



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT

TESE DE DOUTORADO

**A REPRESSÃO E SEU IMPACTO EM
DRAMATURGIAS FEMININAS:**

Análise dos processos de censura de obras de
Consuelo de Castro e Leilah Assumpção

CÁSSIA FERREIRA MIRANDA

FLORIANÓPOLIS, SC

2019

CÁSSIA FERREIRA MIRANDA

**A REPRESSÃO E SEU IMPACTO EM DRAMATURGIAS FEMININAS:
ANÁLISE DOS PROCESSOS DE CENSURA DE OBRAS DE CONSUELO DE
CASTRO E LEILAH ASSUMPÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Teatro da Universidade do Estado de Santa
Catarina, como requisito para obtenção do título
de Doutora em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni.

FLORIANÓPOLIS, SC

2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Miranda, Cássia Ferreira

A repressão e seu impacto em dramaturgias femininas :
análise dos processos de censura de obras de Consuelo de
Castro e Leilah Assumpção / Cássia Ferreira Miranda. --
2019.

151 p.

Orientadora: Tereza Mara Franzoni

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação ,
Florianópolis, 2019.

1. Ditadura Militar. 2. Dramaturgias femininas. 3.
Processos de censura. 4. Consuelo de Castro. 5. Leilah
Assumpção. I. Franzoni, Tereza Mara. II. Universidade do
Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação . III. Título.

CÁSSIA FERREIRA MIRANDA

**A REPRESSÃO E SEU IMPACTO EM DRAMATURGIAS FEMININAS:
ANÁLISE DOS PROCESSOS DE CENSURA DE OBRAS DE CONSUELO DE
CASTRO E LEILAH ASSUMPÇÃO**

Esta tese foi apresentada para a obtenção do Título de Doutora em Teatro, pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 22 de agosto de 2019.

Banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro interna:

Profa. Dra. Cristiani Bereta da Silva
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro interna:

Profa. Dra. Fátima Costa de Lima
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro externa:

Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff
Universidade Federal de Santa Catarina

Membro externa:

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia

Florianópolis, 22 de agosto de 2019

Aos que comigo gestaram esta tese,
Cauê Andreazza, sendo estímulo e
compreensão, Gicelda e Cezar Miranda,
sendo porto seguro.

À Beatriz Ana Loner (em memória) pela
vida acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Clavo mi remo en el agua, llevo tu remo en el mío
Creo que he visto una luz al otro lado del río
El día le irá pudiendo poco a poco al frío
Creo que he visto una luz al otro lado del río
Oigo una voz que me llama casi un suspiro
Rema, rema, rema, rema, rema, rema
Yo muy serio voy remando muy adentro sonrío
Creo que he visto una luz al otro lado del río
(Jorge Drexler)

Aqueles que já passaram por esta jornada de doutoramento sabem o quanto pode ser sofrido estes anos de formação. Comigo não foi diferente. Foi doído, custoso, intenso. Assim como é intensa a alegria, orgulho e alívio ao concluir essa etapa. Não posso reclamar pois a vida me dá muitos presentes, muitas dádivas. Todas elas manifestas em pessoas com as quais cruzei pelas andanças. Gostaria de salientar e agradecer aqui algumas pessoas fundamentais nesta jornada. Às grandes mulheres que tive o prazer de conviver durante a vida acadêmica e aprender com sua trajetória, carinho e dedicação: Beatriz Ana Loner (em memória), Vera Regina Martins Collaço, Marcia Pompeo Nogueira (em memória) e Lorena Almeida Gill. À preciosa e atenta presença de Cristiani Bereta da Silva, Cristina Scheibe Wolff, Fátima Costa de Lima e Kátia Rodrigues Paranhos nos caminhos desta pesquisa. À minha orientadora, Tereza Mara Franzoni, pela leveza, pela sabedoria, pela amizade sincera e pela valiosa companhia no doutorado. À Flávio Dornelles, por ter me apresentado ao teatro. À Consuelo de Castro (em memória) e Leilah Assumpção, pelo forte percurso. Aos amigos e familiares, afetos da vida, que me lembram diariamente de remar e remam comigo, Raíssa Miranda; Katherine e Nicollas Ebling do Nascimento; Alessandro, Jênifer e Marina Portella; Thais, Mishell e Helena Weber; Suelen Goedert; Leonardo Gonçalves e Yasmin Braz, Regina Medina e Antonio Andreazza; Tiaraju Andreazza. À Inácia Moraes e Mariana Paim, por terem me guiado ao reencontro. Aos parceiros de jornada no Tocantins, Mara Pereira, Maciel Cover, Graciela Garcia e Saulo Eglain. À companheira canina Kira, que foi farol, cuidadosa aos meus movimentos. Ao Cauê Molina Andreazza, meu companheiro de vida, presença atenta, amorosa e acertada. Sempre e infinitamente, aos meus país Gicelda Maria Ferreira Miranda e Cezar Diogo Garcia Miranda, luz e amor que me acompanham desde os primeiros sinais vitais.

Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia
Ainda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
(...)
Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia

(Chico Buarque de Hollanda, 1970, p.184)

RESUMO

Esta pesquisa realizada na área das Artes Cênicas, se utiliza da História Cultural e da História do Tempo Presente para compreender como ocorreu a censura teatral sobre a dramaturgia feminina durante o período da ditadura militar no Brasil, com foco nas peças de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção. Dramaturgas integrantes da chamada “geração de 1969” do teatro paulista, ambas se destacaram com uma escrita contestatória que retratou o contexto histórico-político e as relações de gênero em conturbado período da história do Brasil. Compreender como as relações de gênero são construídas nas obras das duas dramaturgas, e como são tratadas pela Censura, contribui para compor o panorama da repressão imposta ao teatro brasileiro, assim como parte da história da resistência dessa Arte. A partir da análise dos processos de censura das peças *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, e *Roda cor de roda*, de Leilah Assumpção, disponíveis no acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), sob a custódia do Arquivo Nacional, em Brasília, e de bibliografia referente ao tema, foi possível confirmar a tese de que a obra das dramaturgas foi sistematicamente prejudicada pela Censura, principalmente devido a aspectos relacionados à questão de gênero, e que debater acerca das relações de gênero ameaçava também a estrutura política vigente. O estudo revelou também aspectos relevantes da própria construção dos critérios e característica da repressão à arte teatral, assim como alguns de seus meandros, que aparecem justamente nas dinâmicas de interação e resistência das autoras para com o aparelho de repressão.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura Militar no Brasil; Dramaturgias femininas; Processos de censura; Consuelo de Castro; Leilah Assumpção.

ABSTRACT

Focusing on Consuelo de Castro's and Leilah Assumpção's plays, this research in the field of Performing Arts uses Cultural History and History of the Present Time to understand how the theatrical censorship imposed on the female dramaturgy during the Brazil's Military Dictatorship developed. As playwrights part of the so-called "generation of 1969" of São Paulo theater, they stood out with a critical writing that portrayed the historical-political context and the gender relations of a troubled period of Brazilian history. Understanding how they were treated by the Censorship, and how gender relations are addressed in their work, contributes to build the panorama of the repression imposed on the Brazilian theater and part of the history of this Art's resistance. Based on the analysis of the process of censorship against the plays *À flor da pele*, by Consuelo de Castro, and *Roda cor de roda*, by Leilah Assumpção, both available in the archives of Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), under custody of the National Archive, in Brasília, and on the bibliography about the subject, it was possible to verify the thesis the work of the two playwrights was systematically damaged by the Censorship, mostly in aspects related to the gender issue. This study also revealed important features of the construction of the repression's standards imposed on the theatrical art and its characteristics, as well as some of its details, which appear in the dynamics of interaction and resistance of the authors with the repression's system.

KEYWORDS: Brazil's Military Dictatorship; Female Dramaturgy; Process of Censorship; Consuelo de Castro; Leilah Assumpção.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Solicitação do exame censório.....	43
Imagem 2 - Encaminhamento da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais enviado ao Chefe do SCDP do Departamento da Polícia Federal	44
Imagem 3 - Parecer dos censores.....	45
Imagem 4 - Texto censurado	46
Imagem 5 - Folha com cadastro das etapas do processo	47
Imagem 6 e 7 – Certificado da Censura.....	48

LISTA DE ABREVIATURAS

UFT	Universidade Federal do Tocantins
PPGT	Programa de Pós-graduação em Teatro
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFPeI	Universidade Federal de Pelotas
CIE	Centro de Informações do Exército
CENIMAR	Centro de Informações da Marinha
CISA	Centro de Informações de Segurança Aeronáutica
CIEX	Centro de Informações do Exterior
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
COREG	Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal
SCTC	Serviço de Censura de Teatro e Congêneres
SNT	Serviço Nacional de Teatro
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FêNêMê	Frente Nacional da Mulher
PCB	Partido Comunista Brasileiro
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
OAB	Organização dos Advogados do Brasil
ANCINE	Agência Nacional de Cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 A DRAMATURGIA FEMININA EM MEIO À CENSURA.....	21
1.1 A ESCRITA FEMININA.....	24
1.2 A CENSURA E SEUS MEANDROS.....	30
1.2.1 A organização da censura brasileira durante a ditadura militar.....	31
1.2.1.1 As normas que orientavam a censura teatral.....	33
1.2.2 A censura ao teatro brasileiro	38
2 A VIDA À FLOR DA PELE, DE CONSUELO DE CASTRO.....	50
2.1 À FLOR DA PELE.....	52
2.2 OS PROCESSOS DE CENSURA DE À FLOR DA PELE.....	63
3 RODA COR DE RODA, DE LEILAH ASSUMPÇÃO, O EMARANHADO DAS RELAÇÕES GÊNERO.....	73
3.1 RODA COR DE RODA.....	76
3.2 OS PROCESSOS DE CENSURA DE RODA COR DE RODA.....	86
4 MARCAS DA CENSURA.....	99
4.1 A AUTOCENSURA.....	109
4.2 REPRESSÃO E MEMÓRIA.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS.....	127
FONTES.....	138
BIBLIOGRAFIA REFERENTE À CONSUELO DE CASTRO.....	139
BIBLIOGRAFIA REFERENTE À LEILAH ASSUMPÇÃO.....	141
ANEXO I - SOLICITAÇÕES DE CENSURA DE À FLOR DA PELE.....	143
ANEXO 2 - SOLICITAÇÕES DE CENSURA DE RODA COR DE RODA.....	150

INTRODUÇÃO

Nunca pensei que esses documentos existissem...
Nunca pensei que tudo ficasse arquivado! É bom saber que essa história pode ser contada. Porque a censura sempre existiu, mas não da mesma maneira (Gianfrancesco Guarnieri, 2006, p.17).

O desejo de pesquisar a forma como ocorreu a censura nas obras de dramaturgas durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985)¹ partiu de uma inquietação que me acompanha desde a Licenciatura Plena em História, cursada na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Desde então, questiono onde podem ser encontradas as partes da história que foram marginalizadas, as memórias que foram abstraídas, os silêncios na nossa história. Percorrendo o caminho de busca dos “sons do silêncio”, me dediquei, durante o Mestrado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), a pesquisar como o teatro foi utilizado por um grupo de trabalhadores anarquistas, como possibilidade de conagração e militância (MIRANDA, 2014). Esses operários expressavam em suas apresentações teatrais os anseios e as frustrações de seus pares, constantemente oprimidos. O teatro era utilizado como uma forma de luta e resistência, uma tentativa de mobilização. Acreditando que há muito a ser descoberto sobre a história do teatro, decidi buscar outras vozes que foram suprimidas na construção histórica do nosso país e outras experiências teatrais de luta contra a opressão governamental e/ou social. Durante o Mestrado, cursando uma disciplina de História do Teatro Brasileiro, sob a tutela da professora Vera Regina Martins Collaço, tive o contato com a história do teatro durante a ditadura militar brasileira. Percebi que havia encontrado outra manifestação teatral de embate à repressão. A forma como o teatro foi perseguido e como os artistas reagiram para sobreviver à Censura me afetou profundamente. Paralelamente a isso, havia um desejo de me aprofundar nos estudos de gênero, em especial,

1 Há diversos debates acerca da terminologia da ditadura, bem como quanto à sua periodicidade. A discussão feita por Carlos Fico, em sua obra *Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas* (2017) me embasa para manter, por ora, a fins de formatação nesta tese, os termos *golpe de Estado* e *ditadura militar*, sem, no entanto, descartar as demais periodizações e conceitos, que, neste caso, precisariam de reflexões mais densas a fim de serem adotados. Para efeito desta pesquisa, adoto a periodização que compreende os anos de 1964 e 1985, considerando que os efeitos da censura nas dramaturgias estudadas perpassam esse período.

naqueles que abordavam o feminismo. Então, decidi direcionar meu olhar para a dramaturgia feminina² de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção durante a ditadura militar no Brasil, buscando compreender quais os caminhos percorridos pelo teatro no período. Ao ter acesso ao debate sobre a obra das duas dramaturgas ao longo do período ditatorial, percebi que havia encontrado meu objeto de pesquisa. Ambas se destacaram, no ano de 1969, como parte de um grupo de dramaturgas e dramaturgo que ficou conhecido como Nova geração paulista ou Geração de 69, recebendo destaque naquele período e na historiografia que trata do teatro brasileiro, sobressaindo alguns de seus textos: Consuelo de Castro com *À flor da pele*, José Vicente com *O assalto*, Isabel Câmara com *As moças* e Leilah Assumpção com *Fala baixo senão eu grito*. Jovens estreantes do teatro paulista, as dramaturgas e dramaturgo citados se sobressaíram como um grupo que representava um novo estilo de escrita teatral. É importante pontuar que entre os integrantes desse grupo, três são mulheres. Esse fato deve ser ressaltado tendo em vista que a presença feminina no teatro brasileiro de então estava, predominantemente, na função de atriz, com poucos e esparsos casos de dramaturgas, sendo essa uma característica importante do grupo. Das mulheres da geração de 69, Isabel Câmara teve uma atuação efêmera como dramaturga, já Consuelo de Castro e Leilah Assumpção prosseguiram sua produção nos anos seguintes. Comprovar que suas dramaturgias foram perseguidas, danificadas, principalmente do que concerne à questão de gênero, é o foco desta tese.

A pesquisa está fundamentada na análise dos processos de censura relativos à dramaturgia das autoras. Ressalto desde já que, para efeito desta tese, considero dramaturgia o texto teatral³. As fontes foram compiladas do acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que estão sob custódia da Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal (COREG), em Brasília, onde se encontram os processos de censura das peças de Consuelo de Castro e de Leilah

2 Para mais informações a respeito da escrita feminina e dos motivos que me orientaram na escolha dessa terminologia, consultar capítulo 1 desta tese.

3 Faço essa ressalva pois o conceito de dramaturgia foi ampliado ao longo das últimas décadas, envolvendo outras dimensões da criação cênica e não apenas o texto. Podemos encontrar na literatura várias adjetivações do termo que procuram justamente ampliar o conceito, tais como “dramaturgia da cena”, “dramaturgia da luz” ou “dramaturgia do movimento”, entre outros. Em sua dissertação, de Laura Alves Moreira (2012) sugere que essa expansão estaria apontando para novos paradigmas na criação artística.

Assumpção. Encontrei e digitalizei processos de 11 peças de Consuelo de Castro (dois datados após o ano de 1985) e processos de 12 peças de Leilah Assumpção. Os processos de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção pertencem ao fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas e se localizam sob o código de referência: *BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE*⁴. A descrição do fundo indica que trata de processos de censura de peças contendo a solicitação da censura prévia⁵, o texto da peça, o parecer censório de três censores, a decisão final do diretor da DCDP, o relatório de observação do ensaio geral e o certificado de Censura (cópia ou original)⁶.

