cinema nacional. Em *Revolução do Cinema Novo*, ele relembra seus encontros com o grupo fundador, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mario Carneiro, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade, todos na casa dos vinte anos:

Nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara. E o cinema? Vínhamos do fracasso de *Ravina*, de uma súbita interrupção em Nelson Pereira dos Santos, do fracasso Vera Cruz & Cavalcanti e sofriamos na carne a tirania da chanchada. [...] Discutíamos muito: eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro, que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini, e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a esses cineastas [...] Mas o que queríamos? Tudo era confuso. [...] De toda aquela iconoclastia, somente Nelson Pereira dos Santos escapara das lanças.⁸²

Em outros escritos, Glauber situa o Cinema Novo como um movimento que “não surgiu do acaso ou da hipótese mistificadora: resultou de toda uma crise geral da arte brasileira.” Crise que, no fim dos anos 50 e início dos 60, coincidiu com a crise política:

anos antes – desta explosão que abalou a América Latina com a Revolução Cubana (1959) não havia no Brasil senão uma imagem raquítica de política e de filmes. Fatalmente – e sem outra saída, porque melhor contexto não poderia haver para o nascimento de um *cinema novo* – o filme brasileiro se incorporou à política e tende, neste processo, a influenciar o processo dialético da História.⁸³

É fundamental, portanto, resgatarmos esse contexto histórico de grande efervescência artística e política para compreendermos o solo em que germinou a geração de jovens cineastas inconformados. Nesse cenário, é indispensável apresentarmos o autointitulado “quase manifesto” escrito por Glauber:

Hoje nós sabemos os caminhos. Gustavo Dahl gritou que *nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem*. a Gustavo definiu nosso pensamento. Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. O nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. [...] Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural [...] No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação de nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto.⁸⁴

⁸¹ DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit. p. 107.

⁸² ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 15

⁸³ ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 25

⁸⁴ ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 17

Fica claro, desde suas origens, que o elemento constitutivo central do Cinema Novo é a disputa simbólica: disputar a arte, disputar quem aparece e quem tem voz na *partilha do sensível*. O quase-manifesto de Glauber não deixa dúvidas de que o movimento se entendia como um projeto de intervenção, não como mero gesto formal. Não por acaso, o golpe de 1964 marca um ponto de inflexão decisivo no percurso que vinha sendo construído. Para compreender como o Cinema Novo navegou e respondeu a essas transformações, analisaremos brevemente, a seguir, a sua – também breve – trajetória, frequentemente dividida pelos historiadores e críticos em três fases, cada uma atravessada e marcada pelo avanço da ditadura.

A primeira fase, correspondente ao período entre 1960 e 1964 e encerrada justamente com o golpe de Estado, foi marcada por um forte otimismo político e pela crença na capacidade do cinema de ser um instrumento de transformação social. Os cineastas, armados com a “câmera-na-mão” davam continuidade à ideia de disputar esteticamente o Brasil, revelando as contradições que o projeto desenvolvimentista insistia em ocultar.

Um dos marcos iniciais dessa fase foi *Cinco Vezes Favela* (1962), filme coletivo produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Composto por cinco episódios dirigidos por jovens cineastas que se tornariam centrais no movimento⁸⁵, as histórias “escolhidas em homenagem aos cinco vendedores de amendoim de *Rio, 40 graus* mergulham na realidade cotidiana popular e misturam atores profissionais a não profissionais.”⁸⁶ O projeto estava alinhado à proposta pedagógico-política do CPC que, como aponta Jean-Claude Bernardet, visava conscientizar o público popular de que “as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia”. Trava-se de politizar o espectador, mostrando que “a situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação.”⁸⁷

Contudo, o filme, como um esforço inaugural, apresentava contradições – entre elas a posição de passividade a que o espectador era relegado: “O espectador absolutamente não é solicitado a participar da obra; a única coisa que se exige dele é que sente em sua poltrona e

⁸⁵ Os cinco curtas consistiam em *Um favelado*, de Marcos Farias, que “acompanha a tentativa desesperada de um pobre desempregado que tenta um golpe e é preso pelo polícia.” *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, que “trata do dilema entre a função sindical e federativa popular do Carnaval e suas exigências comerciais, considerando se tratar de manifestação social ou alienação.” *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, que “evoca a insurreição de um favelado contra a passividade dos habitantes na luta contra um latifundiário cujas terras englobam a favela.” *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, que narra “a história de uma caça aos gatos, que têm as peles utilizadas para fabricar tamborins de Carnaval” e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, que “acompanha a explosão de uma pedreira e a destruição de uma favela.” DESBOIS, A Odisseia do Cinema Brasileiro, cit., p. 124

⁸⁶ DESBOIS, A Odisseia do Cinema Brasileiro, cit., p. 124

⁸⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 41

olhe para a tela, nada mais. E só lhe resta uma alternativa: negar o filme ou entusiasmar-se com ele.”⁸⁸ Ainda assim, mesmo com suas limitações, reconhecidas posteriormente pelos próprios diretores, o filme foi essencial para impulsionar um experimentalismo cinematográfico e se constituiu como “o manifesto de uma nova escola de cinema.”⁸⁹

Após seus experimentos iniciais – não apenas os episódios de *Cinco Vezes Favela*, mas também outros projetos dirigidos pela primeira geração de cinemanovistas⁹⁰ – o Cinema Novo se estabeleceu internacionalmente como uma potente força estética, “confirmando que o continente do cinema brasileiro estava em erupção.”⁹¹

Como apontado por Laurent Desbois, o reconhecimento do Cinema Novo se deu no Festival de Cannes de 1964, com a exibição de *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, e da “trilogia do sertão”: *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Este evento é um marco paradoxal: enquanto, no Brasil, o movimento recém-eclodido era desarticulado por um golpe de Estado militar; internacionalmente nosso cinema era celebrado como uma das vanguardas mais potentes do mundo.

Em especial, *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* “não poderiam ser mais parecidos e mais distantes.”⁹² Ambos apresentavam ao mundo duas faces da mesma moeda: a confrontação radical com a fome e com a violência estrutural do Brasil. No entanto, o faziam por vias estéticas opostas. Se em *Vidas secas*, adaptação da obra-prima de Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos aprofunda o realismo que vinha desenvolvendo desde os anos 50, com planos longos, economia de diálogos e paisagens áridas; em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha aborda a mesma realidade sertaneja de maneira completamente distinta, com traços alegóricos e épicos. Mas ambos os filmes têm algo em comum: a violência não é espetacularizada; é crua, doída e desconfortável.

Foi precisamente essa recusa em criar uma imagem palatável do Brasil que chocou a crítica internacional. Ao se afastarem do clichê de “belos atores em paraísos tropicais”, os filmes encarnavam o que Glauber Rocha, no ano seguinte, teorizaria em seu famoso manifesto:

⁸⁸ BERNARDET, *Brasil em tempo de cinema*, cit., p. 43

⁸⁹ DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 124

⁹⁰ Nesse contexto, é imprescindível destacar o chamado “Ciclo da Bahia”, que reuniu, entre 1959 e 1962, um grupo de realizadores que consolidou Salvador como um núcleo pioneiro do cinema brasileiro moderno. Sob o impulso pioneiro de Roberto Pires, o ciclo introduziu técnicas inovadoras e uma produção independente centrada em temas populares. Filmes como *Redenção* (1959), *A Grande Feira* (1961), *Bahia de Todos os Santos* (1960) e *Barravento* (1962), primeiro longa de Glauber Rocha, estabeleceram as bases formais e políticas que seriam retomadas pelo Cinema Novo, sobretudo a articulação entre precariedade material, crítica social e experimentação estética.

⁹¹ DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 124

⁹² DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 106

a “*Estética da Fome*”. Para Glauber, a fome não era apenas um sintoma, mas “o nervo da sociedade latino-americana”, e a originalidade trágica do Cinema Novo estava em assumir essa ferida: “Nossa originalidade é nossa fome”, escreve ele, “e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.”⁹³

Porta-voz dos cinemanovistas, Glauber aprofunda essa reflexão, posicionando o papel dos cineastas em tocar na ferida da miséria:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.⁹⁴

A primeira fase do Cinema Novo, assim, apresentou filmes verdadeiramente dolorosos ao falar da pobreza e denunciar, por meio da estética, a estrutura social que a produz. Foram obras essenciais para gerar *dissenso* e reconfigurar o que poderia ser visto e pensado na *partilha* do cinema nacional. Era o auge do projeto da disputa simbólica, quando “todos, num primeiro momento, são movidos pelo entusiasmo otimista, convencidos de que o cinema pode e deve tomar parte em uma possível e desejável transformação social.”⁹⁵ Esse otimismo, porém, foi interrompido pelo Golpe de 1964, forçando o Cinema Novo a entrar em uma nova fase.

A segunda fase do Cinema Novo, compreendida entre o golpe de 1964 e a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968, é marcada pela frustração e crise diante da violência estatal. Como analisa Ismail Xavier, o período correspondia à difícil passagem da “promessa da felicidade à contemplação do inferno”:

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.⁹⁶

A “internalização da crise” tornou-se decisiva nessa nova fase. Os cineastas abandonaram o otimismo revolucionário e passaram a desenvolver uma dolorosa autocrítica,

⁹³ ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 30

⁹⁴ ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 31. Ressalto aqui a dificuldade em selecionar citações para serem recortadas do manifesto. A leitura do texto em sua íntegra é fortemente recomendada.

⁹⁵ DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 123

⁹⁶ XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, cit., p. 26

deslocando o eixo das narrativas do sertão para os grandes centros urbanos. A questão que se impunha aos cineastas não era mais como incitar a transformação, mas como compreender a derrota e a natureza do novo poder que se instalava.

Essa introspecção materializou-se em um conjunto de obras que podem ser compreendidas como a “trilogia da desilusão política”⁹⁷: *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, que retrata a paralisia de um jovem jornalista sem perspectiva no cenário pós-golpe; *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, que acompanha o profundo mal-estar de um jovem deputado de um partido radical de esquerda ao se aliar com o partido governista; e *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, que, através de seu estilo barroco e alegórico, acompanha o esforço desesperado de um poeta e jornalista para tentar reverter a situação política que assola a república de Eldorado enquanto um golpe de Estado está em curso.

Dentre estes, *Terra em Transe* talvez seja o mais radical na proposta de dissecar o papel do populismo e, com coragem, mergulhar no desconforto da derrota. Nesse sentido, em sua análise sobre o filme, o filósofo Rodrigo Nunes aponta que ele formula a pergunta que todos estavam evitando fazer: “e se a culpa pela derrota não fosse das ‘forças da reação’ nem do ‘povo’, mas dos autoproclamados ‘revolucionários’, isto é, da própria esquerda?”⁹⁸ A “periculosidade” da obra não residia em um discurso panfletário, mas em seu viés trágico, que se recusava a oferecer certezas e consolo. Por isso, Desbois ressalta que o filme “foi vítima das hesitantes contradições de seus contemporâneos”: por um lado, sofreu críticas dos intelectuais de esquerda por abusar do alegórico e do barroco, por outro foi condenado pelas autoridades sendo, inicialmente, proibido em todo o território nacional pelo governo do general Costa e Silva, acusado de “subversão.”⁹⁹

No embate em torno do *transe*, já estava desenhada a disputa entre a liberdade de criação e a lógica policial do regime que, novamente, interromperia a fase de luto e reflexão com a radicalização da truculência estatal após a promulgação do Ato Institucional nº 5, dando início à terceira, e última, fase do movimento.

A última fase do Cinema Novo corresponde a um período em que “os cinemanovistas dispersam-se, cada um tentando continuar a filmar”¹⁰⁰ O endurecimento do regime militar, a institucionalização da censura prévia, torturas, assassinatos e perseguição de intelectuais de

⁹⁷ DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 137

⁹⁸ NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem*: Ensaio sobre bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022, p. 119.

⁹⁹ DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 139

¹⁰⁰ CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 307

esquerda marcaram um ponto em que o projeto de disputar a imagem do Brasil através da realidade crua da “estética da fome” já não tinha mais espaço. Diante disso, muitos artistas “passaram do realismo à metáfora, optando pela fábula e pela alegoria, até mesmo o conto filosófico.”¹⁰¹

Desse modo, as últimas produções cinemanovistas foram marcadas por uma “alegoria do desespero”¹⁰², com filmes que se preocupavam com a representação do Brasil. Foi uma fase fortemente influenciada pelo Tropicalismo, abraçando a antropofagia como forma de resistência, recusando, assim, a imagem de um Brasil “pronto e acabado” que o regime militar tentava passar e mostrando um país que devora a si mesmo para se reinventar. A estética passou a ser mais colorida e o deboche e a paródia tomaram espaço como importantes elementos de crítica. Dois filmes exemplificam bem o tropicalismo do Cinema Novo: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação da obra modernista de Mário de Andrade, que oferecia uma alegoria irreverente do Brasil sob o “milagre econômico”; e *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, que utilizava a história de um prisioneiro entre canibais tupinambás no século XVI para discutir, de forma irônica e violenta, temas como colonialismo, identidade e utopia.

Ambos os filmes já representavam uma “tentativa de se buscar uma solução de compromisso entre uma narrativa não clássica, fragmentada e alegórica, e o espetáculo cinematográfico de uma grande produção, suposto motor para atingir o grande público.”¹⁰³ Em 1969, a criação da Embrafilme¹⁰⁴ institui um paradoxo: o mesmo Estado que censurava e perseguia, passava a financiar e distribuir o cinema nacional como projeto de soberania cultural. Foi nessa contradição que alguns cinemanovistas encontraram uma brecha para continuar filmando, negociando suas narrativas dentro da máquina estatal. Outros, precisaram se exilar, entre eles Cacá Diegues e Glauber Rocha, que nunca voltou definitivamente ao Brasil. Diante desse cenário, houve a dissolução progressiva e definitiva do movimento.

Entretanto, é inegável sua influência ao longo de toda a história, com a importância disputa simbólica sobre quem e o que poderia ser visto no cinema brasileiro, desde a estética

¹⁰¹ DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 162

¹⁰² RAMOS, Fernão. Breve Panorama do Cinema Novo. *Revista Olhar*, ano 02, n. 4, dez. 2000, p. 4.

¹⁰³ RAMOS, *Breve Panorama do Cinema Novo*, cit., p. 4

¹⁰⁴ Criada em 1969 e extinta em 1990, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. centralizou a política cinematográfica durante o regime militar. Sobretudo a partir de meados da década de 1970, a estatal passou a deter o monopólio da distribuição e a atuar decisivamente na coprodução, elevando o padrão técnico das obras nacionais. Sua influência foi determinante para a ocupação de mercado pelo filme brasileiro, mas gerou uma dependência econômica do Estado que moldou a estética e a produção do período.

da fome às alegorias tropicalistas, representando um grande marco do poder contestador da arte e afirmando sua “periculosidade” diante da lógica policial.

Como um testamento, as palavras do próprio Glauber Rocha ecoam, definindo a essência do que significou – e ainda significa – o Cinema Novo:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo [...] Onde houver um cineasta [...] pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. [...] Não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.¹⁰⁵

Ao analisarmos a trajetória do Cinema Novo, portanto, podemos concluir algo: sua potência não estava em apenas *falar* sobre política, mas em efetivamente *fazer* política. Cada insistência em mostrar o que deveria estar oculto e dar voz àqueles que não deveriam ser ouvidos reabria a ferida do *dissenso* e reafirmava a capacidade igualitária da arte. Assim, esse movimento não apenas representou o Brasil: ele disputou o Brasil. É nesse gesto de disputa *por um cinema brasileiro* frente às tentativas de imposição de uma “narrativa oficial” que reside sua potência, sua importância e sua atualidade, capaz de “dar ao público a consciência de sua própria existência.”

A Arena do Oprimido: repensando a política através do teatro

Se no cinema, como vimos, a disputa pelo Brasil era travada através da imagem – reorganizando o olhar e dando visibilidade às misérias e contradições que o projeto militar insistia em mascarar –, no teatro a batalha ocorria em outro terreno: o do instante, da presença e do corpo. A repressão esbarrava, no palco, em algo mais difícil de capturar: a imprevisibilidade do gesto e da voz, a potência de um sentido que não se encerra no texto, mas se produz politicamente a cada apresentação. É nessa condição heraclitiana, de fluxo contínuo e irrepetível, que residia não apenas o perigo do teatro para o regime, mas também a sua maior potência de resistência.

O cenário teatral dos anos anteriores ao golpe não era tão distinto daquele que descrevemos no campo cinematográfico: predominavam peças ancoradas em repertórios europeus e uma concepção burguesa de espetáculo, cujo maior expoente era o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Como observa Yan Michalski, entretanto, a partir dos anos 1950 o teatro brasileiro passou por uma “mudança de ventos” que o deslocaria para valores diametralmente opostos aos que seriam impostos após o golpe:

¹⁰⁵ ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, cit., p. 17

Se o movimento de renovação estética e técnica do teatro brasileiro, iniciado nos anos 40, [...] baseava-se em mero transplante de um repertório, de uma tradição de encenação e de um estilo de representação europeus, a partir dos meados da década de 50 os ventos que passaram a soprar no país haveriam de condicionar um novo tipo de teatro. Num momento em que em todos os setores da atividade o acento era colocado na afirmação da emancipação e da soberania nacional e na conscientização dos obstáculos que impediam o país de explorar as suas potencialidades, era natural que também o teatro sofresse uma reviravolta que o vinculasse a uma temática brasileira, à preocupação de refletir a realidade imediata do momento nacional e atuar sobre ela.¹⁰⁶

É nesse contexto que, em 1953, surge o Teatro de Arena de São Paulo. Fundado por José Renato, recém-formado pela Escola de Arte Dramática, o Arena tinha inicialmente uma ambição modesta: “abrir caminho para os iniciantes na carreira, propondo-lhes uma disposição cênica diferente – atores no centro, espectadores ao redor.”¹⁰⁷ Tratava-se, como se dizia, de uma espécie de “versão pobre e brasileira do TBC”¹⁰⁸, que, apesar de todas as críticas ao modelo eurocentrado, manteve algo em comum com ele: a manutenção de um elenco estável.

O cenário mudou – e o Arena ganhou projeção – quando se juntaram a José Renato “três jovens homens de teatro destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira”¹⁰⁹: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Boal, inclusive, ao rememorar o papel desempenhado pelo Arena diante da falência do TBC, escreve:

A primeira etapa do Arena veio responder às necessidades dessa ruptura, e veio satisfazer a classe média. Esta fartou-se das encenações abstratas e belas e, à impecável dicção britânica, preferiu que os atores, sendo gogos, fossem gogos; sendo brasileiros, falassem português, misturando tu e você.¹¹⁰

O projeto do Arena logo se converteu em um esforço por concretizar um teatro verdadeiramente brasileiro e próximo do público. Contudo, o cenário econômico e a opção pelo elenco estável levaram o grupo a uma crise no início de 1958: “as contas indicavam que a única decisão ‘racional’ seria fechar as portas da companhia.”¹¹¹ Foi diante dessa perspectiva de encerramento que decidiram produzir seu “canto do cisne”: *Eles não usam black-tie*, peça de estreia de Gianfrancesco Guarnieri, que narrava a história de uma família de operários em meio a uma greve de metalúrgicos – um drama explicitamente atravessado pela luta de classes. A

¹⁰⁶ MICHALSKI, *O palco amordaçado*, cit., p. 11

¹⁰⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 62

¹⁰⁸ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 19

¹⁰⁹ Sobre o papel desempenhado por cada um, Décio de Almeida Prado ressalta: “Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do *playwriting*; no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica [...]. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional, cuja temperatura começava a se elevar.” PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 63

¹¹⁰ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 176

¹¹¹ COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, cit., p. 20

montagem foi um sucesso absoluto de crítica e de público e “restaurou a crença no valor, inclusive comercial, das peças nacionais, com o Arena marchando à frente dos acontecimentos.”¹¹²

Para além de propor um teatro nacional e “intimista”, ancorado na própria disposição espacial do palco da arena, *Black-tie* foi um divisor de águas em nossa dramaturgia: “pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo.”¹¹³ Essa mudança operou uma reconfiguração radical na *partilha do sensível*: aqueles que não tinham parte para serem vistos como sujeitos políticos invadiam a cena e tomavam a palavra.

Nos anos seguintes, o Arena se enveredou por diversas experimentações estéticas e políticas, especialmente com a criação do Seminário de Dramaturgia, em abril de 1958.¹¹⁴ No ano seguinte, Augusto Boal torna-se o centro irradiador das atividades do grupo e assume a direção com um claro projeto: “tomar a arte como um instrumento de luta e a arena como seu espaço de batalha.”¹¹⁵ É nesse contexto que, em setembro de 1960, estreia *Revolução na América do Sul*, texto de Boal, que marcava um decidido contorno do teatro épico brechtiniano¹¹⁶, valendo-se de sátiras e hipérboles para acentuar a violência das estruturas sociais e políticas, com protagonismo da classe operária. Essa nova fase marca também a expansão do grupo, que “amplia suas excursões, atingindo não somente o interior de São Paulo como outras capitais, especialmente cidades do Nordeste brasileiro, inaugurando uma itinerância teatral que se coaduna com a militância política e artística. [...] O novo objetivo era alardear a *Revolução* aos quatro cantos.”¹¹⁷

Os maiores sucessos de público do Arena, já sob as malhas da censura, foram *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967)¹¹⁸, escritas em colaboração por Boal e

¹¹² PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 64

¹¹³ COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, cit., p. 21

¹¹⁴ O Seminário foi crucial para formar novos dramaturgos. Alguns exemplos de importantes peças que nasceram desses esforços foram *Chapetuba F.C.*, de Oduvaldo Vianna Filho e *Gente como a Gente*, de Roberto Freire, ambas de 1959.

¹¹⁵ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016, p. 39

¹¹⁶ Nesse sentido, Décio de Almeida Prado ressalta que a peça marcava o início da influência de Brecht no Brasil nos seguintes termos: “O teatro épico, tal como fora por ele definido, acrescentava à dramaturgia universal um novo elemento, o questionamento crítico, não ocasional, mas exercido como método, em todos os níveis do espetáculo: crítica do autor à própria peça, desenvolvida se possível em forma interrogativa, mais como pergunta que como resposta; do ator à personagem, com a qual não devia ele se identificar a ponto de perder a objetividade; e do público, a quem caberia dizer a última palavra, elaborando a sua reflexão pessoal sobre tudo o que acabara de presenciar.” Tratava-se de um chamado que se afastava do realismo para mobilizar o público a enxergar não apenas os indivíduos, mas o mecanismo social que conduzia as ações dos personagens. PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 70

¹¹⁷ MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 49

¹¹⁸ As peças representaram também a consolidação do *Sistema Coringa*, criado por Augusto Boal, no qual os atores se revezavam na interpretação dos papéis, rompendo com a hierarquia e a identificação tradicional entre ator e

Guarnieri, com músicas de Edu Lobo. Ambas “tomavam como pretexto a história nacional para evocar rebeliões sufocadas violentamente ou mortas em seu nascedouro – e não por simples coincidência.”¹¹⁹ As peças encarnavam uma disputa histórica: “a vontade ou a necessidade de efetuar uma exegese política sobre um fato do passado, propondo-se dela extrair, em realidade, um esquema analógico aplicável a situações presentes”¹²⁰ mobilizando, assim, uma exortação quase pedagógica: encorajar o público a lutar.

A missão de conscientização política do Arena logo o colocou na mira das autoridades do novo regime: “no clima de radicalismo que se instalou então no país, era o que bastava para lançar ao teatro, de saída, uma grave suspeita [...] O fato é que com isso se cortava o suprimento de ar ao mais importante movimento da cultura teatral brasileira”¹²¹

A influência do Arena, entretanto, é incontornável:

foi o Arena o introdutor do caráter funcional da arte e do teatro, fazendo de sua práxis artística um ininterrupto diálogo entre as duas funções sociais: arte e política. [...] Não é possível se falar em teatro no Brasil, após o Arena, sem que seja considerada essa enorme ascendência, ao menos quando se trata de um teatro cultural e socialmente empenhado¹²²

Paralelamente, nesse mesmo cenário fervoroso por mudanças, em 1958, nos corredores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, nascia outro núcleo que também alteraria profundamente a paisagem do teatro brasileiro: o *Teatro Oficina*. Inicialmente, o grupo encontrou apoio do Centro Acadêmico XI de Agosto, que viabilizou as primeiras produções daquele movimento, com claras intenções de “conserto, invenção e laboratório”, num “fraseado típico de futuros juristas se exercitando na retórica, mas ancorado na filosofia existencial de Albert Camus.”¹²³ A primeira fase da companhia, ainda amadora, era marcada por esse claro “projeto existencial”, evidente em suas duas primeiras produções: *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles e *Vento Forte para Papagaio Subir*¹²⁴, de José Celso Martinez Corrêa – o Zé Celso, que se tornaria a figura central do grupo.

personagem. A estrutura incluía a figura do “Coringa” (um narrador ou mestre de cerimônias) que mediava a relação entre palco e plateia, comentando a ação e conferindo distanciamento crítico à peça. O sistema visava estimular no público uma postura crítica, não identificatória, diante dos conflitos apresentados, enfatizando que as ações eram funções sociais e coletivas, e não traços psicológicos individuais.