Os processos localizados cuja autoria são de Consuelo de Castro foram: *À prova de fogo ou Invasão dos bárbaros* (1968), caixa 75⁷; *À flor da pele* (1969), caixa 116; *O Porco ensanguentado* (1973), caixa 294; *Viagem de volta ou Caminho de volta* (1973), caixa 306; *A cidade impossível de Pedro Santana* (1975), caixa 352; *Acidente de trabalho* (1976), caixa 384; *Grande amor de nossas vidas* (1978), caixa 474; *A corrente* (1981), caixa 561; *Louco circo do desejo ou Louco circo da paixão* (1985), caixa 687; *Ao sol do novo mundo* (1986), caixa 700; *Aviso prévio* (1987), caixa 724. Os processos de Leilah Assumpção estão assim distribuídos no Acervo: *Fala baixo senão eu grito* (1969), caixa 113; *Jorginho, o machão ou Nós vamos passear no jardim da matriz hoje, meu bem?* (1970), caixa 172; *Use pó de arroz bijou* (1970), caixa 192; *Roda cor de roda ou Amanhã Amélia, de manhã ou Nossa Senhora da Aparecida eu estou aqui* (1973), caixa 298; *A Kuka de Kamaiorá* (1976), caixa 401; *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela* (1979), caixa 519; *Sobrevividos* (1980), caixa 549; *Seda pura e alfinetadas* (1981), caixa 578; *O segredo da alma de ouro* (1983), caixa 636; *Ah! Cama Sutra* (1985), caixa 674; *Lua nua* (1987), caixa, 736; *Roda cor de roda* (1987), caixa 743.

Realizei a coleta de dados entre os dias 6 e 10 de outubro de 2014, em turno integral, nos quais foram digitalizadas todas as páginas dos processos das

4 Brasil, Distrito Federal, Arquivo Nacional, Brasília, NS (código do fundo DCDP). Censura Prévia. Teatro, Peças teatrais.

5 Para que uma peça fosse montada, era necessário que o grupo responsável pela montagem, com autorização da SBAT, fizesse a solicitação de Censura, sendo essa uma etapa obrigatória.

6 Essas informações podem ser obtidas através de busca na base de dados do Sistema de Informações do Arquivo Nacional: <http://www.an.gov.br/sian/inicial.asp>.

7 Os processos estão acondicionados em caixas arquivo de papelão, tamanho aproximado 350 x 135 x 240 mm.

dramaturgas. Trabalhar com os acervos da ditadura é uma vicência única. Não tinha tido a oportunidade de realizar uma pesquisa com esse tipo de documento. Apreendi a cada página como eram construídos os caminhos processuais da Censura e quais eram os parâmetros adotados. Os processos de censura estão organizados no acervo do Arquivo Nacional, no fundo da DCDP, a partir do nome das peças e dos autores, sendo possível realizar a busca a partir dessas informações. Ao pesquisador é fornecida uma listagem de peças que, quando eu tive acesso (2014), continha 15.100 obras registradas, distribuídas em 764 caixas arquivo, datadas entre os anos de 1962 a 1988. Excetuando os casos de visita guiada, os pesquisadores não transitam pelo local de armazenamento dos materiais, que estão organizados em estantes de metal, com seis andares cada, organizadas em fileiras denominadas ruas, que são numeradas para facilitar o encontro dos documentos. Para o acesso aos documentos é necessário completar um formulário com informações acerca da pesquisa que está sendo realizada e assinar um termo de responsabilidade sob o acesso e reprodução de documentos.

Além da pesquisa no Arquivo, realizei um levantamento bibliográfico pertinente a temática e aos textos das peças de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção e utilizei fragmentos das narrativas das dramaturgas em entrevistas anteriormente concedidas. As autoras foram constantemente pesquisadas em obras sobre a atuação de mulheres no teatro, sobre dramaturgia, sobre teatro na ditadura, sendo foco de diversas dissertações e análises de críticos e historiadores do teatro⁸.

A maioria das peças das autoras está publicada, no entanto, é importante atentar para algumas divergências entre o texto original submetido à Censura, as versões censuradas e as versões publicadas. Durante o trabalho procuro identificar as diferenças pertinentes na análise, assim como, identificar e justificar as escolhas adotadas.

A medida que eu lia o material coletado, que percebia a estrutura das peças, que observava a forma como a Censura agia sobre elas, que identificava aleatoriedades e regularidades na ação dos censores, fui identificando também dramaturgias e processos de censura, que seriam emblemáticos por condensarem aspectos encontrados de forma diluída em vários outros. Meu objetivo, à medida que

8 Nas referências trago uma listagem com bibliografias levantadas das/sobre as autoras.

o material se revelava, também se tornava complexo, pois percebi que analisar como a Censura incidia sobre as obras das dramaturgas e como elas representavam a questão de gênero em suas escritas, significava compreender também como a Censura, ao agir, revelava outras concepções de gênero, conflitantes e em tensão com as transformações sociais em curso.

Devido ao montante de documentos coletados durante a pesquisa, foi necessário fazer um recorte. Após a organização e categorização do material, a escolha de quais peças analisar levou em consideração o recorte temático das relações de gênero. As peças que abordavam de forma direta a questão de gênero e que dispunham de processos de censura bem documentados, foram as escolhidas. Assim destaquei para análise nesta tese os processos referentes a peça *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, e *Roda cor de roda*, de Leilah Assumpção. Para tal, me apoiarei em bibliografia pertinente ao feminismo, principalmente de Segunda Onda, momento que elas vivenciaram, e em obras acerca da questão de gênero, principalmente os escritos de Joan Scott (1989; 2012).

Ressalto a especificidade do trabalho com acervos de regimes ditatoriais. A análise desses documentos faz parte de uma tentativa de representação histórica do período ditatorial e envolve também uma disputa em torno da construção da memória coletiva do País entre aqueles que querem preservar e publicitar os arquivos da repressão e aqueles a quem não convém a existência desses registros. Por muitos anos, os arquivos referentes ao período da Ditadura Militar Brasileira foram ocultados, vários ainda não foram completamente disponibilizados. Conforme salienta Lucas Figueiredo (2005, p.132), em seu livro *Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura*:

A cumplicidade de militares e civis na ocultação dos arquivos secretos da ditadura é um entrave para a conclusão do processo de redemocratização. Em 1985, o Brasil deixou para trás a ditadura. Três décadas depois, ainda não alcançou a plena democracia. Entre um e outro regime, o país está em algum lugar. Ou em lugar nenhum. Como os papéis e microfilmes da repressão. Como os desaparecidos políticos.

Contudo é importante frisar desde já que memória e esquecimento não são excludentes, ao contrário, estabelecem entre si relações complementares, pois é justamente no processo em que se formam novas memórias que se dá o necessário esquecimento de outras. Esse processo tanto ocorre no plano individual como na

dimensão social, ao que se pode relacionar diretamente às políticas de memória e às políticas de esquecimento. Os atos de reparação, demarcando terras, espaços e monumentos, assim como as datas comemorativas, entre outras ações, podem ser vistos como políticas de memória. Por outro lado, a suspensão de condenações e a anistia, por exemplo, na forma como foi implantada no Brasil, enquadram-se nas políticas de esquecimento. Tanto uma quanto a outra política, trazem consigo seu par complementar.

Conforme aponta Paul Ricoeur (2007) as políticas do esquecimento tem sido um recurso utilizado por grupos e governantes que estão no poder tendo em vista estabilizar as tensões, assim como, evitar os sentimentos de vingança. Essa estratégia, contudo, encontra resistência nas lutas pelo “dever da memória” e pode, nos próprios mecanismos da memória, conforme indica o autor, operar como trabalho de luto, o que em muitos casos se faz necessário para superação de uma situação extrema e para a reinvenção de um futuro possível.

Nesse sentido, muitas das pesquisas recentes que tratam da memória dos perseguidos políticos podem ser vistas como uma resposta à demanda social de representação de agentes que foram silenciados durante a ditadura militar defendendo o direito à memória. Como pesquisadora, estou também inserida nesse trabalho da memória, como trabalho de luto, no sentido proposto por Ricoeur (2003), procurando dizer o passado.

Durante um grande período não se discutiu o alcance que teve a repressão na ditadura militar. A questão da anistia⁹ contribuiu significativamente para esse esquecimento. No caso brasileiro a instituição dessa política contribui para o silenciamento das memórias das violações aos direitos humanos e daqueles que foram oprimidos no período. Com sua suposta tarefa de interromper a desordem política e instaurar a paz ela acabou por se consolidar à custa do silêncio de importantes fatos e acontecimentos. Considerada como elemento-chave para a transição democrática, continuou favorecendo a impunidade e o esquecimento, na medida em que impossibilitou a responsabilização judicial dos agentes da repressão. Apesar de todo o esforço internacional por apurar e penalizar as violações dos

⁹ A anistia em questão foi regulamentada pelo decreto nº 84.143, que sancionou a Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, concedendo a Anistia.

direitos humanos nas ditaduras da América Latina, o Brasil pouco avançou nesse processo¹⁰.

A abertura oficial para a pesquisa dos acervos documentais da ditadura, através da garantia de acesso à informação, pela Lei n.12.527, de 18 de novembro de 2011 (BRASIL, 2011), é fundamental para esse movimento de recuperação e preenchimento das diversas “lacunas históricas” do período. Com a abertura dos acervos da ditadura, novos caminhos têm surgido. Os documentos produzidos pelos organismos da repressão, aliados aos testemunhos já existentes, são fundamentais para a memória da ditadura militar no Brasil, contribuindo *para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça*.

Por lidar com essas questões, este trabalho constitui o campo de estudos destinado à história do tempo presente. Conforme destaca François Dosse (2012, p. 11), “o conceito [tempo presente] remete em sua acepção extensiva ao que é do passado e nos é ainda contemporâneo, ou ainda, apresenta um sentido para nós do contemporâneo no não contemporâneo”. Sendo assim, a temática da ditadura militar se insere nos estudos do tempo presente na medida em que trata da memória recente da história do Brasil, sob a qual ainda pairam muitas inquietações e continuidades.

Além de integrar a historiografia do tempo presente, esta tese também utiliza a História Cultural enquanto abordagem teórico metodológica. Conforme pontua Roger Chartier (2002, p.16-17), “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Nesse sentido, ela abarca o estudo das representações construídas pelos indivíduos acerca de si e do mundo que os cerca. Os discursos são fundamentais nessa abordagem, a forma como são construídos, como se mantem, e como se alteram, permite perceber as formas e as motivações das sociedades, o modo que elas se veem ou como gostariam de se ver. Ao analisar os discursos e as práticas é possível compreender

10 No livro *Os caminhos das democracias e as memórias políticas*, publicado em 2010, Boaventura Santos e outros autores (2010, p. 14), chamavam a atenção para um movimento não só do Brasil, mas que englobava o restante da América Latina e a península ibérica de realizar um levantamento dos acontecimentos traumáticos das nações: “[...] lutas por justiça histórica, memória e contra o esquecimento, com o claro objetivo de não permitir que o olvido apague do espaço público as marcas da repressão. De modo a usar a memória como sinal de alerta permanente sobre os horrores do autoritarismo e do colonialismo”.

como é “historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (CHARTIER, Roger, 2002, p.24).

Partindo dessas primeiras revelações e adentrando para os conteúdos e estrutura maior das peças, a análise dos textos de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção possibilita perceber o olhar delas naquele período histórico, principalmente com relação à questão de gênero. Da mesma forma, será possível analisar o olhar do censor para aquelas obras, revelado pelas marcas deixadas nos textos:

Levando-se em consideração que é a partir do sistema lexical que o indivíduo compreende e organiza o mundo, busca-se empreender uma leitura do vocabulário utilizado pelo autor/dramaturgo (*scriptor*) a partir da representação que este faz da conjuntura vivida no texto literário-dramático. Representação esta, que pode ser feita, pelo menos de duas maneiras: a) por meio das palavras utilizadas pelo autor na tessitura do seu texto; b) por meio das marcas que o censor empreende no texto (ALMEIDA E SANTOS, 2008, p. 55).

Após a análise dos processos de censura e o levantamento bibliográfico a respeito da temática, foi possível compreender a escrita teatral sob a perspectiva feminina de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção e como a Censura atuou sobre elas no período em questão, analisando os diversos agentes envolvidos.

Para abordar melhor a temática, a tese está dividida em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, discuto acerca da dramaturgia feminina em meio a Censura apontando o que entendo como escrita feminina e aspectos relacionados a forma como a Censura se organizava e como atuava.

No segundo e terceiro capítulo trago a análise das peças das dramaturgas, abordando aspectos gerais das obras, com ênfase na questão de gênero, e os processos de censura que encontrei a respeito delas. O segundo capítulo é a respeito da obra *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, e o terceiro versa sobre a obra *Roda cor de roda*, de Leilah Assumpção. Nesses capítulos enfatizo a forma como a Censura atuou sobre o teatro brasileiro.

No quarto capítulo, relaciono as duas obras analisadas e discorro a respeito da autocensura e das tentativas de enfrentamento à repressão de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção. Abordo, ainda, aspectos relacionados a memória da ditadura militar brasileira, as disputas memoriais e os processos de luta pelo direito à memória e à verdade no Brasil, situando esta obra como parte dessa luta.

Consuelo de Castro e Leilah Assumpção tiveram uma luta dupla: enfrentar as desigualdades entre homens e mulheres e a repressão sobre as suas obras. As marcas da Censura e os efeitos que ela provocou nas dramaturgias das autoras são o foco desta pesquisa. São esses acontecimentos que a tese busca rememorar.

1 A DRAMATURGIA FEMININA EM MEIO A CENSURA

No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra (PERROT, Michele, 2005, p. 33).

O início da década de 1960, conforme destaca Tânia Pacheco, foi um dos mais ricos do teatro brasileiro, com o surgimento de grupos realizando pesquisas de linguagem em um movimento de “ebulição criadora, uma busca de caminhos” na história do teatro brasileiro (PACHECO, Tânia, 1979-1980, p. 76).

O período foi marcado pela tendência a experimentações cênicas, com temas voltados ao teatro social; um teatro preocupado com questões políticas e orientado para a discussão com a sociedade. Esse processo se dava simultaneamente ao recrudescimento das diversas formas de repressão artístico política:

O endurecimento político e o clima mal disfarçado de estado-de-sítio permanente que se instalou no país configuram um quadro de difícil sobrevivência de ideologias contrárias ao regime ou ao governo, com especial ênfase nas artes dos espetáculos. À crise econômica generalizada soma-se outra, de caráter político-ideológico, onde a hegemonia cultural elaborará a articulação de uma dupla tarefa de impedir ao mesmo tempo o desaparecimento da atividade artística enquanto forma econômica e sua sobrevivência moral e ideológica (MOSTAÇO, Edelcio, 1982, p.124).

Diante de tal situação, surgiram diversas tentativas de resistência, especialmente no campo teatral. O “anseio por liberdade”, como indicou Sábato Magaldi (2004, p. 315), estimulou muitos autores a desenvolverem dramaturgias com a temática social e política, posicionando-se contra as injustiças e defendendo “a igualdade” entre os brasileiros.

Ao discorrer sobre a dramaturgia de Plínio Marcos, importante dramaturgo contemporâneo de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção, Kátia Paranhos (2013) chama atenção para a contaminação entre Arte e Política. Para a autora, essa mistura entre Arte e Política ocorre em um processo contínuo de negociação das formas de resistência e das possibilidades de gestão entre o estado atual daquilo que era vivido e sua possibilidade de devir. Dessa forma, os dramaturgos e artistas colocavam em tensão o próprio sistema instituído.

Toda essa “ebulição criadora” enfrentou grande opressão. No ambiente repressivo da ditadura, no ano de 1969, um grupo de dramaturgos se destaca e fica

conhecido como “nova geração paulista” ou “geração de 69¹¹”: Consuelo de Castro (*À flor da pele*), José Vicente (*O assalto*), Isabel Câmara (*As moças*) e Leilah Assumpção (*Fala baixo senão eu grito*). Esses autores estrearam jovens nos palcos paulistas, mostrando um novo estilo de escrita teatral.