¹¹⁹ PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 71

¹²⁰ MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 118

¹²¹ MICHALSKI, *O palco amordaçado*, cit., p. 14

¹²² MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 58

¹²³ MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 63

¹²⁴ “Mal ajambrada em seus diálogos um pouco soturnos e uma insuportável falta de ação teatral, a peça deve ter exasperado os espectadores que não conheciam *O Existencialismo é um Humanismo*, de Sartre, obra da qual ela não deixa de ser uma ilustração. Já *A Náusea* parece ter inspirado José Celso na composição de seu texto [...]” MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 63

Os anos que se seguiram foram fundamentais para a consolidação da equipe, que se encontrava “na iminência de assumir novos rumos de ação, não apenas enquanto determinação de projeto cultural como teatro universitário, quanto como nas vidas particulares de seus integrantes, que começam a optar pela profissionalização.”¹²⁵ O primeiro grande passo nessa direção viria em 1960, por meio de uma colaboração com Augusto Boal no Seminário de Dramaturgia do Arena, adaptando *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa, texto que discutia a questão do proletariado rural¹²⁶ – tema que dialogava com a dramaturgia nacionalista e social do próprio Arena.

Ainda em 1960, Oficina e Boal também realizariam uma montagem de *A Engrenagem*, texto abertamente político de Jean-Paul Sartre, que tratava da libertação revolucionária da América Latina, da máquina imperialista e da sucessão de ditadores. A montagem foi realizada por ocasião da vinda de Sartre e Simone de Beauvoir à América Latina. O texto foi “adaptado por José Celso em duas frenéticas madrugadas, sendo o espetáculo ensaiado às pressas em quinze dias, estreando duas semanas antes das eleições de 15 de novembro.”¹²⁷ Zé Celso sublinha que se tratava de

teatro político. Não apenas em virtude de seu conteúdo explícito, mas principalmente tendo-se em vista o que ele representa para nós em matéria de compromisso ideológico, uma vez que o que determinou em primeiro lugar a escolha de *A Engrenagem* foi antes a convicção, por parte do grupo Oficina, de que se fazia necessária sua presença nas lutas reais de nosso tempo e não exclusivamente o valor inegável do texto. (...) Nossa realização pessoal integra-se na própria realização histórica do povo brasileiro.¹²⁸

Como observa Fernando Peixoto: “Sem dúvida, a criança nasceu: *A Engrenagem* encerra a fase do amadorismo. O grupo define princípios básicos e reivindica uma participação ativa no processo sócio-político através da atividade teatral.”¹²⁹ No ano seguinte, o Oficina se profissionalizaria definitivamente. Até 1966, “o repertório de sucesso do Oficina concentrou-se basicamente em obras internacionalmente *consagradas*, como *A vida impressa em dólar* (1961), [...] e *Pequenos Burgueses* (1963)”¹³⁰

¹²⁵ MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 65

¹²⁶ Cabe ressaltar que a temática do conflito fundiário e do drama do trabalhador rural atravessa toda a trajetória de Benedito Ruy Barbosa. A peça *Fogo Frio* prefigura as discussões que o autor consagraria décadas mais tarde na teledramaturgia, em obras de enorme impacto popular como *Pantanal* (1990) e *O Rei do Gado* (1996), evidenciando a permanência da questão agrária como uma ferida aberta na estrutura social brasileira.

¹²⁷ MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 66

¹²⁸ MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 66

¹²⁹ PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 21

¹³⁰ COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, cit., p. 141

O auge indiscutível do Oficina, entretanto, seria alcançado em 1967, com a montagem de *O Rei da Vela*, peça escrita por Oswald de Andrade em 1933, até então considerada impossível de ser encenada – esta sendo sua primeira adaptação, sob direção de Zé Celso. A peça marcou a reabertura do teatro após um incêndio que destruiu todo o prédio da companhia. O espaço, completamente reestruturado, inaugurava inovações como o palco giratório que acentuava a espacialidade da relação com a audiência. *O Rei da Vela*, “como espetáculo manifesto, foi dedicado a Glauber Rocha (que acabara de lançar *Terra em Transe*) e apresentado por José Celso Martinez Corrêa como ‘um teatro fora de todos os conceitos de ser ou não ser teatro, fora do escoteirismo teatral’.”¹³¹

A montagem, absolutamente inovadora, é frequentemente apontada como o marco inicial do tropicalismo¹³² no teatro. Nas palavras de Décio de Almeida Prado:

O ufanismo, virado de cabeça para baixo, dava origem, no teatro, ao tropicalismo: a aceitação, alegre e selvagem feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos¹³³

A proposta tropicalista de *O Rei da Vela* revolucionava o modo como o teatro brasileiro poderia se posicionar politicamente: não mais pela exortação pedagógica do Arena, mas pela antipedagogia do excesso, do deboche e do delírio – uma cena que incorporava antropofagicamente o caos em que o país se encontrava. A fala de Zé Celso sinaliza essa inflexão radical:

O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, da transformação de mentalidades na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia. (...) Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira - do absurdo brasileiro - teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos.¹³⁴

Com essa montagem, o núcleo do teatro político era profundamente alterado por uma juventude que rompia com a proposta do Arena e “não admitia mais divisas entre a arte e revolta. Não caberia ao teatro promover a revolução. Ele mesmo é que tinha de ser um ato

¹³¹ MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 124

¹³² A influência tropicalista inaugurada pela montagem também se estendeu para as outras esferas culturais: “Caetano Veloso compôs *Tropicália* sob a influência da montagem e para ela musicou o poema Canção de Jujuba, bem como inúmeros outros criadores culturais passam a referenciar-se por um antes e um depois de *O Rei da Vela*.” MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 128

¹³³ PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 113

¹³⁴ CORREA, José Celso Martinez. Entrevista concedida à Revista Civilização Brasileira, *Caderno Especial Teatro*, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

revolucionário.”¹³⁵ Assim, “com *O Rei da Vela*, o Teatro Oficina assumia a vanguarda do teatro revolucionário no Brasil”¹³⁶

A radicalidade atingiu seu ponto de não retorno com a montagem de *Roda Viva* em 1968, texto de Chico Buarque dirigido por Zé Celso. A peça transformou-se em um “*happening*” anárquico: os atores desciam à plateia, tocavam nos espectadores, simulavam atos sexuais e provocavam a “moral e os bons costumes” defendidos pelo regime, levando às últimas consequências a estratégia de agressão sensorial.¹³⁷ O corpo em cena gerava um *dissenso* que desafiava de tal forma os limites do tolerável pela *lógica policial* que acabou por se tornar o principal alvo da reação conservadora organizada.

Em julho de 1968, em plena temporada de apresentações no Teatro Galpão, em São Paulo, o elenco foi brutalmente atacado por dezenas de integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Em outubro, a peça foi proibida na véspera de sua estreia em Porto Alegre. Antes que os atores deixassem a cidade, eles foram novamente agredidos por extremistas. Nas palavras de Fernando Peixoto:

O que aconteceu foi claro: as ameaças constantes aumentavam o prestígio do espetáculo a ponto de setores paramilitares de direita invadirem e depredarem um teatro em São Paulo (covardemente fechando o camarim dos atores e agredindo fisicamente as atrizes) e chegarem ao ponto de agredirem e raptarem intérpretes em Porto Alegre. Tudo isso impunemente.¹³⁸

Tratava-se de um marco simbólico: não era mais apenas a censura estatal que vigiava e interditava; agora os grupos paramilitares assumiam a linha de frente da repressão cultural, armados e legitimados. O ataque à *Roda Viva* foi uma espécie de prenúncio do que se seguiria com o Ato Institucional nº 5, decretado em dezembro daquele mesmo ano, quando o regime decidiria que não há mais espaço para qualquer forma de *dissenso público*.

Após anos de repressão sistemática, a escalada chega ao limite em 1974 quando o Oficina é invadido e interditado; vários de seus integrantes são presos e torturados. Zé Celso e sua família são levados: “as mulheres ficaram detidas uma semana, os homens 20 dias (no início desaparecidos, até que a polícia se dignou a anunciar que estavam no DOPS).”¹³⁹ Diante da

¹³⁵ PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 114

¹³⁶ COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*, cit., p. 141

¹³⁷ “Tudo aquilo que poderia chocar a platéia foi buscado como recurso expressivo: palavrões, gestos obscenos, nus, um fígado cru devorado em cena a respingar sangue nas primeiras filas, uma cena de longo silêncio em que os atores fixavam um espectador olhando-o insistentemente, uma passeata estudantil onde os atores jogavam-se literalmente sobre o público, entre outros recursos. Procedimentos urdidos na porrada (como os configurou José Celso), efetivamente perturbavam a costumeira placidez da relação palco/plateia.” MOSTAÇO, *Teatro e política*, cit., p. 141

¹³⁸ PEIXOTO, *Teatro Oficina (1958-1982)*, cit., p. 68

¹³⁹ PEIXOTO, *Teatro Oficina (1958-1982)*, cit., p. 108

asfixia completa, ao fim de 1974, o Oficina decide pelo autoexílio. Zé Celso parte para Portugal; o grupo segue pouco depois.

O Arena também não escapou da truculência. Em janeiro de 1971, durante ensaios para *Arena conta Bolívar*, Augusto Boal foi sequestrado, preso e torturado pelos militares. “O teatrólogo foi mantido no DOPS e no presídio Tiradentes, em São Paulo, por três meses, sob torturas e interrogatórios sistemáticos. No mesmo ano, Boal partiu para o exílio involuntário, vivendo afastado do Brasil por quinze anos.”¹⁴⁰

A repressão e o exílio, entretanto, não significaram o fim, mas o começo de um potente projeto: O *Teatro do Oprimido*, desenvolvido por Boal no exílio, representava o auge de seu projeto de um teatro popular: através de técnicas, como o *teatro invisível* e o *teatro-fórum*¹⁴¹, entre outras, o método rompia com qualquer barreira entre quem age (o ator) e quem assiste (o espectador), transformando, segundo Boal, “o espectador em *espect-ator*”.¹⁴² Teoricamente, o gesto de Boal dialoga diretamente com Rancière: a abolição da hierarquia entre os que sabem e os que não sabem, entre os que falam e os “sem-voz”.¹⁴³ Era um gesto revolucionário que transformava o *espect-ator* não só em um agente teatral, mas em um agente político.

A diáspora forçada da ditadura pode ter “cortado o suprimento de ar” e interrompido o sonho de uma intervenção política que vinha sendo desenvolvido no Brasil. Porém, mesmo violando textos, invadindo palcos e agredindo corpos, a censura nunca conseguiu efetivamente fazer cessar a ação.

Apesar de suas diferenças, há um fio que costura Arena e Oficina: a reafirmação do poder da cena como lugar de reorganização do sensível – um novo modo de sentir o país e de disputar a narrativa sobre ele. A exortação épica de Boal e o transe antropofágico de Zé Celso convergem nesse mesmo ponto: ambos fazem do palco um espaço de confronto direto com a ordem policial do regime. Cada um à sua maneira, expandiram a possibilidade de imaginação

¹⁴⁰ ANDRADE, Clara de. O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, p. 135-143, dez. 2018.

¹⁴¹ No Teatro Invisível, a cena é encenada em espaços públicos sem que o público saiba que se trata de uma peça, justamente para provocar reflexão e debate a partir de situações reais. Já no Teatro-Fórum, uma cena que apresenta um conflito social é interrompida para que espectadores – transformados em “espect-atores” – entrem em cena e proponham alternativas, transformando o teatro em um exercício coletivo de intervenção e imaginação política.

¹⁴² BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, cit.

¹⁴³ “Voz dos oprimidos e dissenso necessário para a existência da política em sua melhor acepção, o Teatro do Oprimido consegue estabelecer um vínculo sensível de emancipação - não somente porque pressupõe uma igualdade de inteligências e entende o caráter sensível das formas de pensamento, mas porque leva estas mesmas concepções a um aspecto prático de transformação.” GOMES, Pedro Augusto Boal Costa; GONDAR, Josaida de Oliveira. A emancipação pedagógica de Jacques Rancière e o Teatro do Oprimido como re-partilha do sensível. *INTERthesis*, Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 192-208, jan./jun. 2015, p. 203

política para toda uma geração. Mesmo sufocado, o teatro nunca deixou de cumprir aquilo que Boal definia como sua tarefa fundamental: ser um “ensaio da revolução”.¹⁴⁴

“Ou vocês mudam, ou acabam”: a disputa simbólica nas malhas da censura

Ao analisarmos os anos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, percebemos que se instaurou na classe artística brasileira uma percepção paradoxal. Havia a crença, sustentada pela relativa liberdade dos primeiros anos, de que a arte poderia funcionar como uma espécie de trincheira – construída entre a perplexidade e a convicção de que aquelas circunstâncias autoritárias seriam brevemente derrotadas. Nesse sentido, Roberto Schwarz ressalta:

Para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além da luta, um compromisso.¹⁴⁵

Como reconstruímos anteriormente, esse compromisso revolucionário encontrava-se em franca ascensão no teatro e no cinema. O ano era 1967: no cinema, Glauber Rocha lançava *Terra em Transe*; no teatro, Boal e Guarnieri montavam *Arena conta Tiradentes* e Zé Celso inaugurava o tropicalismo com *O Rei da Vela*. O cenário cultural vivia, de fato, uma intensa efervescência, resultado de uma construção de duas décadas, na qual ambas as artes haviam iniciado um movimento de redistribuição do *sensível*, encarando, repensando e disputando os contornos do Brasil nos prenúncios de um *cinema novo* e de um *teatro popular*.

A crença de que a mudança era possível era crescente – mas a repressão também. Era esse o cenário quando o General Juvêncio Façanha se dirigiu à classe artística:

Merece ser registrado um recado [...] aos homens de cinema e de teatro: “ou vocês mudam ou acabam.” A mesma autoridade não hesitaria em declarar que “a classe teatral só tem intelectualóides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro”¹⁴⁶

¹⁴⁴ “A Poética do Oprimido é essencialmente uma Poética da Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!*” BOAL, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, cit., p. 170

¹⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62

¹⁴⁶ MICHALSKI, *O palco amornado*, cit., p. 24

O recado era um prenúncio forte e definitivo dos difíceis tempos que se aproximavam: “ou vocês mudam ou acabam.” A sentença, carregada de violência institucional, não era apenas uma ameaça de extinção, mas um ultimato estético e ideológico. O regime não desejava apenas o silêncio dos opositores; desejava a adesão a um projeto de “Brasil Potência”, higienizado de seus conflitos e contradições.

Os termos da disputa eram claros: querer *dizer a arte* é tentar dizer o que é o próprio país.¹⁴⁷ Se, por um lado, a ordem policial da censura tentava fixar um *ser*, uma imagem imutável do Brasil alinhada com o projeto desenvolvimentista, por outro, a arte respondia com conflito, com *pólemos*, produzindo dissenso ao mostrar o que insistia em ser escondido. Yan Michalski descreve com precisão essa fricção:

Enquanto, para o artista a constatação, por exemplo, de conflitos de interesses de classe em seu país, ou da miséria subumana em que vivem milhões de seus compatriotas, pode constituir-se no ponto de partida para a elaboração de uma obra através da qual ele procurará mergulhar o mais fundo possível na realidade abordada, [...] para as autoridades responsáveis pelas diretrizes da censura a efetiva existência de cruciais conflitos de classe ou de condições subumanas de vida são fatores de preocupação muito menor do que a ameaçadora hipótese de que a divulgação de tais verdades “desprimorosas ao Brasil” venha a fortalecer a ação dos alegados inimigos da ordem moral

Diante desse impasse e do cenário cada vez mais opressivo, o primeiro movimento da classe artística foi o enfrentamento coletivo, como descreve Miliandre Garcia:

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”, [...] o meio teatral colocou as divergências em segundo plano e passou a compor uma agenda coletiva com pautas transversais, [...] que garantiram a realização de inúmeras manifestações públicas que iam de cartas abertas e telegramas ao presidente a campanhas nacionais e greve dos teatros.¹⁴⁸

O “ápice da resistência cultural e da articulação entre artistas e intelectuais” se deu em fevereiro de 1968, com a histórica greve de três dias dos teatros do eixo Rio-São Paulo.¹⁴⁹ Porém, como já ressaltamos, a repressão era proporcional à resistência. Diante da mobilização coletiva, o regime temia “que esta arte de espetáculo servisse à expansão do comunismo através de público restrito, porém com amplo potencial de influenciar o público teatral e a opinião

¹⁴⁷ Ressalta-se que remetemos tal formulação ao Ato I deste trabalho, em que traçamos um paralelo entre os discursos totalizantes de Roberto Alvim e Juvêncio Façanha.

¹⁴⁸ GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, p. 144-177, dez. 2018., p. 158

¹⁴⁹ GARCIA, *Censura, resistência e teatro na ditadura militar*, cit., p. 158

pública.”¹⁵⁰ Em julho, *Roda Viva* seria invadido pelo Comando de Caça aos Comunistas; em dezembro, o AI-5 seria instaurado.

Nesse cenário, os movimentos de resistência eram cada vez mais sufocados, e se tornava inviável o confronto direto ao regime no plano verbal ou programático. Com a repressão cada vez mais ideológica e violenta, parecia se concretizar o ultimato do General Façanha: a arte iria acabar. Porém, diante desse dilema, a cultura brasileira recusou o fim e operou a mudança em seus próprios termos.

É nessa disputa que surgem as “*alegorias do subdesenvolvimento*”, descritas por Ismail Xavier:

Em outras palavras, em seu programa estético e variedade de estilos, as alegorias do subdesenvolvimento trabalharam as tensões implicadas naquela diferença, em vez de acatar o imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964. É o momento em que a derrota efetiva e as decepções dão ensejo à experiência concreta da história como um campo de contradições vivido pelos vencedores na forma do progresso, continuidade, e pelos vencidos na forma do desastre, descontinuidade.¹⁵¹

Nesse sentido, enquanto o Cinema Novo passava a enfrentar sua crescente desmobilização, surgia nas margens da resistência uma resposta ainda mais radical: o Cinema Marginal (ou, como apelidado por Glauber Rocha, o *udigrudi*¹⁵²). Cineastas como Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla¹⁵³ recusaram tanto o desenvolvimentismo industrial quanto a pedagogia dos intelectuais de esquerda. A “estética da fome” formulada pelo Cinema Novo deslocava-se para uma “estética do lixo”, com produções que encarnavam um “amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento.”¹⁵⁴

Ismail Xavier observa ainda que esse movimento se aproximava da proposta do Teatro Oficina a partir de 1968: “a impaciência se desdobrou em pesquisas de estratégias localizadas num além (ou aquém) da representação, na esfera do ritual que ativa pulsões e, não raro, se faz grito expressionista.”¹⁵⁵ Tratava-se da afirmação do devir em sua forma mais anárquica: a recusa em fazer sentido dentro da lógica policial.

¹⁵⁰ GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). *TOPOL*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 235-259, jul./dez. 2010, p. 242

¹⁵¹ XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, cit., p. 10

¹⁵² Ao analisar o surgimento do movimento marginal, Laurent Desbois menciona que “um novo batalhão de cineastas apressadamente identificados como a terceira geração do Cinema Novo, artesãos de um cinema underground desdenhosamente chamado de “udigrúdi” por Glauber Rocha, pai assassinado por seus Édipos.” DESBOIS, *A Odisseia do Cinema Brasileiro*, cit., p. 195

¹⁵³ Candeias é frequentemente apontado como o precursor do movimento, com o filme *A Margem*, de 1967; já Sganzerla dirigiu, entre outros, o celebrado *O bandido da luz vermelha*, em 1968.

¹⁵⁴ XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, cit., p. 46

¹⁵⁵ XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, cit., p. 40

Paradoxalmente, enquanto o *udigrudi* explodia nas bordas do sistema, uma parte da produção cinematográfica buscava sobreviver por meio de negociações internas à Embrafilme, tentando preservar o gesto crítico sem perder o acesso à circulação. Não se tratava de adesão, mas de uma disputa silenciosa: manter o cinema vivo era, em si, uma forma de resistência, em uma tentativa de garantir que a imagem do Brasil não fosse monopolizada pela propaganda ufanista.

Com este percurso, a dualidade que sustenta nossa análise se desenha. De um lado, o cinema assumiu a tarefa de funcionar como um retrato: uma imagem fixa e reproduzível capaz de, simultaneamente, disputar o imaginário narrativo e arquivar o trauma para o futuro. De outro, o teatro radicalizou sua condição de correnteza: uma arte da presença e do instante irrepetível, dotada de grande poder mobilizador.

Foi justamente essa potência da efemeridade heraclitiana do encontro entre elenco e plateia que se tornara temida pelo regime, que encontrava dificuldades em controlar

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.¹⁵⁶

Por isso, ao longo da década de 1970, com os ataques ao Arena e ao Oficina, seguidos da prisão e exílio de Boal e Zé Celso, muitos “grupos teatrais localizados centros urbanos deslocam-se para as periferias da cidade, numa estratégia de sobrevivência.”¹⁵⁷ Entretanto, como vimos, o teatro, apesar da “derrota” aparente e da rejeição ao exílio ou ao subterfúgio periférico, não perdeu sua potência, apenas se reinventou.

Assim, constatamos que a “mudança” exigida pelo General Façanha de fato ocorreu. A arte mudou para sobreviver e, entre greves, alegorias, gritos marginais e estratégias de sobrevivência, conseguiu atravessar a longa noite da ditadura. Ao sobreviver, garantiu que a memória daqueles tempos não fosse escrita apenas pelos vencedores, mas também pelas imagens e corpos que resistiram.

A instituição censória foi gradativamente perdendo forças, sendo extinta oficialmente com a promulgação da Constituição de 1988, que vedava expressamente “toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística”. Com isso, extinguiu-se também a Divisão

¹⁵⁶ GARCIA, *Censura, resistência e teatro na ditadura militar*, cit., p. 159

¹⁵⁷ GARCIA, *Censura, resistência e teatro na ditadura militar*, cit., p. 159

de Censura de Diversões Públicas. Aparentemente, a batalha estava vencida e a *política* parecia, enfim, ter desarmado a *polícia*.

Porém, como nos ensinou Walter Benjamin, o passado ainda relampeja nos *instantes de perigo* – e os fantasmas da ditadura continuam a nos assombrar. É por isso que percorremos esse longo caminho de reconstrução histórica: para compreender as forças que seguem em disputa e, assim, encarar a pergunta que parece nunca ter deixado de ecoar no teatro e no cinema brasileiros: o que, afinal, pode uma cena?

ATO III - O QUE AINDA PODE UMA CENA?

Cinco décadas separam dois anos paradigmáticos da história da resistência cultural no Brasil: 1967 e 2017. O primeiro, como vimos, marca o auge do sonho do *Cinema Novo* e do *teatro popular*, quando a arte pretendia ser denúncia, reflexo e forja da nação; mas também antecipa a consolidação do período mais autoritário da ditadura. Já o segundo assinala uma nova guinada autoritária na história do país – não mais baseada em um aparato estatal centralizado, mas em uma articulação difusa de forças morais, religiosas, econômicas que volta a disputar intensamente a *partilha do sensível*: quem pode aparecer, o que pode ser dito e quais imagens podem circular.