O surgimento das dramaturgas Consuelo de Castro, Leilah Assumpção e Isabel Câmara, no final da década de 1960, em São Paulo, além de ser parte de uma necessidade de resposta à repressão instaurada pelo regime militar, fazia parte da conquista feminina de outros espaços, a “conquista da voz”, a busca pelo direito de exercer o papel de gestora não só de sua história, mas da história política de seu país. Embora ainda não exatamente estivesse atrelado ao movimento feminista.

Essas dramaturgas compartilhavam, em alguma medida, com o estilo de escrita dramatúrgica da época. Estilo que, segundo José Carlos Andrade (2013, p. 243), era integrado pelo drama, a comédia e teatro épico:

A moldura do drama (de onde brota também, às vezes, uma atmosfera mais propriamente vinculada à tragédia ou ao teatro do absurdo), os efeitos da comédia (e sua identificação com o espírito da revista) e a prontidão metalinguística do teatro épico foram os ingredientes básicos dos novos dramaturgos da virada dos anos 1960 para a década de 1970.

Conforme ressalta Fernanda Oliveira (2017, p. 222), “o fato de a censura ter impedido o teatro de denúncias sociais e de conflitos de classe explícitos acabou gerando, involuntariamente, um espaço em que outras possibilidades de representar o mundo pudessem se desenvolver”. Priscila Claro (2005) também destaca que outras formas de teatro surgiram a partir da busca dos artistas por formas de se expressar em meio a repressão, posicionamento que ela traz em sua dissertação *Uma leitura crítica de Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção*.

Nesse sentido, há o registro de um importante relato de Consuelo de Castro, sobre o que a Censura provocou nela:

Eu falei para você no depoimento e vou dizer aqui: eu acho que a censura foi quem mais levou a sério a dramaturgia, foi quem nos deu o impulso. Eu devo à censura ter me explicado que era por aí, porque, se com uma simples peça eu consigo fazer um estrago destes, se eles acham que eu posso fazer esse estrago, então é isso mesmo, eu quero fazer este estrago,

11 Para maiores informações a respeito da geração de 1969, ver a dissertação de Sônia Guerra, *Geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos* (1988).

então é por aí que eu vou fazer. Minha fé no teatro vem daí (CASTRO, Consuelo, 2006a, p. 23).

Se de fato a Censura serviu de impulso criativo para a maioria dos autores do período seria necessária uma pesquisa à parte a fim de apurar tal alegação, o fato é que essa é a impressão de Consuelo de Castro.

A presença das mulheres na dramaturgia também não passou despercebida naquele período. Elza Vincenzo (1992) pontua que o processo da presença em maior número das mulheres na escrita dramática ocorreu devido ao renascimento do feminismo, em âmbito mundial e brasileiro. As mulheres foram ocupando cada vez mais espaços de atuação, aliando-se também ao momento da vida política e social do país¹².

Joana Maria Pedro (2006, p. 269) escreve sobre esse momento histórico que é conhecido como Segunda Onda do Feminismo, indicando a forma como o político aparece:

Enquanto o feminismo de “Primeira Onda” esteve principalmente centrado na reivindicação de direitos políticos — como o de votar e ser eleita, o feminismo chamado de “Segunda Onda” surgiu depois da Segunda Guerra Mundial e deu prioridade às lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado. Nesse momento, uma das palavras de ordem era: “o privado é político”.

A proximidade cronológica com o início da chamada segunda onda do feminismo no Brasil, marcada a partir do ano de 1975, com a busca de novos espaços de atuação para as mulheres, aliada ao momento específico da vida política e social do país, configuraram o contexto e, possivelmente, tornaram-se os vetores que levaram a eclosão das obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção.

A dramaturgia feminina do período ditatorial contribui para a compreensão do olhar das mulheres sobre si, sua posição na sociedade e sobre o que consideravam aspectos do masculino e do feminino naquele período. Isso se faz possível a partir da análise dos discursos e práticas manifestadas nos textos.

12 É importante ressaltar que a presença das mulheres no teatro aumentou significativamente ocupando cargos dentro da seara teatral que por muitos anos foram de predominância masculina, como diretoras, críticas, produtoras e dramaturgas. Destaco, a título de exemplo, Heleny Guariba, Lourdes Ramalho, Maria Adelaide Amaral, Maria Clara Machado, Barbara Heliodora e Ruth Escobar. Para mais informações a respeito é possível consultar os trabalhos de Ana Lúcia Vieira de Andrade (2008), Valéria Andrade (2010), André Luis Gomes e Laura Castro Araújo (2008), Éder Sumariva Rodrigues (2010; 2015), Edimilson Evangelista Souza (2008), Elza Cunha Vincenzo (1992).

A respeito da escrita feminina, Elza Vincenzo (1992) destaca que nos anos de 1960 as mulheres começaram a não se satisfazer mais com o que a autora chama de “formas silenciosas da fala feminina”, como a poesia e a ficção. Elas começam a querer se expressar de outras formas, se apropriando do espaço público, das palavras proferidas no palco:

A poesia e a ficção tinham sido sempre os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado destas formas tradicionais (e fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a fazer-se presente. Era um dos momentos iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir (VINCENZO, Elza, 1992, p. 22).

Nesse período, as mulheres que começaram a se mobilizar e a buscar o seu espaço sofriam uma violência dupla: além de serem consideradas subversivas, eram tidas como mulheres que lutavam em um espaço que não era destinado a elas, isto é, o espaço público. Sendo assim, eram acusadas de serem desviantes política e moralmente, na medida em que buscavam romper com os padrões impostos a elas. Essas ações femininas de desconstrução da visão conservadora do “papel da mulher” na sociedade contribuem para o desenvolvimento dos ideais feministas no Brasil. Nesse cenário, a dramaturgia feminina não ficou à parte, contribuindo para a atual compreensão dessa mudança do olhar das mulheres sobre elas mesmas e sobre a sociedade.

1.1 A ESCRITA FEMININA

Conforme pontua Fernanda Oliveira (2017), ao se referir à obra de Leilah Assumpção (afirmação que estendo também para a obra de Consuelo de Castro), quando a autoria é de uma mulher, seu nome desencadeia uma série de preconceitos, referências cristalizadas, baseadas em concepções culturais conservadoras. Exemplo disso é a ideia de que as mulheres escrevem “coisas de mulheres” para as mulheres, não podendo adquirir a universalidade com que a escrita masculina é recebida. A autora destaca a segregação que as dramaturgas vivenciam, na qual as imagens do feminino são concebidas culturalmente em oposições binárias, em contraposição a visão do masculino. Determinadas a partir de olhar patriarcal, a presença das mulheres no teatro se faz, sem ressalvas, quando na posição de atrizes, interpretando personagens femininos que corroboram

com a visão binária de gênero. Para Fernanda Oliveira, qualquer manifestação que ultrapasse essa barreira é vista com estranhamento e resistência, sendo frequentemente invisibilizada, ou relegada a uma categoria de “trabalho menor”, o trabalho das mulheres:

E se, por sua vez, os temas surjam de maneira enviesada em relação às expectativas previamente constituídas, se a mulher trazer uma personagem feminina que corrói o signo da mulher construído pela autoria masculina, que refletia mais o parecer do homem sobre ser mulher, a crítica arranjará um desvio para não ter que falar sobre isso (OLIVEIRA, Fernanda, 2017, p. 221).

Outros olhares, outros temas, outras formas de retratar a vida foram colocadas no palco a partir das obras de Consuelo de Castro, Leilah Assumpção e tantas outras mulheres. Há toda uma dramaturgia, que aqui chamo de dramaturgia feminina, criada a partir da especificidade das experiências das mulheres, do rompimento dos padrões de gênero impostos. As mulheres, em sua maioria, são criadas para existir de forma diferente à dos homens. É uma construção cultural que inicia desde o nascimento, desde a escolha da cor das suas roupas. A escrita feminina tem um denominador simbólico comum, determinado pelas questões de gênero, que se dá em meio as relações de poder que elas vivenciam tanto no meio privado, quanto no público.

No entanto, é importante ressaltar que não se trata de uma visão essencialista que qualificaria a escrita feminina. Estou aqui mais próxima do que pontua Lucia Branco (1991, p.20), ao referir-se a essa produção, “feminino não é a mulher, mas a ela se relaciona; feminino é o não masculino, mas a ele não se opõe”. Trata-se aqui do sentido proposto na célebre frase de Simone de Beauvoir (1970): “Não se nasce mulher, se torna mulher”, corroborando com a ideia da existência de outras questões que constroem a figura feminina e que vão além do sexo biológico do nascimento.

Em seu livro *O que é escrita feminina*, Lucia Branco (1991) faz uma análise das diferentes formas de escrita, analisando obras de mulheres, e afirma que há uma forma de escrita diferenciada que caracteriza o feminino, que se aproxima do significante, do som, da enunciação, das minúcias, dos desvios, da multiplicação dos sentidos. Como a escrita faz parte de um processo de representação, a escrita feminina representa as experiências e expectativas que estão ao alcance das

mulheres na sociedade em que se encontram, ou seja, se trata do imaginário feminino de determinada época. Nesse sentido, ela reflete os aspectos de dominação na vida das mulheres, suas experiências culturais, corporais, sociais, entre outras. Levando em conta essa dimensão seria possível traçar determinadas características, como faz Vera Queiroz que se refere a presença do impacto do silêncio na escrita feminina: “Femininos são os textos que apresentam determinadas marcas, que percorrem o campo semântico da falta, do silêncio, do indizível, do subjetivo confessional” (QUEIROZ, Vera, 2004, p. 45 apud TEIXEIRA, Níncia, 2016, p. 109).

A escrita feminina traz à tona, por exemplo, a vida privada, conforme pontua a obra *Práticas da memória feminina*, de Michelle Perrot (1989). A historiadora destaca as mulheres como porta-vozes da vida privada, muito próximas a tradição da oralidade. A autora pontua que, analisando historicamente, as mulheres foram destinadas ao silêncio, não há muitos registros delas em arquivos públicos antigos. As mulheres existiam à parte dos registros escritos e, quando elas os faziam, como no caso de diários, cartas, entre outras expressões mais intimistas, elas tratavam de destruir tais registros, em um ritual de autodestruição, no intento de manter secretas suas experiências. As mulheres, assim, aderiam ao silêncio que a sociedade patriarcal lhes impunha. Lucia Branco (1991) também faz referências a essas formas de escritas que, segundo ela, são gêneros da escrita amorosa: cartas, memórias e poesias.

A memória das mulheres, se constrói a partir das relações de gênero de um determinado período. Conforme ressalta Níncia Teixeira (2016, p.107), em sua obra *Retratos da escrita de autoria feminina no Brasil*:

A visibilidade de tal produção revela aspectos de uma intimidade preservada ao longo dos séculos da história e propicia a insurgência do vivido, marcado pelo recato, pelo segredo, pela sutileza ou, mesmo, por um cotidiano enredado em obediência, submissão, acomodação, resistência e/ou afirmação.

Consuelo de Castro e Leilah Assumpção podem ser olhadas sob o prisma das autoras citadas acima pois trazem em sua escrita as relações amorosas, as questões ligadas ao desejo sexual, ao corpo, aos filhos, aos conflitos do lar, ao processo de empoderamento feminino. Por um lado, retratam a opressão vivida pelas mulheres e seus desejos de ultrapassar aquilo que lhes é destinado

culturalmente, por outro, vão além desses “retratos”. Elas mesclam características peculiares de uma escrita feminina, com uma escrita voltada ao social, ao espaço público. Suas personagens conhecem seus direitos e dialogam com o momento político e as transformações de seu País; se veem enquanto parte não só do espaço privado – ao qual historicamente foram relegadas -, mas, das lutas feministas que vigoram também fora desse espaço, no público, na arena política de seu País. O próprio fato de as dramaturgas serem escritoras de teatro, modalidade que é destinada à apresentação ao público, aponta para outra alteração na obra que daí resulta diante da forma como os registros femininos foram construídos ao longo da história. Se antes as mulheres no teatro tinham seu espaço, em linhas gerais, relegado à função de atriz, agora elas produzem os textos, textos destinados ao público, que extrapolam os limites do privado, do diário, das poesias, das memórias.

No que tange às relações de poder e à tentativa de uns indivíduos se sobreporem a outros, há na história da sociedade outra relação de fundamental entendimento: o poder relacionado à questão de gênero.

Conforme destaca Joan Scott (1989), em seu trabalho intitulado *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, a categoria gênero é uma construção cultural que atribui papéis aos indivíduos e se relaciona com o simbolismo sexual sendo alterado de acordo com o período histórico e a construção das sociedades. Para a autora “homem” e “mulher” são categorias que simultaneamente podem ser consideradas “vazias” e “transbordantes” pois, por um lado não possuem significados definitivos, fixos, por outro, quando se tenta fixá-los, eles transbordam de significados alternativos e reprimidos. A ponderação feita por Joan Scott contribui para o deslocamento de meu olhar na análise das dramaturgias objetos desta tese. Um olhar vigilante sobre os essencialismos tão recorrentes quando se trata de trabalhos escritos por mulheres.

A mesma autora, em sua obra *Usos e abusos de gênero* (2012, p. 347), ao argumentar a favor da abordagem de gênero para se pensar as relações sociais destaca:

Se pegarmos gênero como um guia não simplesmente como homens e mulheres tem sido definidos em relação ao outro, mas também que visões de ordem social estão sendo contestadas, sobrepostas, resistidas e defendidas nos termos de definições masculino/feminino, chegaremos a uma nova visão sobre as diversas sociedades, culturas, histórias e políticas que queremos investigar.

Atentas a uma noção de gênero construído socialmente, Joana Maria Pedro e Raquel Soihet (2007) levam em consideração as diferenças que determinada cultura vê entre os sexos, a partir das relações entre masculino e feminino, em suas diversas nuances. O gênero enfatiza o caráter social e cultural das diferenças entre os sexos, se distanciando de uma naturalização. Nesse sentido, deixa claro a ideia do desequilíbrio nas relações entre os indivíduos, sendo permeadas pelas disputas de poder.

Na ditadura havia discursos que pretendiam construir um conceito do que seriam os comportamentos, desejos e deveres que eram distribuídos entre os sexos biológicos. As mulheres da “geração de 1969” subverteram o discurso vigente e propuseram diferentes formas de experienciar o feminino e o masculino, trazendo à cena, através de duas personagens, aspectos das discussões feministas do período.

A partir do ano de 1969, Consuelo de Castro e Leilah Assumpção se destacam abordando em conjunto os aspectos políticos da sociedade brasileira do período através dos conflitos individuais das personagens de suas peças. O foco da dramaturgia era a problemática do sujeito incluída numa estrutura maior, relacionada ao contexto social e ideológico do país no período (ANDRADE, Ana Lúcia, 2006). Dessa forma elas conseguiam implicitamente discutir os problemas vividos pelos brasileiros em decorrência do governo militar, sem se referir diretamente a eles, em uma tentativa de passar despercebido pela Censura.

Elas chamaram a atenção por escreverem suas peças sob uma perspectiva feminina, inovando em um período em que predominava o discurso masculino. O que Consuelo de Castro e Leilah Assumpção começam a expor e discutir abertamente nos palcos atentava para as lutas feministas já em curso.

Conforme destaca Alcides de Barros (1976, p. 20):

Juntas, ela [Consuelo] e Leilah iniciaram o que se poderia chamar de corrente feminina do teatro paulista e quiçá brasileiro. [...] A dramaticidade e vigor apoiam-se na raiva incontida de Consuelo e no humor desconcertante de Leilah. Mas, acima de tudo, a mais importante contribuição que a nossa dramaturgia recebeu foi a análise da sociedade através de uma perspectiva feminina.