O ano de 2017 não se tornou um marco por acaso. Ele é resultado de uma crise democrática em vertiginosa escalada, cujo processo se intensificou a partir das Jornadas de Junho de 2013, com inúmeros desdobramentos nos anos seguintes, culminando no impeachment de Dilma Rousseff em 2016. Como observa Marcelo Campos:

Assim, dadas a insatisfação decorrente da crise econômica no Brasil e as disputas por poder em ano anterior às eleições de 2014, a convergência inicial das manifestações de 2013 logo se transformou em polarização. Durante os anos seguintes, nem o resultado das eleições nem mesmo o golpe contra Dilma conseguiram criar escoamento fértil, eficaz, suficiente e construtivo para aquela energia de 2013. O governo Temer e os inesgotáveis escândalos e absurdos que transpareceram aumentaram a tristeza e a revolta da esquerda e causaram constrangimento e arrependimento em parte do centro e da direita. A polarização migrou, portanto, para outros campos da vida política.¹⁵⁸

A partir desse deslocamento da polarização, o espaço simbólico tornou-se um importante terreno de disputa. É nesse contexto que irrompem ataques significativos à liberdade artística. Nesse sentido, ao organizar uma coletânea que registra esse período¹⁵⁹, Luisa Duarte inicia tratando sobre o objeto a ser discutido – a censura:

Melhor seria se este livro não precisasse existir. O seu objeto parecia ter ficado para trás. Censura era, no âmbito nacional, um substantivo feminino destinado aos livros de história quando se referiam à ditadura militar (1964-85). Mas eis que, em 2017, 32 anos depois do movimento das Diretas Já, o Brasil se viu envolto em uma série de episódios de cerceamento da liberdade de expressão no campo da arte, sendo o fechamento precoce da exposição Queermuseu — Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural, em Porto Alegre, e os ataques ao artista Wagner Schwartz por ocasião de sua performance *La Bête* (2015), no 35º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP, os mais conhecidos.¹⁶⁰

¹⁵⁸ MOSQUEIRA, Bernardo. A crise de 2017. In: DUARTE, Luisa (org.). *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 171

¹⁵⁹ Trata-se da obra “*Arte Censura Liberdade - Reflexões à luz do presente*”, descrita como uma publicação que trata da “experiência da arte e da abrangência do efeito gerado por ela na sociedade, em ondas empáticas ou reacionárias.” Para uma compreensão aprofundada dos ataques movidos ao longo de 2017, recomenda-se a leitura.

¹⁶⁰ DUARTE, Luisa. Introdução. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 7

É fundamental sublinhar, contudo, que esses episódios – entre outros que exploraremos ao longo deste Ato – não eram espontâneos, mas orquestrados com objetivos políticos claros: “grupos como Movimento Brasil Livre (MBL) lançaram uma série de investigações reais e notícias falsas sobre os usos e maus usos da Lei Rouanet, de incentivo à cultura. Começava assim uma batalha antiartística [...]”.¹⁶¹

Tratava-se, novamente, de uma disputa para definir os contornos da *partilha do sensível*. Como analisa Moacir dos Anjos: “[...] no Brasil de 2017, aqueles movimentos e agrupamentos que atacaram exposições de arte quiseram transformar disputa legítima em apagamento do diferente, igualando o embate democrático à violência sem qualquer regulação.”¹⁶²

Ressalta-se, ainda, que a direita conservadora soube capitalizar essa comoção popular, já com vistas à eleição de 2018, que se avizinhava. A batalha pelos valores oferecia uma recompensa imediata e mobilizadora: a identificação de um inimigo comum, visível e supostamente perigoso:

Os ataques moralistas do MBL e dos demais grupos evangélicos e conservadores não aconteceram por acaso naquele momento específico do segundo semestre de 2017. Suas falas desenhavam um novo arco de tragédia: “A família está sendo destruída aos poucos pelos artistas e por outros desviados, que vêm espalhando silenciosamente há muito tempo a pedofilia, a zoofilia, a homossexualidade e a transexualidade para nossas crianças e comunidades; se nada for feito, será o fim da nossa sagrada família!” Como se sabe, o único fator que pode interromper o destino fatal da tragédia é o surgimento da figura heroico-messiânica. Mirando os resultados de 2018, é nesse papel que se colocou a direita reacionária.¹⁶³

A construção desse inimigo interno foi bem-sucedida. O inimigo não era mais apenas “a esquerda” ou “os corruptos”, mas os artistas, os professores, os pesquisadores, os produtores culturais, os corpos dissidentes. Ou seja: todo aquele que, de algum modo, disputasse a organização do sensível. Eis que, em 2018, é eleito o “Messias” que os reacionários clamavam. Jair Bolsonaro encarnou o papel heroico de defensor da família, da moral e dos “bons costumes”. Cabe lembrar que esses eram os exatos termos do Decreto-Lei nº 1.077/1970, que instituiu a censura prévia no Brasil.¹⁶⁴ Os “planos subversivos” perseguidos pela ditadura convertiam-se em “ideologia de gênero”, “desvirtuação das crianças” e “fim da família tradicional brasileira”.

¹⁶¹ MOSQUEIRA, A crise de 2017. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 163

¹⁶² ANJOS, Moacir dos. Notas sobre a miséria do olhar. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 22

¹⁶³ MOSQUEIRA, A crise de 2017. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 173

¹⁶⁴ *In verbis*: “CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserve-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade; [...] CONSIDERANDO que o emprêgo dêsse meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. [...] Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.” BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

Paralelamente à acusação moral, operava-se uma meticulosa estratégia de deslegitimação econômica. A Lei Rouanet, mecanismo histórico de fomento à cultura no país, foi deturpada e transformada, no imaginário popular, em sinônimo de corrupção e privilégio indevido. O artista não apenas atentava contra a família, mas o fazia “com o dinheiro público”. Assim, Jair acrescentava uma promessa a seu projeto de governo: acabar com a “mamata”.

Tais ataques mobilizavam, com precisão, *a tese da perversidade* analisada por Albert Hirschman em seus estudos sobre a retórica da intransigência.¹⁶⁵ Segundo essa tese, políticas públicas desenhadas para gerar benefícios sociais produziram, inevitavelmente, o efeito inverso: a ação estatal, longe de promover cultura, estaria, supostamente, destruindo-a, servindo apenas como instrumento de corrupção, privilégio e degeneração moral.

Bolsonaro não tardou em transformar o ataque retórico em política institucional. Após a vitória nas urnas, logo no primeiro dia de governo, em 1º de janeiro de 2019, por meio da Medida Provisória nº 870, o Ministério da Cultura foi extinto. Rebaixada ao status de Secretaria Especial, a pasta foi alocada inicialmente sob o Ministério da Cidadania e, posteriormente, do Turismo. Após a mudança, passa a ser comandada por Roberto Alvim, que não esconderia sua missão: a arte brasileira deveria ser heroica e imperativa, ou não seria nada.¹⁶⁶

Instaurava-se, assim, uma nova *lógica policial*, distinta daquela que vigorou durante o regime militar. Se antes a regra era a interdição prévia oficial, agora a regra era a asfixia administrativa e o filtro financeiro. Contudo, isso não significa que não tenham ocorrido tentativas de proibição direta de obras. Conforme levantamento realizado pelo Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística (Mobile), apenas no período entre janeiro de 2019 e agosto de 2022 foram registrados 280 casos de censura no Brasil.¹⁶⁷

Este é o *instante de perigo* em que nos encontramos: um cenário em que a arte segue disputando suas próprias condições de existência e que continua a ecoar a pergunta que atravessa este trabalho: *o que pode uma cena?* Pode o cinema – arte da imagem e da memória – disputar o imaginário de um país contraditório? Pode o teatro – arte do corpo e da presença – encenar as dissidências que a lógica policial insiste em tentar apagar? Em nosso último Ato, investigaremos não apenas as tentativas contemporâneas de silenciamento, mas, sobretudo, os modos de resistência que delas emergem, observando como o cinema assume o dever de lembrar e o teatro reafirma a coragem de ser.

¹⁶⁵ HIRSCHMAN, Albert O. *A retórica da intransigência: perversidade, futilidade, ameaça*. Tradução Tomás Rosa Bueno. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

¹⁶⁶ O GLOBO, *Referência ao nazista Goebbels derruba secretário da Cultura de Bolsonaro*, cit.

¹⁶⁷ O mapa completo de todas as obras censuradas pode ser encontrado no site do Mobile: < <https://movimentomobile.org.br/mapa-da-censura/>>. Acesso em nov. 2025.

Lembrar é resistir: o cinema como reconfiguração simbólica

A partir do processo de redemocratização, consolidado pela Constituição de 1988, o cinema brasileiro assumiu para si uma tarefa crucial: elaborar o trauma deixado pelo longo período autoritário. Nesse sentido, como observa a professora Maria Luiza Souza:

Nos períodos pós-ditatoriais, ocorre um processo de releitura sobre o passado, o qual procura reelaborar sentidos ao dar vazão a disputas de memória e insere a discussão sobre a necessidade de ações de reparo e justiça. Esse processo articula narrativas e memórias anteriormente postas à margem, reprimidas. Essa articulação se faz conflitualmente, pois alguns grupos procuram impor hegemonicamente suas versões sobre as de outros grupos.¹⁶⁸

Com o fim da censura institucionalizada e a abertura gradual dos arquivos do regime, as produções cinematográficas destacaram-se como “uma das formas de produção de novos sentidos em face da experiência passada, uma das maneiras de se lembrar experiências violentas.”¹⁶⁹ Os cineastas voltaram suas lentes para o passado recente não por nostalgia, mas pela necessidade de resgatar histórias de desaparecidos, tensionar versões oficiais e conferir dignidade às vítimas.

Nesse processo, os filmes convertem-se em formas de acesso às memórias do período ditatorial. Porém, é importante reconhecermos que eles não podem ser tomados como documentos históricos inquestionáveis. Pois, como lembra Souza, é fundamental considerar “a participação dos atores que intervêm na constituição das memórias e, assim, perceber o conflito que há entre memórias concorrentes.”¹⁷⁰

Segundo a cientista social, a função principal que essas obras desempenham é a de “filmes-arquivo”, entendidos como “material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode pôr em questão a chegada do futuro.”¹⁷¹ Na condição de filmes-arquivo, tais produções não apenas registram eventos reprimidos, mas rearticulam politicamente a memória, contribuindo para refazer e repensar a esfera da experiência política que fora silenciada.

Desse modo, torna-se nítido o movimento de *sincronização*, trabalhado em nosso primeiro Ato: a busca pelo ajuste entre a conservação e as descontinuidades do passado, de modo que “a pluralidade do passado redimensione e enriqueça a constelação axiológica do presente.”¹⁷²

¹⁶⁸ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 50-61, jan./jun. 2008, p. 51

¹⁶⁹ SOUZA, *Cinema e memória da ditadura*, cit., p. 51

¹⁷⁰ SOUZA, *Cinema e memória da ditadura*, cit., p. 51

¹⁷¹ SOUZA, *Cinema e memória da ditadura*, cit., p. 51

¹⁷² AMBRÓSIO, *Os Tempos do Direito*, cit., p. 89

Essa tarefa de luto e reconstrução materializou-se em obras fundamentais que atravessam as décadas de redemocratização. Desde o seminal *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho – cuja própria produção fora interrompida pelo golpe e retomada dezessete anos depois –, o cinema brasileiro não cessou de rememorar o passado. Em 1989, imediatamente após a consolidação democrática, Lúcia Murat, torturada pela ditadura, realizou *Que bom te ver viva*, reunindo depoimentos de oito ex-presas políticas e refletindo sobre “o difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo”. Ao longo das décadas seguintes, multiplicaram-se ficções que buscaram humanizar a resistência, como *O que é isso, companheiro?* (1997); dramas centrados na dor das famílias, como *Zuzu Angel* (2006); e documentários que aprofundaram o exame dos arquivos policiais, como *O Dia que Durou 21 Anos* (2012), para ficarmos em poucos exemplos.

Entretanto, ao tratarmos de memória, é fundamental reconhecer que o passado não é um dado estático; ele constitui um território em constante disputa, onde versões concorrentes lutam para se firmar como narrativas legítimas e respaldar projetos de poder no presente. Nesse sentido, Lília Schwarcz adverte:

Todo governo procura usar a história a seu favor. No entanto, e não por coincidência, governos de tendência autoritária costumam criar a *sua* própria história — voltar ao passado buscando uma narrativa mítica, laudatória e sem preocupação com o cotejo de fatos e dados — como forma de elevação. [...] A leitura gloriosa e elevada do “tempo de antes” abole contradições, qualquer tipo de violência ou sofrimento, e, assim, se converte em mito. Mito como sistema de explicação e forma de mobilização¹⁷³

Esse projeto de mitificação floresce justamente no vácuo deixado pela fragilidade das políticas de memória no Brasil. A crescente onda de negacionismo quanto à ditadura militar não é um fenômeno isolado, mas sintoma claro de uma amnésia social. Trata-se de uma operação deliberada para apagar as contradições de nosso passado e converter o trauma em mito edificante de “tempos melhores”.

Nesse contexto de disputa, o cinema assume uma função que vai além da simples preservação. Como formula Lauren Berlant:

O cinema e outras formas de registro não apenas arquivam o que está se perdendo, mas rastreiam o que acontece no tempo que habitamos antes que novas formas tornem possível realocar, dentro das convenções, a fantasia da vida soberana que se desenrola a partir das ações.¹⁷⁴

¹⁷³ SCHWARCZ, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, cit., p. 207

¹⁷⁴ Tradução nossa. No original: “Cinema and other recording forms not only archive what is being lost but track what happens in the time that we inhabit before new forms make it possible to relocate within conventions the fantasy of sovereign life unfolding from actions.” BERLANT, Lauren. *Cruel optimism*. Durham; London: Duke University Press, 2011, p. 14

Desse modo, Berlant revela o mecanismo estético que opera na disputa pela narrativa: o cinema não só arquiva o que ameaça desaparecer, mas também rastreia aquilo que ainda está em disputa e ainda não foi fixado pelas convenções simbólicas. Enquanto retrato, o cinema cumpre uma dupla função: cristaliza o tempo histórico de sua produção e projeta, para além dele, as imagens de quem somos, fomos e podemos vir a ser.

Não surpreende, portanto, que o cinema tenha se tornado alvo central do bolsonarismo. Se a imagem disputa a memória, ela disputa o poder. O negacionismo histórico era parte fundamental do projeto político de Jair Bolsonaro, com declarações explícitas nesse sentido: para o ex-presidente, “não houve golpe de Estado” em 31 de março de 1964, mas um “regime democrático de força”¹⁷⁵. Em outra ocasião, afirmou que “o erro da ditadura foi torturar e não matar”, culminando no absurdo de dedicar seu voto pelo impeachment da ex-presidenta à “memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”¹⁷⁶.

Em um movimento preocupante, o Brasil evidencia que sua memória coletiva permanece mal elaborada e discute um passado autoritário que nunca foi pacificado. Ao tocar nessa ferida histórica, o cinema produz um dissenso que desestabiliza diretamente a fantasia política bolsonarista construída em torno de um passado “mitificado” de “tempos melhores”.

Por isso, o governo Bolsonaro promoveu um sistemático ataque ao setor audiovisual, principalmente por meio do sucateamento das políticas de fomento e do aparelhamento ideológico da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Como apontamos na introdução deste Ato, tratava-se do cumprimento de um programa eleitoral fortemente marcado por ataques à liberdade artística e críticas ao financiamento público das obras:

A primeira controvérsia de Bolsonaro em relação ao setor audiovisual ocorreu em julho de 2019. [...] Defendeu que os recursos da Ancine deveriam ser utilizados para a realização de filmes sobre nossos “heróis nacionais”, por exemplo. A questão, prolongando os típicos ataques do Presidente durante a campanha, é grave, pois sugere uma direta interferência do Presidente da República na análise de mérito dos projetos a serem aprovados pela Ancine, direcionando o conteúdo dos projetos a receberem financiamento segundo diretrizes ideológicas do governo, em favor de pautas conservadoras.¹⁷⁷

¹⁷⁵ OLIVEIRA, Regiane. Governo Bolsonaro prega “negacionismo histórico” sobre a ditadura. *El País Brasil*, [São Paulo], 5 abr. 2019. Disponível em: <...> Acesso em nov. de 2025.

¹⁷⁶ “Sobre o notório torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra, que chefiou o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações) do 2º Exército entre 1970 e 1974. Segundo o relatório final da Comissão Nacional da Verdade, em sua gestão, a unidade militar foi responsável pela morte ou desaparecimento de ao menos 45 presos políticos.” Posteriormente, Bolsonaro voltaria a se referir a ele como “herói brasileiro”. FOLHA DE S. PAULO. Veja 10 frases polêmicas de Bolsonaro sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 mar. 2019. Poder. Disponível em: <...> Acesso em nov. de 2025.

¹⁷⁷ IKEDA, Marcelo Gil. As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. *Revista Eptic*, São Cristóvão, SE, v. 24, n. 1, p. 1-20, jan./abr. 2022, p. 28

Retirar a autonomia da Ancine tornou-se um dos focos centrais dos primeiros meses do governo Bolsonaro. O discurso oficial pode ser sintetizado no pronunciamento de Roberto Alvim, então diretor da Funarte, ao censurar a peça *Res Publica 2023*: “Não tinha nada a não ser um discurso panfletário. Isso não se chama censura e sim curadoria.”¹⁷⁸ Quanto às obras cinematográficas, Bolsonaro replicava a mesma lógica. Suas investidas eram apresentadas não como censura, mas como a necessidade de implementar “filtros” para a seleção dos projetos financiados pela agência; caso contrário, advertia, “o caminho seria extingui-la. Mesmo sem especificar que filtros seriam esses, estava indiretamente evidente sua intenção de intervir na produção de conteúdos das obras.”¹⁷⁹ Nesse *instante de perigo*, nosso passado relampejava novamente: “Ou vocês mudam, ou acabam.”

O caso mais emblemático desse embate foi o lançamento do filme *Marighella* (2019), dirigido por Wagner Moura: “Com estreia prevista para 20 de novembro de 2019, Dia da Consciência Negra no Brasil, teve seu lançamento adiado mais de uma vez em virtude de entraves criados pela Ancine para a comercialização da obra.”¹⁸⁰ Além das barreiras burocráticas, a disputa pela memória se intensificou quando o filme enfrentou uma violenta campanha de difamação, sendo acusado de promover “terrorismo cultural” por rememorar o passado da resistência armada à ditadura. Em entrevista, Wagner Moura afirmou que a estratégia governamental consistia em utilizar instrumentos burocráticos para dificultar produções que não se alinhavam à sua ideologia. Em suas palavras: “é uma censura diferente, mas é censura”.¹⁸¹

No que se refere à memória, o Brasil carrega inúmeros fantasmas autoritários, frutos da relativização, do revisionismo e do esquecimento orquestrado de sua história. Esses espectros de um passado mal resolvido retornam constantemente para assombrar o presente. Como observa Lília Schwarcz:

Paradoxalmente, os fantasmas que insistiam em retornar eram os que mais se pareciam com os elementos da vida cotidiana. Na verdade, vivos e mortos compartilhavam o mesmo plano de existência. Nós, brasileiros, andamos atualmente perseguidos pelo

¹⁷⁸ TORRES, Bolívar. ‘É curadoria, não censura’, diz Roberto Alvim após ser questionado por MP sobre critérios da Funarte. O Globo, Rio de Janeiro, 4 out. 2019. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/e-curadoria-nao-censura-diz-roberto-alvim-apos-ser-questionado-por-mp-sobre-criterios-da-funarte-23995062>>. Acesso em nov. de 2025.

¹⁷⁹ IKEDA, *As políticas públicas para o audiovisual*, cit., p. 28

¹⁸⁰ SILVA, Thiago de Sales; GONÇALVES, Matheus Alves Silva. “É uma censura diferente, mas é censura”: crise de hegemonia e controle das artes no Brasil (2019-2021). *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica*, Recife, PE, v. 41, n. 1, p. 1-28, jan./jun. 2023., p. 158

¹⁸¹ MOURA, Wagner. “Marighella” não é caso isolado, Cultura está sob censura, diz Wagner Moura. Entrevista concedida a Leonardo Sakamoto. *UOL*, 14 jan. 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2020/01/14/marighella-nao-e-caso-isolado-cultura-estasob-censura-diz-wagner-moura.htm>>. Acesso em nov. de 2025.

nosso passado e ainda nos dedicando à tarefa de expulsar fantasmas que, teimosos, continuam a assombrar¹⁸²

O ápice desse retorno autoritário manifestou-se nas eleições de 2022, quando milhares de bolsonaristas acamparam em frente a quartéis pedindo por uma intervenção militar – ou, em suas próprias palavras, por um novo AI-5. A consequência desse delírio antidemocrático ocorreu no fatídico 8 de janeiro de 2023, quando os fantasmas de um passado mal resolvido irromperam no presente e invadiram as sedes dos três poderes, reafirmando que o autoritarismo, no Brasil, jamais foi um capítulo encerrado.

Por isso, nesse *instante de perigo* que nos encontramos, torna-se fundamental a recuperação histórica que desenvolvemos no segundo Ato. Da mesma forma, é essencial reconhecer o papel que o cinema desempenha ao mostrar que nosso passado não está dado e ao questionar a hegemonia narrativa do “passado mítico”. O cinema – ao disputar a *permanência* do imaginário, revelar contradições e desafiar o esquecimento – reaviva a história do país.

Na arte, a resistência nunca cessou. Nesse sentido, uma vitória simbólica contra o esquecimento orquestrado ocorreu em 2025, ano em que esta monografia é escrita. Em março, o Brasil conquistou seu primeiro Oscar de Melhor Filme Internacional com *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles e estrelado por Fernanda Torres. É profundamente significativo que o reconhecimento global recaia justamente sobre uma história que ainda elabora o trauma que nos persegue. O filme restitui à cena pública um luto antes interdito, reinscrevendo a violência da ditadura como problema estrutural do presente, e não como capítulo encerrado do passado. Nas palavras de Eunice Paiva, ao finalmente obter a certidão de óbito de seu marido, assassinado pela ditadura e dado como desaparecido: mesmo após a redemocratização, não há nada mais urgente que remediarmos nosso passado. Assim – como quem busca certidões de óbito para esclarecer seus traumas – o cinema brasileiro reafirma sua potência de fixar imagens de memória contra a tragédia do esquecimento.

Ser é resistir: o corpo em cena como gesto político

Se o cinema se tornou a trincheira da memória contra o revisionismo histórico, o teatro contemporâneo assumiu a linha de frente de outra batalha fundamental: a disputa pela presença – por quem é autorizado a ocupar o espaço comum. Enquanto o cinema fixa o passado para iluminar o presente, o teatro transforma o instante em território de conflito. Nesse sentido, os ataques que se intensificaram a partir de 2017 não podem ser tratados como episódios isolados, mas como sintomas de uma rápida escalada autoritária.

¹⁸² SCHWARCZ, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, cit., p. 34

Um marco emblemático desse processo foram os ataques dirigidos ao artista Wagner Schwartz, por sua performance *La Bête*, apresentada na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. A obra dialogava com os *Bichos* de Lygia Clark – esculturas dobráveis concebidas para serem manipuladas pelo público, que se tornava coautor da obra – ao convidar espectadores a manipulação do corpo nu e imóvel do artista. Entretanto, durante a apresentação, a performance tomou o seguinte curso:

No evento, adultos participavam da ação até que uma criança, acompanhada de responsável, aproximou-se e tocou na mão, no pé e no tornozelo daquele homem inerte despido. Não havia erotismo nem sexualização na proposta. Contudo, um vídeo desse momento foi postado na internet – aparentemente sem má-fé – e em 24 horas uma edição maldosa já circulava com protestos e acusações de pedofilia ao performer e demais implicados no evento, envolvendo também a criança e sua família em imenso e prolongado constrangimento público.¹⁸³

O episódio converteu-se rapidamente em uma verdadeira “caça às bruxas”, alimentada pelo “circo midiático-policial instalado por Magno Malta no Senado” e pelas “turbas virtuais inflamadas por grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL), cujo arsenal de memes, robôs e *fake news* foi instrumental na confecção dos escândalos que motivaram os ataques.”¹⁸⁴ Como observa Sérgio Martins, “Malta e o MBL sabem perfeitamente bem que nada naquelas exposições constitui pedofilia ou infringe o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), mas sabem também que isso pouco importa num clima de caça às bruxas e pós-verdade.”¹⁸⁵

A comoção foi rapidamente instrumentalizada por grupos conservadores como oportunidade estratégica para angariar capital político. Rapidamente, a pauta nacional foi mobilizada contra o inimigo fabricado: supostos “pedófilos que se abrigam em museus” – e financiados com dinheiro público!

A repercussão foi tamanha que levou o Ministério Público Federal a publicar, meses depois, a Nota Técnica n.º 11/2017/PFDC/MPF, buscando estabelecer parâmetros jurídicos claros sobre o que pode ou não ser considerado crime em manifestações artísticas. A Nota sustentou que “em princípio, todas as formas não violentas de manifestação estão protegidas pela liberdade de expressão”, inclusive aquelas “desagradáveis, atrevidas, chocantes ou impopulares” (STF, ADPF 187/DF). Apenas manifestações racistas ou de ódio estariam excluídas da proteção constitucional.¹⁸⁶

¹⁸³ LABRA, Daniela. O corpo nu, aquele estranho conhecido. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 49

¹⁸⁴ MARTINS, Sérgio Bruno. A hora das instituições In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 28

¹⁸⁵ MARTINS, Sérgio Bruno. A hora das instituições In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 28

¹⁸⁶ ALMEIDA, Gabriel. A arte no banco dos réus: moral e política ditam a censura judicial no Brasil. *Jota*, [S. l.], 5 nov. 2023. Disponível em: <<https://www.jota.info/opiniao-e-analise/artigos/a-arte-no-banco-dos-reus-moral-e-politica-ditam-a-censura-judicial-no-brasil>> Acesso em nov. de 2025.