Trazer o universo feminino para a pauta teatral, para as dramaturgas não significava dizer-se feministas, naquele momento. De acordo com Leilah, em entrevista feita por Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006), o termo era pouco

disseminado e visto com certo preconceito. Ela mesma não se identificou como feminista, o que, só posteriormente, veio a fazer:

Eu acho que, basicamente, eu sou a **dramaturga da mulher**. Porque existem boas personagens femininas escritas por autores do sexo masculino, mas elas não são escritas do ponto de vista da mulher. Eu escrevo a partir desse ponto de vista. Eu era feminista sem saber. Quando comecei, não podia dizer que era feminista, porque as feministas eram consideradas mulheres feias que não arranjavam homens. Então, eu não dizia nada. Depois, pude pairar acima desses medos e afirmar meu feminismo. [...] Eu era contra. Contra tudo e contra todos. Era contra a opressão machista e a opressão política da ditadura. Aliás, muitas vezes a opressão machista era representada pela ditadura. Talvez tenha sido o momento mais forte da minha produção (ASSUMPÇÃO, Assumpção, 2007, p. 401, grifo meu).

A identificação com o feminismo, foi controversa na história de muitas mulheres pois, como no caso de Leilah Assumpção, ainda que defendendo as causas feministas e sendo identificadas como tal, o preconceito e as divergências em relação a um ou outro aspecto do feminismo, levava essas mulheres a recusar esse título. Por outro lado, por vezes, independentemente do auto reconhecimento, muitas mulheres foram identificadas como feministas e, em muitos casos, sofreram os mesmos preconceitos e agruras que as autodeclaradas sofriam. Embora não seja adequado dizer que toda a autora mulher seja feminista, pode-se afirmar, como Fernanda Oliveira (2017, p. 221), que “todo ser humano nasce dentro de uma causa” e, nesse sentido, as mulheres que romperam com os espaços reservados a elas pelos homens “se insere[m] no contexto de uma luta pelo direito das mulheres, mesmo que não hasteie uma bandeira sobre isso”.

Os textos de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção servem não só para denunciar o regime político de então - tarefa também feita pelos demais dramaturgos -, mas, principalmente, para ampliar o debate em torno da questão de gênero. Considerando que os indivíduos entendem e ordenam sua concepção de mundo a partir do sistema lexical, o vocabulário escolhido para compor os textos teatrais permite apreender a forma com que um autor ou autora visualiza o contexto em que vive e de que forma dialoga com ele em suas obras. Conforme sugere Jean-Pierre Ryngaert (1995, p.36), algumas revelações já são possíveis em uma rápida leitura, uma espécie de “sobrevoo” sobre uma peça:

O título e o gênero da obra, a maneira como suas grandes partes são nomeadas, como se articulam, os vazios e os cheios da escrita, as marcações, a existência de indicações cênicas, o nome das personagens e o modo como os discursos se distribuem sob esses nomes.

O modo como determinado texto se apresenta, os discursos e práticas que carrega, permite concebê-lo como uma forma de produção social de significados, de representações. A possibilidade de os textos teatrais – narrativas ficcionais – serem documentos que retratam representações de determinado grupo em uma sociedade, faz com que eles se tornem mais uma forma de construção das narrativas históricas. Um “sobrevoo” sobre a dramaturgia gestada durante a ditadura militar no Brasil é enriquecedor, proporcionando um viés diferenciado daqueles relatos tidos, durante longos anos, como oficiais.

1.2 A CENSURA E SEUS MEANDROS

A sistematização da Censura no Brasil precede o período da vigência da ditadura militar, existindo, institucionalmente, desde 1934, durante o governo de Getúlio Vargas. Anne Marie Smith (2000, p.136) esclarece o significado da palavra censura, salientando seu aspecto proibitivo em várias de suas dimensões:

A palavra “censura” denota em geral a proibição decisiva da divulgação de informação, análise e debate em meios de comunicação públicos. Ela restringe a disponibilidade e a circulação de informação (simples dados objetivos) e também impede a comunicação (no sentido profundo inclusive a formação de identidades e interesses). Ela se destina a servir aos interesses dos que se encontram no poder ao gerar ignorância e distorção, ao enfraquecer ou incapacitar um povo submisso. [...] Sob a censura, manipulam-se a compreensão da realidade social e natural, a posição de alguém no mundo, principalmente, com frequência, dos que detêm o poder.

Em governos anteriores à ditadura militar, a Censura aplicada no intuito de manter o controle Estatal já estava presente, em maior ou menor grau, dependendo do nível de ameaça que os governantes viam nas produções artísticas, na literatura e na imprensa. Embora seja usual relacionar a Censura somente ao Estado Novo e à ditadura militar, ela tem longa data na história do Brasil. Existiu na época colonial, com o controle da Igreja Católica, no Brasil Imperial com a atuação dos censores régios e até mesmo em períodos republicanos com a criação de órgãos destinados a esse fim (GARCIA, Miliandre, 2008).

A Censura que se estabeleceu na ditadura de 1964 a 1985 – e que se manteve até 1988! - é herdeira de uma tradição censória brasileira, somada às legislações e determinações ditatoriais instauradas no período.

Para compreender os caminhos que sustentam esta pesquisa é importante iniciar pela conjuntura política em que os acervos da ditadura estão envolvidos. A estrutura oficial de informação e repressão política, que se estabeleceu entre os anos de 1964, e perdurou até 1988, com a aprovação da Constituição da República Federativa do Brasil (BRASIL, 1988), envolvia diversos setores da sociedade. Entre os militares, estavam envolvidas as três forças: Exército, Marinha e Aeronáutica, cujos órgãos de informação eram, respectivamente, o Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Marinha (Cenimar) e o Centro de Informações de Segurança e Aeronáutica (CISA).

Além desses, também atuavam na repressão o Centro de Informações do Exterior (CIEEX) e a Polícia Federal, que era a responsável direta pela Censura no período. Organizados e colaborativos, mesmo que com intensos conflitos internos, esses setores produziam e trocavam informações na defesa do regime político vigente. Além desses setores, partes da sociedade civil contribuíram, de diferentes formas, fornecendo informações e apoiando os mecanismos repressores.

1.2.1 A organização da censura brasileira durante a ditadura militar

Em seus primeiros anos, a Censura na ditadura manteve o organismo já existente para a coleta de informações e implantação do controle, através do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). O Serviço de Censura de Diversões Públicas foi criado em 1945 e exercia a censura prévia a músicas, filmes, peças de teatro e programas de rádio e televisão, funcionando nos estados da Federação, até ser centralizado na capital federal, na década de 1960, com o decreto nº. 43, de 18 de novembro de 1966 (BRASIL, 1966). Essa decisão sinalizou uma posição política do governo ditatorial de ter mais controle sobre a circulação de ideias no País. Miliandre Garcia (2008, p.53) destaca a manifestação de Barbara Heliodora, importante crítica teatral do período, em denúncia a esse fato:

A ex-diretora do SNT [Serviço Nacional de Teatro] acreditava que a centralização da censura em Brasília traduzia o projeto de governo vigente

de controlar todas as instâncias da vida pública, sobretudo a produção artístico-cultural que apresentasse conteúdo político.

O órgão denominado Serviço de Censura de Diversões Públicas, subordinado a Polícia Federal, se dedicava ao controle e fiscalização dos artistas e de suas produções, aplicando o veto àquelas que julgassem desviantes da ordem imposta pelo governo. Os órgãos responsáveis pela proteção ao Regime colaboravam com o SCDP na troca de informações, como é o caso do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e do Centro de Informações do Exército (CIE) (STEPHANOU, Alexandre, 2004). Com essa colaboração, o controle era potencializado visto que havia o monitoramento político dos artistas por outros órgãos ditatoriais, já citados – CIE, Cenimar, CISA e CIEX (GARCIA, Miliandre, 2008).

Essas organizações, ao longo dos anos de 1960 e 1970 foram responsáveis por mostrar o Brasil como uma nação coesa, progressista e moralista. Aqueles que se opunham aos ideais governistas deveriam ser reprimidos e banidos em prol da pátria (BOTELHO, 2007). Assim, controlando os discursos, a Censura exercia o direito de soberania do governo militar e aplicava o que Michel Foucault (1987) chama de mecanismo disciplinar, coibindo qualquer aspecto que fosse contrário aos interesses políticos vigentes e que atentasse contra a “moral e os bons costumes” das classes abastadas de então.

A Censura servia para demonstrar e exercer a potência do poder estatal. De acordo com Nayana Vieira (2010, p.83):

As ações da censura, que podem ser consideradas como micropoderes que possuem tecnologia e história específicas, se relacionam com o nível mais geral de poder constituído pelo aparelho de Estado. Poderes que não somente reprimem, mas também produzem efeitos de verdade e saber, constituindo práticas, verdades e subjetividades, como, por exemplo, a imaginada verdade da presença do mal travestido em obras artísticas a ser combatido e a necessidade da existência da censura como prática burocrática.

A principal tarefa da Censura era identificar nas obras aspectos que não acordavam com a ideologia e aspirações do regime vigente e usar o alcance de seu “micropoder” para impedir as propagações de ideias contrárias ao regime:

os elementos arrolados [...] pelos censores “desqualificavam” o discurso do “outro” – o dos artistas –, refletindo desse modo a “dominação simbólica”

presente no discurso da Censura, visto que um dos meios de afirmação do poder é o controle dos discursos (ALENCAR, Sandra, 2002 p.105).

Todos os trabalhos artísticos deveriam ser encaminhados à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP, antigo SCDP), órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal e ao Ministério da Justiça. Entre o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, quando o Congresso Nacional foi fechado, e o ano de 1979, a Censura se tornou mais rígida e foi aumentando suas gavetas em todo o país. Mesmo entre 1981 a 1985, sob a tutela de Solange Maria Teixeira, no DCDP, e de Ibrahim Abi-Ackel, no Ministério da Justiça, quando já se falava em processo de abertura, a Censura continuava bastante dura.

Quanto aos responsáveis diretos pela Censura, Leslie Damasceno (1994) ressalta a falta de conhecimento dos censores sobre a linguagem que estavam censurando. O descontentamento quanto ao geral desconhecimento dos censores acerca da linguagem artística que analisavam se tornou recorrente entre os artistas no período anterior ao AI-5, para quem a possibilidade de contestação a política do regime militar ainda era possível. Apenas em 1968 é que foi aprovada a lei nº 5.536 (BRASIL, 1968) que passou a exigir curso superior para os censores e alterou a nomenclatura do cargo de “censor federal” para “técnico em censura”. Entre as formações superiores exigidas para o cargo público estavam os cursos de Direito, Ciências Sociais, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia e Psicologia. Como a lei também garantia a permanência daqueles funcionários já na ativa, os que já atuavam e também para aqueles que ingressavam no serviço, foram realizados cursos de formação com o intuito de conhecer e formatar os critérios da Censura, buscando maior coerência e sintonia entre a atuação do órgão pelos seus agentes (STEPHANOU, Alexandre, 2004).

1.2.1.1 As normas que orientavam a censura teatral

As atividades censoras eram fundamentadas por três principais normativas. A primeira delas, e a mais bem detalhada, é o decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946 (BRASIL, 1946a), do governo de José Linhares, que *Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública*, sob a tutela da Política Federal, atrelada ao Ministério da Justiça. Dos 136

artigos que compõem a lei, apenas o capítulo IV, *Do Teatro e Diversões Públicas*, artigo 41, indica, de maneira geral, o que devia ser proibido:

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

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

Esse decreto foi o principal norteador legal do trabalho dos censores desde que foi criado e permaneceu referência durante todo o período ditatorial, conforme podemos constatar na fala de Miliandre Garcia (2008, p.30):

Para orientar o exercício censório, o presidente da República [José Linhares] aprovou [...] o decreto n. 20.493 que amparou o exercício da censura de diversões públicas no país por mais de quarenta anos. Sobre esse instrumento regulador, aprovado em 24 de janeiro de 1946, o técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes classificou-o, em 1974, de a “coluna vertebral” do organismo censório e o dirigente censório José V. Madeira, afirmou, em 1981, que os agentes censórios o utilizavam “todos os dias”.

A segunda normativa que auxiliava o trabalho dos técnicos de censura durante a ditadura era a lei 5.536 de 1968 (BRASIL, 1968), que *Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências*, produzida durante a ditadura militar, mas anterior ao AI-5. O primeiro artigo se refere ao fato de a Censura ser classificatória tendo em vista a idade do público, o gênero e linguagem da obra. No entanto, o segundo artigo deixa claro que a censura classificatória não se aplica para peças teatrais que se enquadrem nas seguintes situações:

- I - atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático;
- II - ofender a coletividades ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; e
- III - prejudicar a cordialidade das relações com outros povos (BRASIL, 1968).

Esse artigo já dava indícios da subjetividade com que a Censura funcionaria, visto que permitia a sustentação de argumentos diversos para o controle rigoroso das obras. Com relação ao Conselho Superior de Censura, instituído pelo artigo 15 dessa lei (5.536/68), devido ao recrudescimento do AI-5 não foi implementado, passando a existir apenas em 1979. Conforme destaca a lei, no artigo 17, quando instituído a competência do Conselho seria de: “rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, preferidos pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e elaborar normas de critérios que orientem o exercício da Censura, submetendo-os à aprovação do Ministro da Justiça” (BRASIL, 1968). Quanto a seus membros, saliento a proposta de representatividade da classe artística, visto que, segundo o artigo 16, deveria ser composto por:

Art. 16. O Conselho Superior de Censura compõe-se de um representante:

- I - do Ministério da Justiça;
- II - do Ministério da Relações Exteriores;
- III - do Ministério das Comunicações;
- IV - do Conselho Federal de Cultura;
- V - do Conselho Federal de Educação;
- VI - do Serviço Nacional do Teatro;
- VII - do Instituto Nacional do Cinema;
- VIII - da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor;
- IX - da Academia Brasileira de Letras;
- X - da Associação Brasileira de Imprensa;
- XI - dos Autores Teatrais;
- XII - dos Autores de Filmes;
- XIII - dos Produtores Cinematográficos;
- XIV - dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas;
- XV - dos Autores de Radiodifusão (BRASIL, 1968).

Por fim, a terceira normativa que sustentava legalmente o serviço da Censura era um decreto-lei nº. 1.077, de 26 de janeiro de 1970 (BRASIL, 1970), do governo do general Médici, destacando-se como uma emenda à Constituição de 1967:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserva-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;
 CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;
 CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.
 DECRETA:
 Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.
 [...]
 Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão (BRASIL, 1970).

Cabe destacar que, do ponto de vista dos instrumentos normativos, os motivos da Censura eram facilmente moldados de acordo com as determinações ditatoriais e a opinião de cada censor, de acordo com a visão vigente de “moral”, “costumes” e “subversão”. Além disso, fica clara a preocupação com características que pudessem indicar algum desvio à esquerda do período, em especial ao comunismo, como a menção à luta de classes, a um plano subversivo e ao regime democrático.

Como pode ser observado, a Censura era institucional, tendo, inclusive, alguns manuais¹³, mas, ao mesmo tempo, suscetível à individualidade de cada censor. O censor é quem interpreta a lei e quem deve aplicá-la em seu trabalho. Por envolver a subjetividade dos sujeitos, a Censura também é uma questão de perspectiva (VIEIRA, Nayana, 2010).

É pertinente citar que o mecanismo censório no período tinha, além dos profissionais da Censura, setores da população civil que atuavam dialogando e cobrando dos órgãos censores o controle da imprensa e das diversões públicas. A Censura era legitimada e fomentada por parte da sociedade. Segundo Nayana Vieira (2010, p. 6) a existência da DCDP como órgão governamental evidencia uma interpretação política do período:

13 No Arquivo Nacional, no fundo do DCDP, há uma seção denominada Orientações. Nesta seção, além de portarias, projetos de leis e afins, há uma parte contendo programações de cursos, simpósios, palestras e formulários para a prática de análise de obras pela Censura. Nesse sentido, é possível perceber que havia ações de formação dos censores. É possível localizar esses documentos através do registro BR DFANBSB NS.ORI. Além disso, havia também publicações feitas por funcionários ligados ao mecanismo de censura, como é o caso da obra *Teatro e Cinema. Da condenação do seu desvirtuamento*, de J. Pereira, Diretor da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (PEREIRA, J., 1961).

Caberia assim, as autoridades, segundo essa visão, proteger a sociedade estabelecendo o saudável, identificando e eliminando o perigoso. A censura funcionaria como um filtro por onde barra a produção cultural, onde o bárbaro é retirado, preservando a unidade do discurso oficial. A normalidade social estabelece os elementos que devem ser aceitos ou excluídos, e a censura executa, na prática, essa exclusão.