Em meio ao espetáculo político instaurado no Senado, curadores, a mãe da criança e o próprio artista foram convocados à CPI dos Maus-Tratos para prestar esclarecimentos. Luiz Camillo Osorio, curador do Panorama, descreveu esse momento como um verdadeiro “trauma” e, a partir dele, refletiu sobre a dificuldade da sociedade brasileira contemporânea em lidar “com as diferenças e com o simbólico”:

Não querer saber o que houve e não querer diferenciar formas de nudez e de participação, não perceber o espaço da arte e do museu como um espaço do ver além do sabido e onde outras formas de vida e visões de mundo podem ser imaginadas, é querer fechar o campo simbólico de sua constante abertura para a diferença.¹⁸⁷

Essa tentativa de exclusão da diferença constitui o núcleo do que Rancière identifica como *lógica policial*, que busca fixar lugares, delimitar o visível e interditar aquilo que desloca a ordem estabelecida. Nessa perspectiva, Moacir dos Anjos também identifica nos ataques de 2017 uma clara disputa pelos contornos da partilha do sensível, ainda que não utilize esse vocabulário:

Os ataques foram resultado de má-fé e cálculo político que quer calar tudo o que põe em dúvida a divisão desigual das competências e retribuições em cada espaço de vida. O que seus líderes tentaram fazer, com cínica competência e auxiliados por seguidores orgulhosos de sua ignorância e força bruta, foi combater um dos poucos espaços de sociabilidade crítica existentes no mundo de hoje – a criação e a fruição artísticas –, atribuindo-lhe intenções que lhe são em tudo estranhas. Estiveram empenhados em interditar uma das únicas arenas de promoção do dissenso que restam no Brasil. Em retirar da arte a sua potência de desobedecer a normas e de reinventar o que se pensava ser já sabido, confinando-a em um espaço apaziguado e inócuo, mantendo-a aí sob vigilância estreita, violenta e moralista.¹⁸⁸

A partir desse contexto, torna-se evidente que o *modus operandi* da censura passou por uma inflexão. Não se trata mais apenas de censura ideológica formal ou de repressão estatal, mas de uma censura difusa e moralista, mobilizada por pânico coletivo e amplificada pelas redes sociais. Se essa vigilância buscou interditar a nudez nos museus, no teatro ela encontrou um alvo ainda mais profundo: a própria identidade de quem está em cena. A disputa já não se restringe ao que pode ser visto, mas a *quem* tem permissão para existir no espaço da representação.

O caso paradigmático dessa dinâmica é a perseguição ao espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016), escrito por Jo Clifford e, no Brasil, dirigido por Natália Mallo e protagonizado por Renata Carvalho¹⁸⁹. A peça consiste na reimaginação de Jesus

¹⁸⁷ OSORIO, Luiz Camillo. O que ainda pode um corpo? Da intolerância à diferença. *Concinnitas*, [Rio de Janeiro], ano 19, n. 33, p. 197-208, dez. 2018., p. 203

¹⁸⁸ ANJOS, Moacir dos. Notas sobre a miséria do olhar. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 23

¹⁸⁹ “Renata Carvalho, Wagner Schwartz, Maikon K e a performer Elisabete Finger – mãe da criança filmada em *La Bête* – criaram, juntos, a peça *Domínio público*, sobre esses casos de violência, apresentada no Festival de

retornando à terra como uma mulher transgênero, pregando uma mensagem de inclusão e amor incondicional. Entretanto, a mensagem pouco interessava ao campo conservador. A reação foi imediata: o espetáculo sofreu uma série de ataques coordenados, incluindo liminares judiciais que tentaram proibir apresentações em cidades como Jundiaí (SP), Salvador (BA) e Rio de Janeiro (RJ).¹⁹⁰

O documentário *Quem Tem Medo?* (2022) traz contornos a essa lógica policial ao “analisar a ascensão da extrema direita no Brasil a partir da perspectiva de artistas e suas obras censuradas.”¹⁹¹ Além dos depoimentos de artistas, surgem também diversos discursos inflamados proferidos no Congresso Nacional e em vídeos gravados por figuras conservadoras para suas redes sociais. A retórica é reiterativa: fabricar um inimigo, acionar uma ameaça religiosa e mobilizar os afetos dos seguidores.

Nesse sentido, um dos discursos mais alarmantes veio do deputado federal “Pastor Sargento Isidório”:

Chamo a atenção das autoridades para prevenirmos um derramamento de sangue anunciado, um confronto religioso que *eles* estão provocando. Lembram dos doze jornalistas franceses, mortos por terem brincados com a fé alheia [...] Toda ação causa uma reação.¹⁹²

Ao estabelecer essa equivalência, o parlamentar produz um ambiente em que a violência aparece como consequência previsível – quase legítima – diante da simples presença de corpos que desafiam a normatividade religiosa que ele diz defender. Não é uma retórica que alerta sobre a violência: é uma retórica que a autoriza.

Em setembro de 2017, o espetáculo seria apresentado no Sesc Jundiaí. Às vésperas da estreia, uma decisão judicial proibiu sua realização. A ordem partiu do juiz Luiz Antonio de Campos Júnior, da 1ª Vara Cível da cidade, para quem figuras religiosas e sagradas não poderiam ser “expostas ao ridículo”. Talvez não lhe tenha ocorrido o peso simbólico da equivalência que produziu: considerar que uma representação feita por uma pessoa trans constituiria, por si só, uma forma de ridicularização. O magistrado escreveu ainda: “Não se

Curitiba, no fim de março de 2018.” VELASCO, Suzana. Ameaças à criação artística e à democracia. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 23

¹⁹⁰ KER, João. Atriz Trans que interpreta Jesus: ‘Os Seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater’, *The Intercept Brasil*. 08 de Agosto de 2018. Disponível em <<https://www.intercept.com.br/2018/08/08/atriz-trans-jesus/>> Acesso em nov. de 2025

¹⁹¹ Além de *La Bête* e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, o documentário explora outras peças vítimas de censura ou violência simbólica no mesmo período. Entre elas, podem ser mencionadas *Caranguejo Overdrive*, cancelada no CCBF sob alegação administrativa de “quebra contratual” após inclusão de críticas políticas e *Res Publica 2023*, que teve sua pauta vetada na Funarte pelo então diretor Roberto Alvim, que classificou a obra como “panfletária”, evidenciando o uso de instituições estatais para controle ideológico.

¹⁹² *QUEM TEM MEDO?* Direção: Dellani Lima, Henrique Zanoni e Ricardo Alves Jr. Brasil: Multiverso, 2022, min. 35:00

pode admitir a exibição de uma peça com um baixíssimo nível intelectual que chega até mesmo a invadir a existência do senso comum, que deve sempre permear por toda a sociedade”.¹⁹³ A invocação do “senso comum” revela, mais uma vez, o horror que a lógica policial atribui ao dissenso – e, sobretudo, à possibilidade de deslocar quem está autorizado a ocupar o centro da cena.

Posteriormente, a 5ª Câmara de Direito Privado do Tribunal de Justiça de São Paulo (TJSP) deu provimento ao recurso interposto pelo Sesc para revogar a liminar. Para o relator, desembargador J. L. Mônaco da Silva, a proibição representava uma “verdadeira agressão à cultura” e uma violação da livre manifestação do pensamento. Ele destacou que o espetáculo não pretendia ofender a fé cristã, mas “fomentar o debate sobre os transgêneros”. E concluiu com uma constatação raramente enunciada nos tribunais: “Pode-se até não concordar com o conteúdo da peça, mas isso não é motivo suficiente para alguém bater às portas do Judiciário para impedir a sua exibição. Basta não assistir ao espetáculo!”¹⁹⁴ Inconformado, o senador Magno Malta logo convocou seus apoiadores a denunciar o magistrado ao Conselho Nacional de Justiça.¹⁹⁵

Mas seria no dia 27 de julho de 2018 que Renata enfrentaria o que classifica como o “episódio de censura mais violento” que já sofreu, no Festival de Inverno de Garanhuns, no interior de Pernambuco. A atriz recorda que o espetáculo só ocorreu após duas decisões de desembargadores determinando sua manutenção na programação, depois de tentativas de exclusão por grupos religiosos e políticos locais. Em suas palavras:

Quando acabou a primeira sessão, enquanto eu falava com o público e com alguns jornalistas no intervalo, soltaram uma bomba no palco. Os policiais foram atrás das pessoas, não conseguiriam prender os responsáveis. Logo em seguida, chegaram os oficiais de justiça querendo censurar novamente a peça.

[...]

A curadoria [do evento] nos rejeitou logo assim que surgiu essa polêmica com a peça. Deixaram a gente na mão, mesmo. Inclusive, os seguranças que eles contrataram para nos defender queriam me bater, um deles até ameaçou de me dar um soco.¹⁹⁶

¹⁹³ CONJUR. Juiz proíbe peça que representa Jesus como mulher transgênero. 16 set. 2017. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2017-set-16/juiz-proibe-peca-representa-jesus-mulher-transgenero/>> Acesso em nov. de 2025

¹⁹⁴ G1 Sorocaba e Jundiaí. *Proibição de peça com Jesus trans é revogada pela Justiça: 'Basta não assistir', diz desembargador*. São Paulo, 26 set. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/proibicao-de-peca-com-jesus-trans-e-revogada-pela-justica-basta-nao-assistir-diz-desembargador.ghtml>> Acesso em nov. de 2025

¹⁹⁵ *QUEM TEM MEDO?* Dir.: Dellani Lima, Henrique Zanoni e Ricardo Alves Jr. Brasil, 2022, min. 32:50

¹⁹⁶ KER, *Atriz Trans que interpreta Jesus: 'Os Seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater'*, cit., 2018.

Ali – como em nosso passado, com o ataque do Comando de Caça aos Comunistas à montagem de *Roda Viva* – a censura não se articulou apenas por liminares ou campanhas de difamação, mas por meio de intimidação direta. Renata conclui: “Em todos os lugares que nos apresentamos, temos problema. Já precisamos fazer a peça com policiais nos vigiando dentro da sala de apresentação. Mas Garanhuns foi muito pior.”¹⁹⁷

Nesse contexto, sobre as particularidades dos ataques a partir de 2017, Moacir dos Anjos observa que

na frequência e no grau de agressividade com que ocorreram, foram novidade no país, mesmo quando cotejados com os ocorridos no período mais tosco e brutal da ditadura militar. Assaltos que se assemelham, contudo, às perseguições feitas à criação naquele momento passado por não elaborarem crítica fundamentada às formulações artísticas que combatem, buscando, ao contrário, a completa aniquilação do discurso do outro de quem divergem.¹⁹⁸

A lógica policial da vigilância moralista se revela justamente nessa tentativa de aniquilação, de expulsão de determinados corpos do espaço público pela força. Diante disso, Renata afirma: “já me tiraram de todos os lugares, mas do teatro não vão me tirar.”¹⁹⁹ Sua insistência na presença – na recusa em se deixar eliminar do campo simbólico – transforma a cena num espaço em que o corpo travesti deixa de ser objeto e se afirma como sujeito político.

É nesse ponto que a disputa deixa de ser um episódio isolado e toca o núcleo da partilha do sensível: quem pode ser visto, quem pode falar e, no limite, quem tem o direito de existir. A presença do corpo – não mediado, não editável, irredutível – em cena desorganiza a ficção moral de um Brasil homogêneo e torna-se, ela mesma, um gesto político. Zé Celso já anunciava no início do *Oficina*: “Não caberia ao teatro promover a revolução. Ele mesmo é que tinha de ser um ato revolucionário.”²⁰⁰ A potência de ocupar o palco, por si só, reside em afirmar um dissenso que a ordem policial da censura gostaria de apagar – e isso já é resistência.

¹⁹⁷ KER, *Atriz Trans que interpreta Jesus: ‘Os Seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater’*, cit., 2018.