Renata Pallottini (2008), que faz parte da geração de dramaturgos que atuavam no período ditatorial, evidencia que a Censura era disseminada e contava com o estímulo de alguns cidadãos. Carlos Fico, em seu artigo intitulado *Prezada Censura: cartas ao regime militar* (2002), também frisa a articulação de vários setores da sociedade que se engajavam na Censura na medida em que enviavam cartas à DCDP delatando posturas que atentassem contra a “manutenção da moral e dos bons costumes”. Logo, não era apenas o governo que tinha interesse na Censura, havia uma parte da população que a acompanhava e estimulava:

a censura, embora subordinada a setores como o DPF, o Ministério da Justiça e a Presidência da República, também atuou sob pressão externa de setores “informais”, a exemplo de entidades religiosas. [...] o conjunto de leis, as orientações superiores, a “função pedagógica” e o “papel higienizador” da estrutura censória ampararam interpretações subjetivas e posições conservadoras dos agentes censórios e exteriorizaram disputas de poder no interior do organismo (GARCIA, Miliandre, 2008, p.257).

Julgo cabível pontuar, com relação a esse poder e sua forma de funcionamento na sociedade do período, a reflexão que o filósofo francês Michel Foucault, aponta em sua obra *A microfísica do poder* (2014, p. 284):

Não [devemos] tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder – desde que não seja considerado de muito longe – não é algo que se possa dividir entre aqueles que o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos.

O poder censório coercitivo e punitivo, disseminado sob diferentes formas, ficou vigente no Brasil mesmo após a abertura política e término da ditadura no Brasil, parando de atuar, efetivamente, após a aprovação da Constituição Federal de 1988. No entanto, Alexandre Stephanou (2004) relata que, na década de 1980, a Divisão de Censura e os Serviços de Censura regionais já estavam enfraquecidos. Havia muitos casos de artistas e jornalistas descumprindo as determinações da Censura, visto que a repressão já não atuava com o mesmo vigor, a ditadura já estava com seus dias contados. A Censura limitou-se, nos anos finais, ao controle

dos filmes que poderiam ou não serem transmitidos na televisão. Acentuo que esse período de enfraquecimento não compreende os anos de 1981 a 1985. Nesse período, como já citado, Ibrahim Abi-Ackel assumiu o Ministério da Justiça e colocou como diretora da DCDP a antiga censora Maria Teixeira Hernandez, conhecida como “tesourinha”, pela rigidez com que atuava. Segundo pontua Miliandre Garcia (2008), o enfoque dessa fase foi a censura política, contrastando com a suposta política de abertura do período:

De modo geral, as justificativas do governo para a manutenção da censura dividiam-se em três princípios [por volta de 1981]: 1) a sociedade brasileira não estava preparada para gerenciar com consciência sua liberdade e livre arbítrio e exercer com responsabilidade seus direitos e deveres; 2) O Estado, como legítimo representante da sociedade civil, tinha o dever e a obrigação de responsabilizar-se pela censura; e 3) do ponto de vista antropológico e sociológico, a censura existe sob variadas formas e em todas as culturas como instrumento de controle benéfico à sociedade (GARCIA, Miliandre, 2008, p. 219).

Visando observar com mais clareza como se deu a Censura sobre o teatro, a seguir abordo aspectos específicos relacionados aos meandros da Censura sobre os trabalhadores do teatro.

1.2.2 A censura ao teatro brasileiro

O teatro, como um todo, foi alvo de uma repressão violenta. Boa parte dos artistas de teatro estava vinculada diretamente à esquerda política e procuravam demonstrar sua ideologia, resistindo e denunciando o sufocamento do sistema político brasileiro em suas obras (COSTA, Cristina, 2008). Neste cenário, o teatro se tornou um objeto de investigação social. Todos os trabalhos artísticos deveriam ser encaminhados à Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal e ao Ministério da Justiça.

João Ernesto Coelho Neto, que foi censor durante a ditadura militar, defende que a perseguição ao teatro se deu pois se tinha uma clara ideia de que ele poderia constituir um foco de subversão. Segundo ele, “a classe artística, a essa altura, já tinha bastante personalidade e muitos contestadores. Encenavam peças realmente contundentes. Então, o regime achava que tinha de segurar essa contestação toda” (NETO, Coelho apud COSTA, Maria Cristina, 2008, p. 133). Segundo relato de José

Carlos Andrade (2013), ator que atuou no período ditatorial, João Ernesto Coelho Neto era um dos censores mais acessíveis com relação ao teatro¹⁴. Consuelo de Castro também relatou uma postura mais receptiva de Coelho Neto. Em entrevista revista *Insight Inteligência*, em 2006, ela destaca: “não posso deixar passar esse nome, tínhamos um espião maravilhoso, o escritor João Coelho Neto. Ele liberava quase tudo que chegava às mãos dele” (CASTRO, Consuelo de, 2006b, p.92).

Segundo Creuza Berg (2002), a censura teatral no regime militar podia ser dividida preventiva, punitiva e coercitiva. A censura preventiva se refere à censura prévia, aos processos de censura aqui analisados. A censura punitiva são os processos judiciais que eventualmente surgiam em decorrência das disputas entre os artistas e a Censura. As duas primeiras são vinculadas à Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Quando a censura preventiva não era respeitada entrava em ação a punitiva, buscando reprimir aqueles que não respeitaram os cortes dos censores. A última, a coercitiva, era exercida pela ala radical do Exército e pela Polícia, em especial a Civil, vinculada ao Departamento de Ordem Política e Social, com ações ilegais que variavam da tortura ao assassinato.

Cecilia Heredia (2013, p.2) destaca, com relação a etapa de censura prévia, que os motivos dos vetos eram plurais, mas se referiam, principalmente, a referências a situações que pudessem levar o público ao descontentamento, citar personalidades ou opiniões contrárias ao regime militar, palavras ou ações que atentassem “à moral e os bons costumes” ou, ainda, denunciar situações de segregação social.

Guilherme Santos (2008-2009) destaca a existência de palavras censuradas, isto é, palavras que eram proibidas de chegarem ao palco. Ele destaca que durante a ditadura militar não poderia se utilizar palavrões nem citar o País ou suas Instituições. Nenhuma palavra que pudesse ser interpretada como uma ofensa ao regime seria liberada.

14 João Ernesto Coelho Neto atuou no Grupo de Teatro de Osmar Rodrigues Cruz, foi diretor artístico no Teatro Popular do Sesi, assistente de direção do italiano Adolfo Celi, no Teatro Brasileiro de Comédia. Seus contatos com a classe teatral levaram-no à presidência da APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais), envolvendo-se diretamente com a recém-formada Comissão Estadual de Teatro, para representar os interesses dos grupos amadores do Estado de São Paulo que, na época, eram muitos (ANDRADE, José Carlos. 2013, p.77).

O que se percebe, segundo Sandra Alencar (2002, p. 105), é que os elementos destacados reprovavam o discurso dos artistas. Ao controlar os discursos, a Censura exercia seu poder através de uma “dominação simbólica” (BOURDIEU, Pierre, 1989).

Como o foco desta pesquisa são os processos de censura teatral, o olhar é dirigido à censura preventiva. O processo de censura prévia teatral era dividido em duas etapas: a censura ao texto e a censura à encenação. Até o ano de 1968, a censura era realizada âmbito estadual, o que facilitava o contato com os censores. No entanto, após o AI-5 o Serviço de Censura passou a atuar em Brasília, para onde os textos das peças deveriam ser encaminhados. A situação dificultou, a partir de então, o cenário da criação teatral. Muitos textos demoravam a ser avaliados, outros eram engavetados sem qualquer satisfação aos interessados. A maioria dos censores sequer tinha algum conhecimento de teatro.

Miliandre Garcia (2008), em sua tese de doutorado *Ou vocês mudam, ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*, fornece um panorama das etapas da censura prévia durante o período da centralização do serviço na capital federal (1968-1975). Primeiro, os responsáveis enviavam uma cópia do texto a ser encenado para a autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), na cidade de origem da apresentação, após enviavam toda a documentação necessária para Brasília. As companhias com mais recursos tinham a estratégia de contratar representantes na capital para agilizar o processo, visto que a centralização aumentou a demora nos prazos de avaliação. Essa situação dificultou o cenário da criação teatral.

Para os textos que conseguiam ser avaliados, a sequência do processo censório, após a chegada do texto em Brasília, era a da designação de três técnicos de Censura, nomeados pelo dirigente censório, de acordo com seu perfil de atuação, que faziam a análise do texto e emitiam seus pareceres. Se houvesse concordância entre eles, a portaria era emitida pelo dirigente sem entraves; caso discordassem, haveria nova comissão para avaliação. Caso a peça fosse vetada, o processo findava nesse momento, eram enviadas duas cópias do texto às instâncias regionais, que deveriam comunicar aos responsáveis pela peça a sua interdição. Para as obras autorizadas, o processo era encaminhado com o *script* da peça aos órgãos regionais para destacar dois técnicos responsáveis para assistir ao ensaio

geral e observar a concordância com os vetos estipulados (caso existissem) e a linguagem corporal dos artistas para evitar qualquer comportamento indesejado, retornando um relatório para a capital federal a fim de que fosse expedido – ou não - o certificado da Censura, válido por cinco anos no território brasileiro. No retorno do texto para o responsável pela montagem verificar as indicações da Censura, antes do ensaio geral, Cristina Costa (2006, p.142) destaca que

[ele ou ela] recebe as respostas sobre suas pretensões, acata as sugestões, apresenta um ensaio geral no qual demonstra estar de acordo com o que foi estabelecido, e, finalmente, estreia seu espetáculo sabendo que qualquer deslize poderá ser punido com a suspensão do espetáculo.

Após o ensaio geral, com as peças já em cartaz, para evitar possíveis transgressões, era necessária a fiscalização eventual dos espetáculos. No entanto, esse era um dos gargalos da Censura, visto a dimensão territorial do Brasil e o número insuficiente de fiscais para acompanhar toda produção, gerava um problema difícil de solucionar. Além disso, havia frequentes denúncias de corrupção e negligência dos técnicos que frequentavam mais os teatros dos centros urbanos do que os das periferias (GARCIA, Miliandre, 2008).

Essa problemática se espalhava pelo País, o que gerou descontentamento tanto dos apoiadores da Censura, devido as frequentes falhas, quanto dos responsáveis por ela, dada a extensa demanda de trabalho. Diante desse quadro, a descentralização da censura teatral respondia aos anseios dos artistas e as inquietações governamentais. Sendo assim, em 1975, o diretor do DCDP, Rogério Nunes, publicou uma instrução que transferia a responsabilidade da censura aos órgãos estaduais (GARCIA, Miliandre, 2008).

Os artistas também pleiteavam a descentralização do Serviço, motivados pois, antes do marco temporal de 1968, quando em nível estadual, os processos corriam mais rápido e o contato com os censores era mais fácil. Esse contato com os censores facilitava a negociação com os artistas, que variava de acordo com o entrosamento do artista com o censor e com a elite que estava no poder. Os artistas conseguiam realizar manobras para adequar os vetos às suas necessidades: “o trânsito entre artista e a elite no poder era fundamental para facilitar a realização dos espetáculos” (COSTA, Cristina, 2006, p.144). Havia a possibilidade do uso de relações pessoais para tentar negociar o alcance da Censura. Nayana Vieira (2010)

ressalta que esse era um fato frequente e que os censores faziam sugestões de substituições nos textos e colaborações, embora essa questão fosse proibida pelo decreto 20.493/46, no artigo 43: “A censura manifestar-se-á no sentido de aprovação ou reprovação, total ou parcial, não podendo, no entanto, fazer substituições que importem em adiamento ou colaboração” (BRASIL, 1946a).

Após a descentralização - em 1975, nos estados com maior estrutura censória (Rio de Janeiro e São Paulo) e em 1978 nos demais estados que contavam com, no mínimo, três técnicos da censura -, a Censura continuava vinculada ao Distrito Federal, visto que era de lá que era expedido o certificado final de autorização. O Governo Federal, assim, continuava a manter o controle da circulação de ideias.

Os processos de censura seguiam todo um protocolo documental que demonstra o quanto o aparelho repressor era organizado e articulado. As principais etapas do processo estão exemplificadas nas páginas seguintes:

Imagem 1 - Solicitação do exame censório realizado pelo representante do grupo que tem interesse em montar a peça, enviado à Divisão do Serviço de Censura e Diversões Públicas, em Brasília-DF;

261
al



Grupo de Amadores Teatrais "Viriato Corrêa"

FUNDADO EM 28 DE JULHO DE 1937

Entidade Artística-Beneficente { Municipal — Lei n. 51, de 29/11/1949
Reconhecida de Utilidade Pública: { Estadual — Lei n. 3.100, de 21/11/1956

Registrado: { Conselho Nacional de Serviço Social
Conselho Estadual de Serviço Social (RJ)

SEDE PRÓPRIA: PRAÇA SÃO SEBASTIAO ★ TRÊS RIOS — E. DO RIO

Ofício nº 56/75

MJ-DFP-SRA/BSB

-9 SET 09 06 15 051854

Três Rios, 01 de setembro de 1975

RECEBIDO POR *[assinatura]*

Ilmo. Sr.
ROGÉRIO NUNES
 Diretor do Departamento de Censura de Diversões Públicas
 Departamento de Polícia Federal
BRASÍLIA -DF.

Prezado Senhor,

Com a presente, temos a satisfação de encaminhar a V.Sa. para fins de CENSURA, 3 (três) cópias da peça:

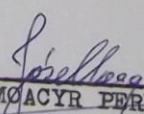
"À FLOR DA PELE"..... CONSUELO DE CASTRO

As representações serão do GRUPO DE AMADORES TEATRAIS "VI RIATO CORRÊA" - no TEATRO CELSO PEÇANHA, com estréia marcada, digo, pre- vista para a segunda quinzena do mês de novembro de 1975.

Estamos aguardando resposta sobre as peças:"O NOVIÇO"DE = MARTINS PENNA E "ONDE CANTA O SABIÁ"de GASTÃO TOJEIRO - que foram envia das em 29 de julho de 1975.

Confiantes no seu acatamento ao nosso pedido, e aguardan do resposta o mais breve possível, subscrevemo-nos,

atenciosamente,


 JOSE MOACYR PEREIRA
 1º SECRETÁRIO

Fonte: Arquivo Nacional, DCDP, caixa 116.

Imagem 2 - Encaminhamento da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais enviado ao Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal, em Brasília-DF, com três cópias dos textos da peça (nos processos ficam arquivados apenas um exemplar podendo apresentar anotações dos censores e carimbos);

267
pl


Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
Fundada em 27 de Setembro de 1917 — Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Dec. 4.092, de 4-8-1920
Filiada à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores
Sede: Av. Almirante Barroso, 97 - 3º andar — End. Teleg. SBAT-RIO
Rio de Janeiro — Brasil.

Rio de Janeiro , 28 de Agosto de 19 75

Ilmo. Sr.
Diretor do Departamento de Censura Federal
(Departamento de Polícia Federal)
Brasília D F

Saudações atenciosas:

Com a presente, temos a satisfação de encaminhar a V. Sa.
para fins de CENSURA, tres copias da peça
A Flor da pele

Original de Consuelo de Castro

Tradução de

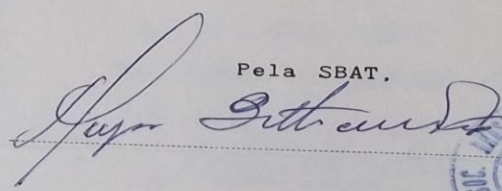
Próxima apresentação de Grupo de Amadores Teatrais "VIRIATO CORREA"

Teatro do proprio grupo Cidade Tres Rios

Estado Rio de Janeiro

A estréia está prevista para outubro de 1975

Sem outro assunto, subscrevemo-nos com a devida con-
sideração,

Pela SBAT,



Fonte: Arquivo Nacional, DCDP, caixa 116.

Imagem 3 - Parecer dos censores, podendo ser um por censor ou um assinado coletivamente, acompanhado ou não do texto censurado;

 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

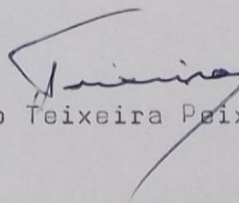
280
al

PARECER Nº 7823 / 75

TÍTULO: "À FLOR DA PELE"
Autora: Consuelo de Castro
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (dezoito) anos com cortes

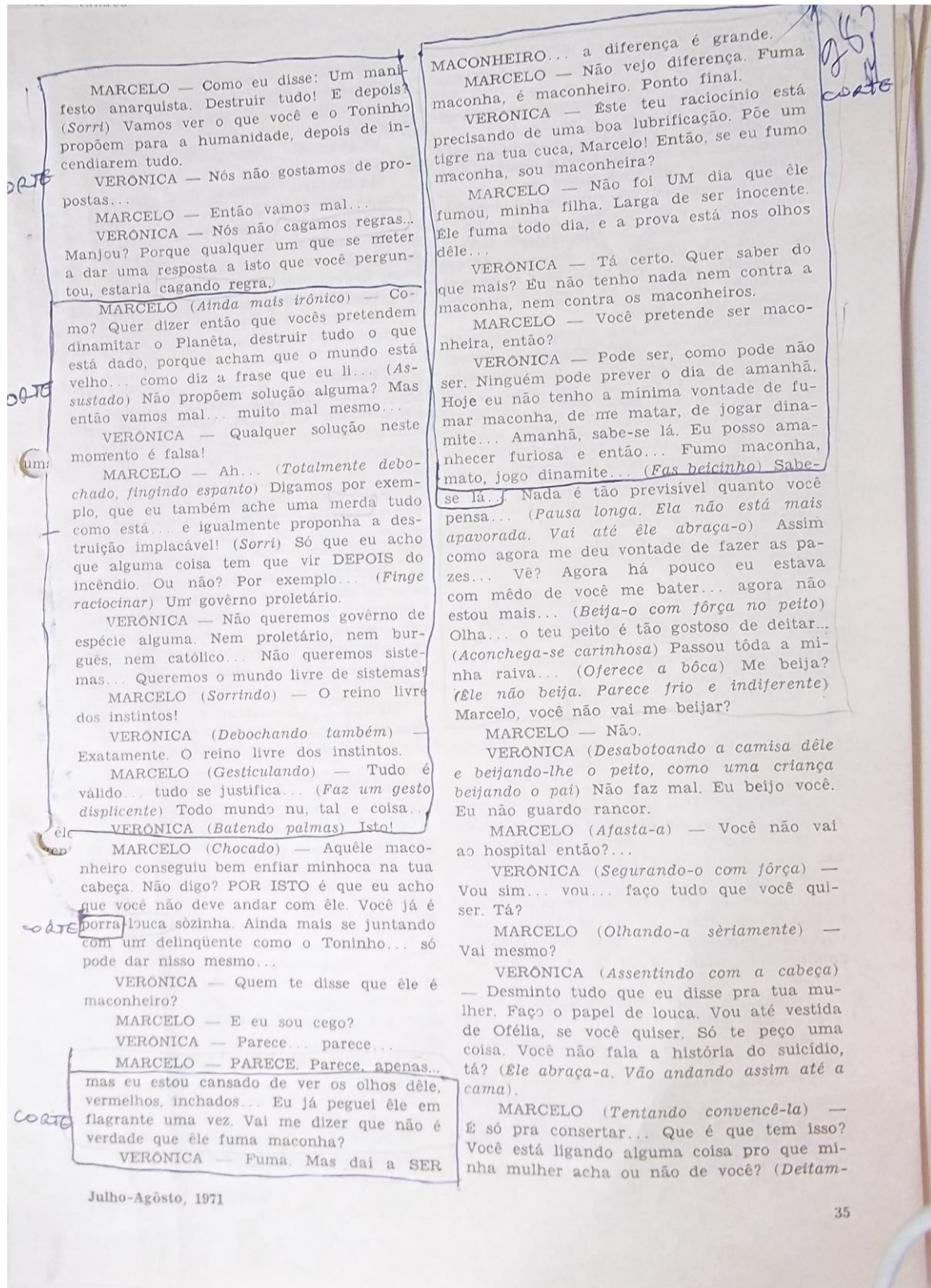
Tendo feito o confronto entre dois scripts da peça de Consuelo de Castro, "À Flor da Pele", verificamos identidade de texto entre ambos. Observamos, outrossim, vários cortes no anteriormente liberado e, examinando-os com mais cuidado, achamos por bem eliminar alguns e acrescentar outros. Assim, como já conteceu, a peça poderá ser liberada com a impropriedade máxima, observando-se os cortes assinalados a folhas 28,33,34,35,38,41,42,43,44,45,46,50,51,52, 53. Chamamos especial atenção para a necessidade do exame cuidadoso do ensaio geral.

Brasília-DF, 18 de setembro de 1975.


Arésio Teixeira Peixoto

Fonte: Arquivo Nacional, DCDP, caixa 116.

Imagem 4 - Texto censurado;



Fonte: Arquivo Nacional, DCDP, caixa 116.

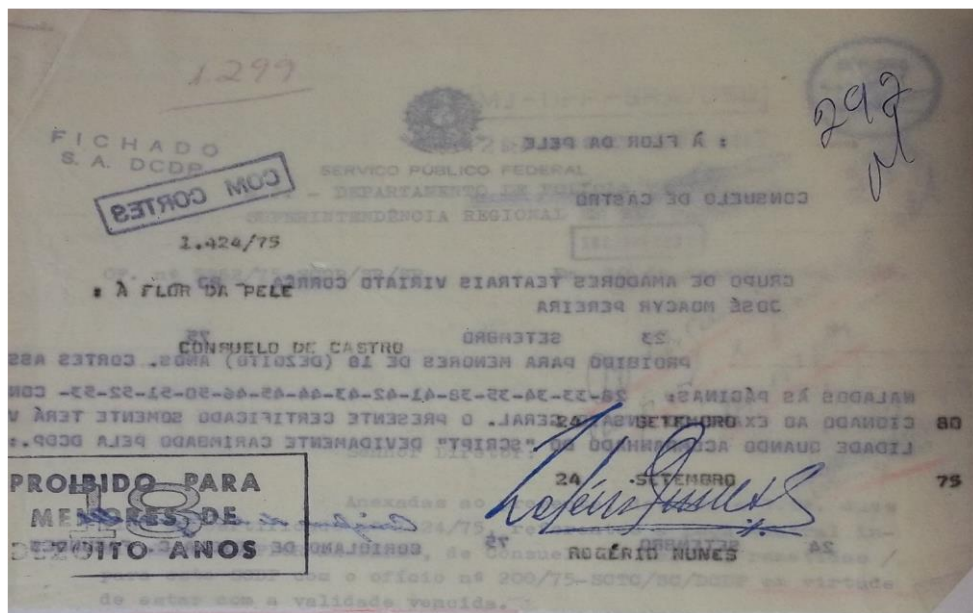
Imagem 5 - Folha com cadastro das etapas do processo com informações do arquivo (se a documentação estava em ordem, se a peça já tinha sido submetida à Censura anteriormente, entre outras), a programação do processo (técnicos designados e datas dos pareceres), observações do Serviço de Censura de Teatro e Congêneres (SCTC), observações do Chefe Serviço de Censura e do diretor da DCDP;

TEATRO	
TÍTULO <u>A FLOR DA PELE</u> 263	
1) S. ARQUIVO	4) SERVIÇO DE CENSURA
Documentação <u>Em ordem</u> Clas. Anterior <u>18/c-c</u> Praça <u>Prac. Rio - RJ</u> Obs.: DF. <u>01.09.75</u> <u>W. Wainy</u> Chefe Seção Arquivo	/
2) PROGRAMAÇÃO	
Técnico de Censura _____ Técnico de Censura _____ Técnico de Censura _____ Data para Exame de ____/____/____ a ____/____/____ DF. ____/____/____ Resp. pela Programação _____	
3) S. C. T. C.	5) Diretor da D. C. D. P.
A Seção de Expedientes para, da competência de C/O parecer 7923-75, emitir certificado de propriedade para menores de 18 anos, com estes. Todavia, condicionados ao exame do ensino geral. Recomenda-se ao Sr. Chefe do S.C. <u>Em 23-09-75</u> <u>Albivaldo de Carvalho Queiroz</u> Subst. Chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres / SC	LIBERE-SE na forma do parecer Processo anterior. Em, 23/ set / 1975 <u>Rogério Nunes</u> D/ Rogério Nunes

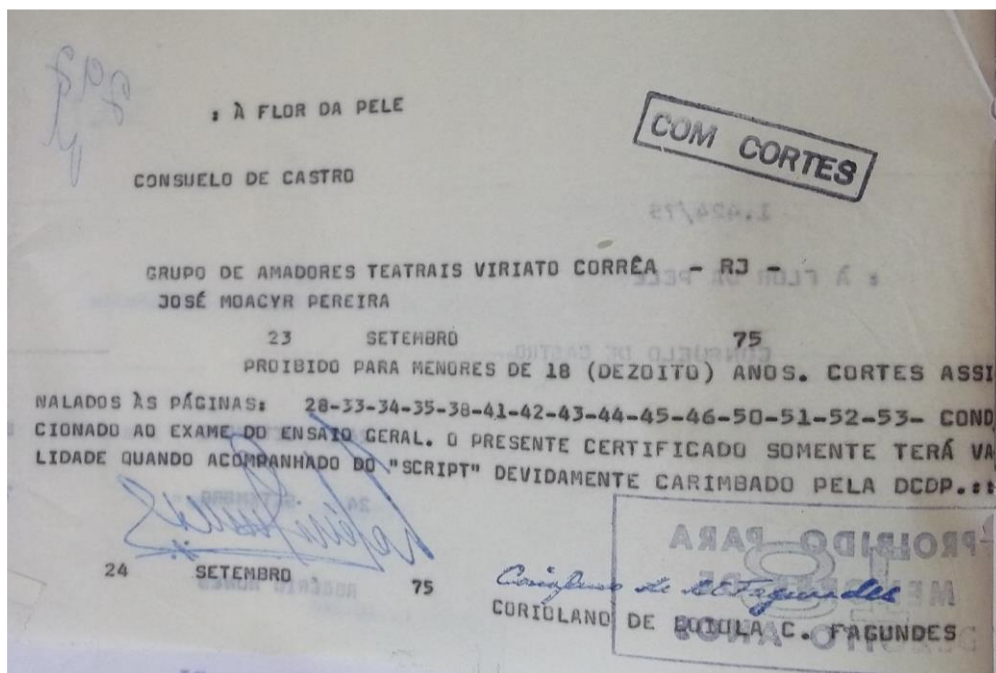
DPP-538

Fonte: Arquivo Nacional, DCDP, caixa 116.

Imagem 6 e 7 – Certificado da Censura. Por fim, caso a peça tenha seu pedido de aprovação negado, há um ofício do Diretor da DCDP ao superintendente regional do Departamento de Polícia Federal do Estado onde foi dada a entrada no processo, informando a interdição e solicitando que seja comunicado o resultado aos interessados. Caso a peça seja aprovada, com cortes ou não, é expedido o certificado da Censura e o ofício para que o resultado seja reportado aos interessados e se realize a Censura ao ensaio geral.



Fonte: Arquivo Nacional, DCDP, caixa 116.



Fonte: Arquivo Nacional, DCDP, caixa 116.

Por vezes, também há procurações dos autores e alguma correspondência trocada entre a parte interessada e o Serviço de Censura. Como pode ser observado acima, nem sempre os documentos tinham todas as informações indicadas.

Na maioria dos processos não há a presença do relatório do ensaio geral. No entanto ele ocorria e deveria ser enviado a DCDP, em Brasília. Os motivos da ausência desses relatórios não são possíveis de precisar. No entanto, como a primeira etapa da censura prévia – o texto – era feita em Brasília-DF, e a segunda – o ensaio geral – feita por censores que atuavam no Estado onde a peça seria apresentada, e, pelo fato de ofício destacar a comunicação via rádio, é possível que esses documentos tenham sido, involuntariamente, extraviados.

Para compreender melhor sobre como foram os processos de censura nas obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção, nos próximos capítulos farei a análise dos processos de duas peças de autoria das dramaturgas – *À flor da pele* e *Roda cor de roda*. Além dos meandros da Censura, analisarei também fragmentos das peças que permitem um olhar sobre a forma como elas representavam o feminismo e as questões de gênero no período da ditadura militar.

2 A VIDA À FLOR DA PELE, DE CONSUELO DE CASTRO

Eu, uma menina, desarmada, consegui ser tão perigosa com uma simples peça de teatro. [...] Aí eu pensei: se ameaço tanta coisa com uma simples peça de teatro, é porque esse é o caminho a seguir. E segui... (Consuelo de Castro, 2014).

Consuelo de Castro nasceu em Araguari - MG, no dia 16 de janeiro de 1946, e faleceu em São Paulo - SP, no 30 de junho de 2016, vítima de um câncer de mama que enfrentou por cerca de seis anos. Consuelo saiu de Minas Gerais com seus pais ainda pequena e em São Paulo construiu sua trajetória. cursou Ciências Sociais na Universidade de São Paulo até o quarto ano, porém não pode terminar o curso, pois precisou trabalhar. Ela atuou como publicitária e viveu dessa profissão por algum tempo.

Depois da estreia de Consuelo de Castro como dramaturga, com *À prova de fogo* ou *Invasão dos bárbaros* (1968), texto que não pode chegar aos palcos por determinação da Censura¹⁵, ela escreveu *À flor da pele* (1969), sua primeira peça a ser encenada. Essa última, concedeu à Consuelo de Castro o prêmio de autora revelação pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Posteriormente, surge *O Porco Ensanguentado* (1972) e *Caminho de Volta* (1974), que conquistou para a autora os prêmios Molière, Associação Paulista dos Críticos de Arte e Governador do Estado de melhor autora. Seu texto seguinte, *A cidade do impossível de Pedro Santana* (1975), conquistou o prêmio de leitura do Serviço Nacional de Teatro. Na sequência, ela escreveu *Ao sol do novo mundo* (1976), *O grande amor de nossas vidas* (1978) e *Louco circo do desejo* (1983) (ANDRADE, José Carlos, 2013). A produção da autora não se esgota nessas obras, ela segue escrevendo após a abertura política no Brasil, mas sua dramaturgia passa a assumir outras características. Yan Michalski (1989), no livro de Consuelo de Castro intitulado *Urgência e Ruptura*, ao explicar o título da compilação de textos da dramaturga, afirma que a obra dela se divide em duas partes: uma até a revogação do AI-5, a

15 A peça *A prova de fogo* mostra uma ocupação de estudantes a um prédio universitário. Os estudantes estão resistindo ao governo e, ao mesmo tempo, enfrentando as diferenças ideológicas da juventude universitária de então.

fase de urgência, onde, segundo o autor, ela foi impelida a se posicionar politicamente em suas obras; e outra posterior, a sua fase de ruptura, na qual, sem o peso da repressão, a dramaturga pode fazer experimentações diversas, sem a necessidade do enfrentamento ao Regime. Conforme pontua Consuelo de Castro:

Urgência é uma seleção de tudo o que escrevi entre 1968 a 1978, sob a pressa rangente dos nossos fatos, teimando contra o lápis vermelho dos censores, aos quais tenho o maior orgulho de ter ajudado a soterrar de trabalho, dada a abundância de matéria a ser cortada.

Rupturas é a triagem do que produzi entre 1978 e 1988, livre ao menos do dito lápis vermelho – quando mais não seja de sua presença oficial e corpórea.