¹⁹⁸ ANJOS, Moacir dos. Notas sobre a miséria do olhar. In: DUARTE, *Arte censura liberdade*, cit., p. 23

¹⁹⁹ *QUEM TEM MEDO?*, cit., min. 32:40

²⁰⁰ PRADO, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 114

EPÍLOGO – O que pode a censura? ou (*há esperança na arte?*)

Ao longo de toda essa jornada, percorremos um caminho sinuoso lidando com diversas faces de uma mesma pergunta: “*o que pode uma cena?*”. Agora, ao final da travessia, a resposta começa a se cristalizar. O verbo *poder* carrega consigo certa ambiguidade. Em uma primeira leitura, pode soar como um pedido de permissão: o que é permitido mostrar? Quem pode tomar parte no espaço público do sensível? Reformulada, a questão parece nos colocar diante de outra indagação: *quais são os limites da cena?* E, como vimos, a cena encontra limites por toda parte: restrições financeiras, barreiras morais, cortes censórios e até violência física.

No entanto, podemos encarar o *poder* sob outra ótica: não como restrição ou permissão, mas como *potência*. Não se trata do que é autorizado a existir, mas daquilo que a arte é capaz de provocar. A potência da cena reside em sua capacidade de disputar os contornos do mundo, de gerar dissenso, de questionar certezas e de mostrar que nada está dado: tudo está em disputa. O poder – e a periculosidade – da arte está em sua capacidade de imaginar, de lembrar e de expressar. Talvez ela não tenha a força imediata para deter a bota autoritária que insiste em tentar esmagar a democracia, mas possui a capacidade de desestabilizar o símbolo que a sustenta, revelando que seu poder nunca foi tão absoluto assim.

A potência da cena reside no *pólemos* – no conflito heraclítico que não paralisa, mas engendra todas as coisas. É do choque entre a *polícia*, que pretende manter a dominação como está posta e evitar qualquer subversão (palavra cara aos poderes censórios da ditadura, como vimos), e a *política*, que busca dar voz aos marginalizados rumo a uma partilha do sensível mais igualitária, que a vida comum se abre a novas possibilidades.

A cena revela-se, enfim, como o território de disputa da memória e de afirmação da presença. Seja na correnteza irrepetível do teatro ou na permanência do retrato cinematográfico; a cena se torna, como dizia Boal, um “ensaio da revolução”, ou, como ambicionava Glauber, a ferramenta capaz de “dar ao público a consciência de sua própria existência.” Se a arte pode tanto, resta-nos inverter a pergunta: *o que, afinal, pode a censura?*

Primeiramente, devemos considerar que a censura não se limita a retirar obras de circulação. Ela é, antes de tudo, uma tentativa de fixação: fixar o Brasil numa imagem unívoca, pacificada, desenvolvimentista, sem ruídos, sem conflitos, sem corpos dissidentes. Além de vetar, a censura também cria: narrativas, zonas de visibilidade, olhares legítimos, e, sobretudo, aquilo que deve parecer impossível. Por isso seu alvo é a imaginação – porque quem controla a imaginação controla a fronteira entre o possível e o proibido.

A censura pode se imaginar absoluta. Pode lançar ultimatoss – “Ou vocês mudam, ou acabam”; “A arte será heroica e imperativa, ou não será nada” – como se pudesse controlar todo o campo do possível. Pode até vencer por algum tempo: destruir obras, silenciar vozes, torturar corpos. Mas nada é absoluto. A censura pode muito, mas nunca pode tudo.

É justamente nesse excesso que escapa que a arte produz fissuras na lógica policial e encontra sua maior potência: seguir deslocando os contornos do sensível e mostrando que outros mundos são possíveis. Ao nos enveredarmos pelas possibilidades da cena e pelas tensões entre censura, narrativa e disputa – encarando os fantasmas de nosso passado que insistem em nos assombrar –, percebemos que esta é uma história sem conclusão definitiva. A *polícia* segue a todo vapor, mas a *política* também. Nosso passado ainda não está fechado e nosso futuro, muito menos; novos horizontes ainda hão de nascer do dissenso.

Não adianta tentar submeter a expressão à exceção; mesmo reduzida a nada, como ameaçava Alvim, a arte ainda resistirá. Que este trabalho sirva como lembrança do passado e registro do presente, sustentando a esperança de que imaginar um futuro diferente ainda é possível. Inspirado por Glauber: isso é quase um manifesto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRETTI, Laís; BARRUCHO, Luís. *'Na Alemanha ele estaria preso':* Vídeo de Alvim inspirado em Goebbels configura apologia ao nazismo, diz presidente da OAB. BBC News Brasil, Londres, 17 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51149263>>

ALMEIDA, Gabriel. A arte no banco dos réus: moral e política ditam a censura judicial no Brasil. *Jota*, [S. l.], 5 nov. 2023. Disponível em: <<https://www.jota.info/opiniao-e-analise/artigos/a-arte-no-banco-dos-reus-moral-e-politica-ditam-a-censura-judicial-no-brasil>> Acesso em nov. de 2025.

AMBRÓSIO, José de Magalhães Campos. *Os Tempos do Direito: ensaio para uma (Macro)Filosofia da História*. Ponta Grossa: Atena, 2023

ANDRADE, Clara de. O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, p. 135-143, dez. 2018.

BARBIERI, Pedro. Sobre a Natureza, de Parmênides de Eleia. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 311–325, 2020.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987

BERGE, Damião, *O logos heraclítico – introdução ao estudo dos fragmentos*. Rio de Janeiro: INL, 1969.

BERLANT, Lauren. *Cruel optimism*. Durham; London: Duke University Press, 2011

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo*. Organização de Fabiana Comparato e Julián Boal. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989-92)*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. *Diário Oficial [da] União*: Seção 1, Rio de Janeiro, 29 jan. 1946.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. *Diário Oficial [da] União*: Seção 1, Rio de Janeiro, 15 abr. 1932.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial [da] União*: Seção 1, Brasília, DF, 26 jan. 1970.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 289-310.

CORREA, José Celso Martinez. Entrevista concedida à Revista Civilização Brasileira, *Caderno Especial Teatro*, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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

DESBOIS, Laurent. *A Odisseia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUARTE, Ana Rita Fonteles; SILVA, Jailson Pereira da; LUCAS, Meize Lucena. *Dizer é poder: escritos sobre censura e comportamento no Brasil autoritário (1964-1985)*. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 2017.

FOLHA DE S. PAULO. Veja 10 frases polêmicas de Bolsonaro sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2019. Poder. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/03/veja-10-frases-polemicas-de-bolsonaro-sobre-o-golpe-de-1964-e-a-ditadura-militar.shtml>> Acesso em nov. de 2025.

FONSECA, Ricardo Marcelo. *Introdução teórica à história do direito*. 1ª ed. Curitiba: Juruá, 2010.

GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, p. 144-177, dez. 2018.

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

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996

GOMES, Pedro Augusto Boal Costa; GONDAR, Josaida de Oliveira. A emancipação pedagógica de Jacques Rancière e o Teatro do Oprimido como re-partilha do sensível. *INTERthesis*, Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 192-208, jan./jun. 2015.

HIRSCHMAN, Albert O. *A retórica da intransigência: perversidade, futilidade, ameaça*. Tradução Tomás Rosa Bueno. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

IKEDA, Marcelo Gil. As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. *Revista Eptic*, São Cristóvão, SE, v. 24, n. 1, p. 1-20, jan./abr. 2022

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels: uma biografia*. Tradução: Luiz A. de Araújo. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014

LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 52, p. 220-244, jan.-abr. 2015.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 13. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MENEZES, Gustavo Rodrigues de Oliveira. *O Estado de Direito Bovarista*. 2023. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

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

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem: Ensaio sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

O GLOBO. *Referência ao nazista Goebbels derruba secretário da Cultura de Bolsonaro*. Jornal O Globo, 2020, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>>. Acesso em 17 mai. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>>. Acesso em 17 mai. 2025.

OSORIO, Luiz Camillo. O que ainda pode um corpo? Da intolerância à diferença. *Concinnitas*, [Rio de Janeiro], ano 19, n. 33, p. 197-208, dez. 2018.

OST, François. *O Tempo do Direito*. Trad. Maria Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 2001

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982

PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias; LEAL, Sayonara (Org.). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Justiça, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RAMOS, Fernão. Breve Panorama do Cinema Novo. *Revista Olhar*, ano 02, n. 4, dez. 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALEM, Helena, *Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

SILVA, Thiago de Sales; GONÇALVES, Matheus Alves Silva. “É uma censura diferente, mas é censura”: crise de hegemonia e controle das artes no Brasil (2019-2021). *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica*, Recife, PE, v. 41, n. 1, p. 1-28, jan./jun. 2023., p. 158

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 50-61, jan./jun. 2008

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

TORRES, Bolívar. ‘É curadoria, não censura’, diz Roberto Alvim após ser questionado por MP sobre critérios da Funarte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 out. 2019. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/e-curadoria-nao-censura-diz-roberto-alvim-apos-ser-questionado-por-mp-sobre-criterios-da-funarte-23995062>> Acesso em nov. de 2025.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

FILMES CITADOS

AINDA ESTOU AQUI. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes / RT Features, 2024.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Ribeiro Candeias. São Paulo: Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, 1967.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1984.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Carlos Diegues. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes / Condor Filmes, 1971.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.

GANGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro / Grupo Filmes / Condor Filmes, 1969.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. São Paulo: O2 Filmes / Globo Filmes, 2019.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Urânio Filmes, 1968.

O BRAVO GUERREIRO. Direção: Gustavo Dahl. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1968.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1965.

O DIA QUE DUROU 21 ANOS. Direção: Camilo Tavares. Rio de Janeiro: Pequi Filmes, 2012.

O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: L.C. Barreto, 1997.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes / Daga Filmes, 1964.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989.

QUEM TEM MEDO? Direção: Dellani Lima, Henrique Zanoni e Ricardo Alves Jr. Brasil: Multiverso, 2022. 71 min. Documentário.

RIO, 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C. Barreto / Herbert Richers, 1963.

ZUZU ANGEL. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Globo Filmes / Lereby Produções, 2006.

PEÇAS TEATRAIS CITADAS

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BARBOSA, Benedito Ruy. *Fogo frio*. [Peça teatral]. Estreia: Teatro de Arena/Oficina, São Paulo, 1960.

BOAL, Augusto. *Arena conta Bolívar*. [Peça teatral]. Estreia: Teatro de Arena, São Paulo, 1970. (Peça censurada no Brasil e apresentada em excursão internacional).

BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. In: BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; LOBO, Edu. *Arena conta Zumbi*. *Revista de Teatro (SBAT)*, Rio de Janeiro, n. 378, p. 34-59, nov./dez. 1970.

CLIFFORD, Jo. *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu (The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven)*. Tradução, adaptação e direção: Natalia Mallo. Atuação: Renata Carvalho. [Espetáculo teatral]. Estreia da versão brasileira: 2016. Produção: Corpo Rastreado.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Vento forte para papagaio subir*. [Peça teatral]. Estreia: Teatro Oficina, São Paulo, 1958.

FREIRE, Roberto. *Gente como a gente*. [Peça teatral]. Estreia: Teatro de Arena, São Paulo, 1959.

GORKI, Máximo. *Pequenos burgueses*. Tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa. Estreia: Teatro Oficina, São Paulo, 1963.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri (1)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Roda viva*. [Texto mimeografado para o I Ciclo de Leituras Dramáticas do Centro de Estudos da Escola de Arte Dramática de São Paulo]. s.d.

KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo Overdrive*. Direção: Marco André Nunes. Elenco: Carolina Virgüez, Alex Nader, Eduardo Speroni, Felipe Marques e Matheus Macena. [Espetáculo teatral]. Estreia: Teatro Poeirinha, Rio de Janeiro, 2015. Realização: Aquela Cia. de Teatro.

ODETS, Clifford. *A vida impressa em dólar (Awake and Sing)*. Tradução e Direção de José Celso Martinez Corrêa. Estreia: Teatro Oficina, São Paulo, 1961.

PECORELLI, Biagio. *Res Publica 2023*. Direção: Biagio Pecorelli. Elenco: Biagio Pecorelli, Bruno Caetano, Camila Rios, Edson Van Gogh, Jonnata Doll e Leonarda Glück. [Espetáculo teatral]. Estreia: Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo, 11 out. 2019. Realização: A Motosserra Perfumada.

SARTRE, Jean-Paul. *A engrenagem*. Adaptação de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. Direção de Augusto Boal. Estreia: Teatro Oficina, São Paulo, 1960.

TELLES, Carlos Queiroz. *A ponte*. [Texto mimeografado]. 1958.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba F.C. In: MICHALSKI, Yan (Org.). *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.