Já aí eu me sentia apta a pensar e contar além das “urgências nacionais”. A ousar traços e formas. Romper Espaço e Tempo. Virar tudo de ponta-cabeça, usando a luz, a coreografia e até a cenografia como pontuações dramáticas, sem o menor temor de me arriscar em terreno desconhecido, me distanciando cada vez mais da fórmula “exposição – desenvolvimento – desenlace” que sempre garante resultados seguros (CASTRO, Consuelo de, 1989, p.10).

No prefácio de sua coletânea, intitulada *Um bloco de sulfite* (1989), é possível perceber a avaliação da autora com relação a sua trajetória. Ela destaca o que a tornou um ícone de sua geração foi o embate à Censura, um texto que dialogava com seu tempo, com a necessidade de denúncia. Um texto que falava por Consuelo de Castro, que a fazia sentir a “sensação de ter me multiplicado em dezenas de criaturas, por cujas bocas falei – ou tentei falar” (CASTRO, Consuelo de, 1989, p. 9).

Com relação ao período de urgência de Consuelo, até a revogação do AI-5, Yan Michalski (1989) destaca que a autora se diferenciou do grupo de dramaturgos de sua geração por não utilizar a metáfora para se expressar, sendo, por esse motivo, constante alvo da Censura. Quanto ao peso da Censura nas obras da autora, Gianfrancesco Guarnieri (1978, p. 6) também se posiciona a respeito:

De suas peças apenas “À Flor da Pele” – que sofreu um verdadeiro processo de sadismo por parte da Censura, cortada, mutilada, violentada, a cada montagem, durante oito anos, - “O Porco Ensanguentado” mais ensanguentado pelos cortes e “Caminho de Volta” conseguiram chegar a público. Esta última, no entanto, foi posteriormente tão esfacelada pela Censura que o grupo que queria encená-la, na Bahia, já não tinha nem mesmo texto para montar – sobraram apenas frases esparsas.

Nesse período, conforme ressalta Margo Milleret (1998), as peças de Consuelo de Castro tinham diversos aspectos em comum: a atmosfera de tragédia, a organização em três atos, o desenvolvimento do conflito e um final destrutivo.

Nesse momento de sua escrita, a obra da dramaturga traz à cena jovens mulheres em constante conflito com os padrões impostos a elas, em relações desiguais de poder tanto em nível privado, quanto no público. As mulheres são sacrificadas para manter a estrutura social e política do patriarcado. Sofrendo opressões de todos os lados elas lutam contra as amarras sociais e resistem à violências verbais e físicas. As personagens criadas por Consuelo de Castro são fortes, cheias de desejos ou mulheres reféns do modelo patriarcal das relações. A autora aborda a opressão vivenciada nas relações familiares e fora delas e as diversas formas das mulheres reagirem a ela.

Consuelo de Castro se destacou por abordar os aspectos femininos em suas obras. Suas personagens estão no centro do conflito que ultrapassa a individualidade de suas histórias retratando, sob um viés feminista, os problemas de uma geração inteira de mulheres: “a vida das mulheres em paralelo a dos homens é desigual, as relações de poder na política e economia tornam verdadeira a afirmação feminista anglo-americana de que ‘o pessoal é político’ na peça de Castro”¹⁶ (MILLERET, Margot, 1998, p. 96, tradução minha).

2.1 À FLOR DA PELE

A estreia da *À flor da pele* ocorreu no Teatro Paiol, em São Paulo, no ano de 1969. O diretor foi Flávio Rangel e o cenógrafo Túlio Costa. Interpretando Verônica atuou Miriam Mehler e no papel de Marcelo, Perry Salles. Nesta secção utilizo a versão de *À flor da pele* publicada na *Revista de Teatro da SBAT*, nº 382, de junho e agosto de 1971. Ressalto que ao tratar da descrição da peça tomo as orientações da autora, com relação as personagens, naquilo que orientam as didascálias, fazendo de sua descrição, ação. Refiro-me a eles como sujeitos, não esquecendo de que se trata de personagens.

O cenário é o apartamento mantido por Marcelo, onde ele e Verônica se encontram às escondidas. O aspecto desleixado do apartamento é retratado por diversos objetos fora de lugar. O local é simples, com livros, roupas, uma vitrola,

16 Womens' lives with men parallel the unequal, relations of power in politics and economics, making the Anglo- American feminist statement “the personal is political” true in Castro's play” (MILLERET, Margot, 1998, p. 96).

uma máquina de escrever, entre outros objetos que povoam o dia a dia de uma estudante de teatro e de um professor e dramaturgo.

No apartamento há uma bandeira preta escrita “Seja realista, peça o impossível”. Essa frase esteve presente nos protestos estudantis na França, em 1968, tornando-se um dos principais indícios que une Verônica ao contexto político global de sua geração:

Conecta Verônica, em São Paulo, aos movimentos estudantis de todo o mundo no final dos anos sessenta. Dividida entre exigir a destruição total das instituições existentes e fugir para o álcool, a maconha e o rock, Verônica e seus colegas estudantes de teatro estão em paralelo com as tendências anarquistas e niilistas da juventude do final da década de 1960 em todo o mundo¹⁷ (MILLERET, Margot, 1998, p. 95, tradução minha).

O casal mantém um tumultuado relacionamento às escondidas. Marcelo é casado com Isaura e tem uma filha de treze anos chamada Verinha. O público fica sabendo da existência das duas a partir das referências do texto dramaturgico, especialmente no início da peça. A existência de ambas se dá apenas no texto, elas não aparecem em momento algum da peça.

À flor da pele é uma peça intimista, desenvolvida apenas com duas personagens. Nesse sentido, Consuelo de Castro seguia uma tendência de dramaturgias que lhe eram contemporâneas, tais como: *O assalto*, de José Vicente; *O cão simples*, de Antonio Bivar; *As moças*, de Isabel Câmara; *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção e *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Yan Michalski (1985) comenta, a respeito do surgimento de peças com apenas dois personagens, que isto se tornou um modismo no período e um novo estilo de escrita.

O conflito está o tempo todo presente, choque de gerações, confrontos políticos, conflitos morais, formas diferentes de enfrentamento do sistema. Há toda uma ebulição de contrastes que dá ao texto uma potência única e uma fonte de pesquisa valiosa a respeito de seu tempo. Consuelo de Castro (2006, p.20) pontua a

17 Connects Veronica in São Paulo to student movements throughout the world in the late sixties. Torn between demanding the total destruction of existing institutions and escaping into alcohol, marijuana, and rock music, Veronica and her fellow drama students parallel the anarchistic and nihilistic tendencies of the youth of the late 1960s worldwide (MILLERET, Margot, 1998, p. 95).

importância da exposição de opiniões divergentes em suas obras, visto que elas viabilizam a ação:

Sem conflito não tem nada, não tem ação nenhuma. O conflito é o princípio de tudo. E tem conflitos e conflitos: eu posso ser corintiana e você é palmeirense, esse é um conflito, mas ele não dá uma peça de teatro. Ele dá eventualmente, alinhado com outros conflitos, eu vou então afundando a nossa divergência, mas nós temos que divergir. Se você concorda comigo não tem nada, não acontece nada, não tem ação.

À flor da pele foi escrita em um momento político muitíssimo tenso no Brasil e na América Latina, em que, devido ao suposto temor da instauração do comunismo, houve diversas articulações para golpes de estado que colocariam os militares no poder em diversos países. Havia a esperança de reverter o poder ditatorial, a resistência, ao mesmo tempo que havia a desilusão de alguns e a falta de fé em um futuro melhor. Conforme pontua Mario Schenberg (1989, p.521): “*À flor da pele* vive um clima de desencanto e desespero que caracterizou o refluxo da explosão de esperança de 1968. Revela o começo de uma compreensão mais profunda das tremendas dificuldades do mundo contemporâneo”.

Consuelo de Castro soube bem retratar esses dois lados em Verônica que por vezes se mostrava ativa, cheia de planos e soluções, já em outras em um total desencanto para o qual se entrega ao final da peça. Verônica é uma menina sonhadora de 21 anos. Ela é apresentada pela autora no início da peça como “uma figura muito delicada”, “sua expressão é de loucura suave” (p.25), “infantil”, “leve”, “cabelos soltos, cheio de flores”. Essa é a personagem principal, no auge de sua vida, cheia de conflitos, desiludida com o estado das coisas, defendendo o anarquismo¹⁸ enquanto única saída viável para si e para os outros. Verônica é o retrato da juventude de classe média da época em constante conflito entre suas experiências e expectativas. Consuelo de Castro (2006, p.38) relata em entrevista concedida ao projeto de *Memória Oral da Biblioteca Mário de Andrade*, ao lembrar de sua relação com aquele espaço durante a ditadura, o sentimento que ela tinha a

18 Em linhas gerais, Gian Bravo (1998, p. 23), em *Dicionário de Política*, salienta que o anarquismo defendeu “a libertação de todo o poder superior, fosse ele de ordem ideológica (religião, doutrinas, políticas, etc.), fosse de ordem política (estrutura administrativa hierarquizada), de ordem econômica (propriedade dos meios de produção), de ordem social (integração numa classe ou num grupo determinado), ou até de ordem jurídica (a lei)”. Nesse sentido, a autora constrói a personalidade de Verônica em consonância com uma ideologia que vai contra qualquer forma de autoritarismo, remetendo, também, para uma identificação de parte da juventude contemporânea a Verônica.

respeito da época, o que permite compreender um pouco das escolhas que ela fez para suas obras:

Também o que aconteceu é que esses anos da ditadura foram mesmo muito tristes. Eles foram principalmente anos tristes. Anos em que os valores não eram mais o conhecimento, a verdade, a paixão, o belo e o bom. Não eram mais nem a ética, nem a estética, os valores eram... para nós era assim – “quem consegue não morrer”.

Em contraste com a jovem, encontra-se Marcelo, um homem maduro, professor de dramaturgia e escritor de novelas. Apesar de Marcelo também discordar do estado atual das coisas, ele está mais resignado, mais conformado. Ele tem uma postura paternalista em relação a Verônica e não resiste as investidas sexuais da menina. Mario Schenberg (1989, p.524) sintetiza lucidamente a figura de Marcelo em sua crítica à obra:

Marcelo é uma personagem multifuncional construída com incrível engenhosidade. Consuelo o montou deliberadamente como um robô desprovido de existência humana, numa sátira feroz do patriarcalismo, da pseudo-intelectualidade apegada aos valores mortos e do fetichismo pela “produção” sem sentido: o grande ídolo da decadência do ocidente.

Crítico atuante no período, Sábato Magaldi (1971, p. 20-21) destaca o temperamento acomodado da personagem de Marcelo, que busca uma harmonia entre suas ideias revolucionárias e as necessidades do cotidiano:

ao investir contra ele, a autora tentou contestar a imagem difundida do Partidão¹⁹ e mesmo da política da União Soviética, tachada de revisionista, negando-lhe o espírito revolucionário, que se perderia agora numa tática de conveniência pequeno burguesa.

Magaldi relaciona diretamente a personagem ao contexto partidário e internacional problematizado por alguns dos grupos de esquerda que se opunham à ditadura militar.

A história inicia com a personagem Verônica, interpretando Ofélia da obra *Hamlet*, de Shakespeare, quando é surpreendida pela chegada de Marcelo, que aparenta estar irritado, o que deixa Verônica agitada, apreensiva, amedrontada. Logo de início já é possível perceber que Verônica fez algo que Marcelo desaprova.

¹⁹ Partidão é o nome pelo qual é conhecido o Partido Comunista Brasileiro (PCB), fundado em 1922, que se tornou clandestino durante a ditadura.

No entanto, no texto, a personagem tenta desvencilhar-se da culpa, adotando atitudes infantis, se negando a conversar sobre o assunto.

O fato que incomoda Marcelo é revelado em sua fala: Verônica em um ato de desespero, embriagada, havia batido à porta de sua casa e revelado para sua esposa e sua filha o caso que os dois mantinham há cerca de três anos. Irritado e nervoso ele exige que ela relate tudo o que aconteceu, justificando-se dizendo que era necessário para que ele pudesse pensar em uma forma de contornar a situação. Verônica esquivava-se, tenta não contar, finge estar alegre e não se importar com as consequências, contudo a personagem cede e acaba contando detalhadamente o que fez, em um misto de vergonha e deboche. Marcelo elabora uma solução ao impasse, exige que Verônica vá até Isaura e diga que está apaixonada por ele, mas que não é correspondida, e que interprete a moça desequilibrada e arrependida. Ela se nega, dizendo temer que ele revele a outras pessoas sua tentativa de suicídio. Aqui o texto dramaturgico vai revelando Verônica, uma personagem com graves problemas que conheceu Marcelo quando tentou se atirar da janela do diretor da Faculdade onde estudava. Ela revela se envergonhar desesperadamente de tal ato e apela para que ele não a exponha dessa forma. Quando Verônica diz que não irá se submeter a essa situação, ele afirma que argumentará assim mesmo sem a ajuda dela:

Marcelo – Paciência, Eu vou e digo por você. Se quiserem alguma prova eu pego qualquer aluno da escola. Qualquer um pode provar que você bebe, que é maluca e que há três anos atrás tentou suicídio. Se você pensa que só eu sei disso está enganada. O diretor mesmo sabe. Um dia ele me disse que era uma pena você, tão inteligente e talentosa...

Verônica – Quem sabe ouviu de você. Porque eu não contei pra ninguém. Eu tenho ódio disso. Eu tenho vergonha deste suicídio. Se alguém mais sabe, soube por você. E é bom eu também saber que você gosta de se vangloriar por aí de que é bondoso, carinhoso, tira menininhas da fossa e impede suicídios. É bom eu conhecer esse teu lado caridoso, assim eu começo a te odiar. Eu odeio caridade! (p.31).

Verônica se mantém firme em sua posição. Marcelo, representando já ter argumentado de todas as formas possíveis, desiste e orienta sua ação no sentido de uma reconciliação. Verônica começa a tirar as roupas de Ofélia, cuja cena estava ensaiando antes de Marcelo chegar. Ele então pede que fizesse a cena para ele, ao que ela se nega afirmando que ele sempre põe defeito em seus trabalhos. Após despir-se, ela liga a vitrola e começa a dançar como quem quer se esquecer de

tudo. Toma um copo de uísque e segue a dança. Marcelo aparenta irritação, não gosta da música e indica que o som está muito alto, mas tenta se aproximar de Verônica. Ela então fala sobre Toninho, seu colega e amigo que não a censura, que acolhe suas ideias, que lhe permite ser livre – diferente de Marcelo. Marcelo demonstra ciúmes de Toninho e afirma que ela deve afastar-se dele:

Marcelo – Eu não admito que este cara ponha os pés aqui!

Verônica – Pois fique não admitindo, ele vai voltar quantas vezes eu quiser.

Marcelo – Isto aqui é meu. Quem paga o aluguel sou eu. E você é minha mulher!

Verônica – Mulher sua, apartamento seu e vitrola sua, viva a propriedade privada (p.33).

A crítica à postura de Marcelo, na fala de Verônica, reafirma sua relação a um dos pilares do anarquismo: a aversão à propriedade privada. Ela afirma que fará o que quiser, onde quiser. Marcelo demonstra que está perdendo o controle tentando novamente acalmar os ânimos enquanto Verônica segue buscando coisas que a desvencilhe da discussão. Toma como foco algumas folhas de papel nas quais estariam o roteiro de sua peça em coautoria com Toninho. Marcelo se irrita e ameaça Verônica:

Marcelo: Você não vai numerar folha nenhuma, menina. Você vai escutar o que eu vou te dizer quietinha nessa cama. Entendeu? Se botar aquele disco de novo, tornar a falar em Toninho, se tomar outro gole de uísque, eu te dou a maior surra que você já levou na vida. (Verônica se cala, olhando o chão, amedrontada. Ele senta-se ao lado dela, contido) Desculpe ter que usar este recurso. (Sorri, sádico) (p. 34).

Mesmo com as ameaças, Verônica não recua, se mantém firme e dona de si. Segue-se um diálogo acerca do teor da obra de Verônica e Toninho. Ela indica o ponto principal da peça e descreve a proposta feita por uma das personagens do texto – incendiar o mundo:

Verônica – Pra começar, a televisão. Depois, a sagrada família, os preconceitos de raça, sexo, religião... (Didática) O conceito de certo e errado, o conceito de bem e mal... Não vai sobrar nada.

Marcelo – Como eu disse: Um manifesto anarquista. Destruir tudo! E depois? (sorri) Vamos ver que você e o Toninho propõem para a humanidade, depois de incendiarem tudo.

[...]

Verônica – Não queremos governo de espécie alguma. Nem proletário, nem burguês, nem católico... Não queremos sistemas... Queremos o mundo livre de sistemas.

Marcelo (Chocado) – Aquele maconheiro conseguiu bem enfiar minhoca na tua cabeça. Não digo: POR ISTO é que eu acho que você não deve andar com ele. Você já é porra-louca sozinha. Ainda mais se juntando com um delinquente como o Toninho... só podia dar nisso... (p.34-35).

O vínculo de Verônica com o anarquismo é claramente indicado na fala de Marcelo, sendo em seguida confirmado por ela. A crítica de Marcelo relaciona o anarquismo a uma postura inconsequente, fazendo dessa a sua crítica para Verônica. Como é possível notar nos trechos acima, a personagem Marcelo revela uma postura autoritária com relação a Verônica, tomando atitudes que mais parecem pertencer ao estereótipo de pai do que de um companheiro amoroso. Ele ameaça lhe dar uma surra, quer controlar com quem ela anda e no que ela deve ou não acreditar. Ele a vê como uma criança, alguém dependente dele e a ele subordinada. A relação proposta entre as duas personagens estabelece uma tensão constante entre as relações hierárquicas tradicionais e o constante desafio as mesmas.

Por fim, após várias discussões, Verônica demonstra que quer fazer as pazes e se aproxima de Marcelo. Com os ânimos mais tranquilos ele consegue convencê-la a ir até a mulher dele, que está internada no hospital, em choque, desmentir a história. Ela aceita, mediante a condição de que não seja citada a tentativa de suicídio e que ele pare de implicar com seu amigo Toninho. O primeiro ato termina com a reconciliação dos dois embaixo dos lençóis, às gargalhadas, protagonizando uma cena de amor.

O segundo ato inicia com Verônica dançando, bebendo e se dirigindo ao telefone para falar com Toninho. Na conversa Verônica indica estar com dificuldades de escrever sua peça, devido as críticas de Marcelo, que a deixaram insegura. Além disso, confia ao amigo que pensa estar grávida, que fez um teste, mas que não falará nada a Marcelo porque ele é muito romântico e é capaz de desejar que eles tenham o bebê. Ela afirma que por vezes se desorganiza com as pílulas e que essa não é a sua primeira gravidez.

Marcelo entra em cena, chegando no apartamento irritado com seu trabalho. Verônica disfarça ao telefone, como se estivesse falando com outra pessoa, despede-se. Ele se diz cansado de escrever novelas – “vou acabar virando máquina

de fazer dramalhão” (p. 39) - deixando explícito que precisa continuar, pois, parte de seu sustento vem dessa fonte de renda. Eles conversam sobre as frustrações de Marcelo com relação ao trabalho e ao fato de Verônica ter um exame marcado na faculdade e de não ter se preparado para tal. Como de costume, Marcelo a critica e ela se defende contra-atacando.

Verônica – Não estou com saco! (repete) Não estou com saco!
 Marcelo - Você nunca vai fazer nada de concreto na tua vida!
 Verônica (Irritada) E você fez? Você fez alguma coisa de concreto na tua vida? (Inquisitiva) Olhe-se no espelho. Veja bem a tua cara. Examine-se e responda com sinceridade. (Cruel) Você acha que dar as aulas que você dá, escrever as novelas que você escreve, viver com a família chata que você vive... Acha que isto é fazer alguma coisa?
 Marcelo: Acho. Pelo menos eu não fico o dia inteiro dançando e olhando pro ar, feito um débil mental (p. 40-41).

As palavras escolhidas para as ofensas de um e de outro vão definindo mais do que as características de cada um, elas trazem à tona estereótipos e modelos que estão sendo criticados. Diante da aparente fragilidade de Verônica, são as contradições de Marcelo que vem transparecer. Os dois discutem acerca de suas visões de mundo, suas concepções políticas e suas formas de viver a vida. Marcelo, esgotado, manda ela parar e argumenta que ele não é seu pai para aturar seus desaforos. A partir do relato de Verônica se fica sabendo da relação dela com o pai, que é extremamente conflituosa. Seu pai representa tudo que Verônica diz odiar: a burguesia, o capitalismo, a ordem e o sistema vigente. As tentativas do pai em “arrumar” um bom casamento, a decisão de mandá-la para a Europa ao descobrir que ela não era mais virgem, tudo contribuía para sua revolta em relação ao pai e para suas convicções. A fala de Verônica deixa transparecer que ela viveu diversas experiências, desde as consideradas corriqueiras, até momentos de libertação sexual, de descoberta de novas concepções de vida, o que a tornou mais rebelde:

Verônica (Revoltada) – Sujeitinho podre! Quis me obrigar a casar com um cara que eu não suportava, com 14 anos de idade... (Acusadora) Mandou pra Europa sozinha, na marra, pelo simples fato de eu não ser mais virgem, não gostar de Jockey Club e gostar de calça Lee... detalhes insignificantes que para ele são a própria vida (Faz uma banana com a mão) AQUI! (Pausa). Eu passei 4 anos viajando. Viajando e me estourando. Mas agora eu voltei e entendi que ele fez muito bem em me mandar pra lá. Eu aprendi a ser diferente dele. Aprendi a ter nojo. Aprendi que a única coisa que ele, e todos os seus comparsas merecem é cuspidinha em cima de cuspidinha (p. 43).

Verônica continua a desabafar sobre seu pai e diz que nos três anos de relacionamento com Marcelo só conseguiu suportar sua vida devido à presença dele. Eles estão novamente em harmonia, dançam e conversam até que Marcelo comunica que levará sua filha ao cinema. Verônica insiste para que ele passe a noite com ela, diz que não quer voltar para casa nem ficar sozinha no apartamento. Marcelo afirma que precisa sair. Nesse momento ouvem a buzina do carro de Toninho. Ele foi buscar Verônica para ir a uma festa na casa de outro amigo. Marcelo irritado a proíbe de ir com ele. Após uma discussão acirrada, Toninho desiste de esperar por Verônica e vai embora. Marcelo, para impedir que ela vá a festa, resolve passar a noite com ela. Iniciam carícias até que Marcelo se desculpa. Nesse momento Verônica desesperada começa a chorar e gritar com o parceiro que não conseguiu ter uma ereção. O segundo ato termina com Verônica aos gritos.

No terceiro ato, Marcelo está agitado e irritado, tentando escrever sua novela. Sua aparência é de nervosismo e descontentamento. Verônica entra no apartamento com uma aparência abatida, contrastando totalmente com sua usual energia. Ele começa a fazer cobranças e nelas se fica sabendo que ela sumiu uma semana inteira e não foi sequer fazer o exame da faculdade, que ele procurou por ela em todos os lugares possíveis, inclusive nos hospitais. Ele relata seu desequilíbrio durante a ausência de Verônica.

Verônica ouvia, calma, as cobranças de Marcelo, até que perde a paciência e começa a discutir com ele. Ela conta para ele que saiu de uma festa bêbada e foi carregada para casa. Seu tom é de deboche, comparando sua história com um dramalhão digno de filme. Ao chegar em casa, Verônica conta que encontrou seu pai que começou a brigar com ela. Revoltada, ela começou a quebrar tudo a sua volta, tentando, inclusive, colocar fogo em um cesto de roupas sujas. Seu pai então, segundo seu relato, começou a bater nela e, ao tentar se desvencilhar dele, corre e cai da escada. Verônica parece cansada, fraca, mas se mantém aguerrida ao contar sua história, e faz uma revelação que choca Marcelo:

Marcelo (Penalizado, perplexo) - Você... fraturou alguma coisa? (Segura-a com carinho) Diga...

Verônica (Rindo alto) – Fraturei. (Uma gargalhada nervosa) Fraturei o útero. Veja você. Foi a primeira vez na história da medicina que alguém fratura um útero...

Marcelo (Com cara de horror) – Explica isso, menina... que coisa é esta... que estupidez... que história é essa de útero...

Veronica – Eu estava grávida (Marcelo parece totalmente arrasado) Não precisei de operação... NEM NADA. No que papai resolveu dar uma de mexicano, eu rolei escada a baixo e lá se foi o teu herdeiro. Foi fácil (Pausa longa. Marcelo está totalmente perplexo. Tenta dizer alguma coisa, mas não consegue. Verônica se cala. Observa-o sorrindo) (p.49).

Ao saber da morte de seu filho, Marcelo se revolta e xinga o pai de Verônica. A moça, contudo, defende o pai, apresentando o ponto de vista dele. Diz que ele agiu certo, que tinha que lhe disciplinar. Ao revelar para Marcelo que estava grávida e que teve um aborto devido à queda, Marcelo lamenta dizendo que eles poderiam criar aquele filho. Verônica, no entanto, apresenta uma outra perspectiva, fala que não queria o filho e que, naquele momento, ele nem era um bebê, não era nada. Ela argumenta que não lhe interessa colocar um filho no mundo. A tensão leva novamente a uma discussão seguida de calma e reconciliação. Na sequência, o diálogo aponta para o conflito e a geração que Verônica representa, assim como para a falta, ou quem sabe para os limites, das alternativas possíveis:

Verônica: (*Após uma pausa, abandona o copo, e caminhando desesperada pelo palco*) – Não me responsabilize nem por mim nem por ninguém. Porque eu não posso assumir a culpa, o risco e o desafio que pertencem a todo mundo.

Marcelo – Pertencem a você também, alguma saída você tem que propor. Pelo menos pra você mesma. Quando mais não seja, pra tua geração.

Veronica – Mas, pra minha geração só sobrou a violência. As regras do jogo são essas: usar a violência rigorosamente, apunhalar o inimigo até pelas costas.

Marcelo – E que, é o inimigo pra você, Verônica.

Verônica (*Pausa tensa. Ela grita*) – O difícil é saber quem é e onde está esse inimigo. Ele está disseminado como um Deus. Ele transformou o mundo a sua imagem e semelhança. E seus espiões estão por toda a parte (p. 52).

A partir de então percebe-se, pelas indicações do texto, que Verônica está determinada. Tomou uma decisão. Ela o convida para encenar o final da peça que escreveu. Ela pede que ele fique de costas, lhe entrega uma caveira e solicita que fale o monólogo de *Hamlet*, ser ou não ser.

Verônica se suicida na presença de Marcelo, ou melhor, diante de suas costas. Esse só percebe quando é tarde demais. Ao se despedir da peça e da vida, Verônica afirma:

Verônica – Não quero que ninguém me siga. Porque a minha violência é inútil. Há um lixo por se incendiar. Acumulou-se tanto, que seu cheiro se tornou insuportável. Eu gostaria de partilhar da tarefa deste incêndio. (Olha o punhal) Mas há um espião em mim que não consente que eu viva.

(Levanta o punhal, e lentamente crava-o no peito) (Geme agoniadamente) (p.54).

Verônica pretende ser um retrato da juventude de seu tempo, com sua crítica mordaz, suas contradições, sua vitalidade e suas angústias. Consuelo de Castro traz a cena temáticas que estão “à flor da pele”, assim como sua personagem Verônica, pressionada por uma sociedade patriarcal. Nesse sentido não se tratava apenas de um conflito geracional, a personagem, uma mulher jovem, complexifica os conflitos, assim como as possibilidades ou impossibilidades de resolução deles. É na jovem Verônica que temas pungentes da década de 1960, que se aprofundarão ainda mais no contexto brasileiro dos anos 1970, como a contracepção, o aborto, e o direito a sexualidade, vem à tona, trazendo as inquietações feministas de então. Ana Maria Colling, em sua obra *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil* (1997), discorre a respeito da mudança de comportamento que estava surgindo no período:

A liberação das mulheres, proporcionada pela pílula, é acompanhada de revisões comportamentais. O casamento é questionado e a moda acompanha os novos tempos. A geração criada sob rígidas condições de repressão sexual inventa a minissaia e o biquíni [...]. O casamento era visto, pela geração de Leila Diniz, como uma armadilha que fazia da mulher um ser sem vontade, dependente da vontade do homem (COLLING, Ana Maria, 1997, p.41).

A personagem aponta para a impossibilidade de uma resolução simples para uma miríade de conflitos e contradições, pessoais e políticas, nas quais se encontram as mulheres, em especial, as jovens mulheres da classe média daquele período. A crítica e a ação não encontram um caminho comum. Se a personagem pode falar sobre tudo isso, pode assumir as críticas, as dores, as incoerências, a luta feminista e a filiação política ao anarquismo, o desejo de um amor clandestino e o desejo de incendiar o mundo e o sistema capitalista, o desenlace de sua história não poderia ser simples, menos ainda esperançoso, não há outra saída a não ser por fim àquela existência²⁰.

20 Verônica está em uma situação de pressão diante de suas concepções, em constante conflito com suas possibilidades e expectativas. Para além dos conflitos amorosos, o trágico desfecho dela é uma reação da personagem a esses questionamentos. No entanto, alguns autores apontam que seu suicídio se deu devido a difícil situação em que ela se encontrava em sua relação amorosa. De tal forma procede Alcides Barros, em seu texto *A situação da mulher no teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção* (1976, p. 18), que ao referir-se a situação desfavorável que as mulheres eram submetidas, vítimas de uma estrutura que ao homem é conveniente, ele afirma que Verônica não

2.2 OS PROCESSOS DE CENSURA DE *À FLOR DA PELE*

Os processos de censura da peça *À flor da pele* estão localizados na caixa 116, do fundo DCDP, no Arquivo Nacional-DF. Nela consta vinte e uma solicitações da peça para análise, vindas de diversos lugares do País: São Paulo, Rio de Janeiro, Maranhão, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Bahia, Mato Grosso e Minas Gerais. O alcance da peça no território nacional se deu provavelmente a partir da publicação de seu texto completo na *Revista de Teatro da SBAT*, nº 382, de julho e agosto de 1971, visto o alcance do periódico e o fato de essa versão ter sido anexada aos processos. Antes do ano de publicação da peça, há apenas um pedido de censura, cujo texto está datilografado, na cidade de São Paulo, local onde a peça foi escrita e onde Consuelo de Castro morava.

À flor da pele foi alvo de rígida censura. Consuelo de Castro, em entrevista, destaca o enfrentamento que teve com a Censura no processo de liberação das montagens da peça:

Eles cortavam cenas inteiras. “*À Flor da pele*” foi sistematicamente cortada ao longo dos anos. Era horrível sentir que estavam tentando tirar de mim o teatro, a única coisa que era minha de nascença e que eu tinha também descoberto. Então, não queria deixar que eles entrassem em minha vida. Escrevendo, eu procurava mesmo encher o saco, porque eu estava levando muita porrada como escritora, fora as outras. Funcionava como um exercício de liberdade. A raiva era tanta que eu peguei um jeitinho cínico de fazer isso. Em “*À Flor da pele*”, que ficou um ano em cartaz, eles foram cortando e eu, mais madura, fui reescrevendo. E assim foi. Aí teve um dia em que eles cortaram tanto que eu não conseguia mais reescrever. Pois bem. Fui à Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT) e registrei o nome do censor como coautor da peça. Ele havia me obrigado a melhorar tanto o texto que tinha o direito de ganhar sobre a montagem. O censor ficou possesso! (CASTRO, Consuelo de, 2006, p. 92).

Seguindo os passos das versões da peça de Consuelo de Castro levadas à Censura, é possível constatar as diversas faces da mesma sobre *À flor da Pele*. Na primeira submissão do texto à apreciação da Censura, no ano de 1969, ele foi considerado impróprio para menores de 18 anos, com linguagem pornográfica e com

pode aceitar a hipocrisia de Marcelo – ao não separar-se da esposa - e, em decorrência disso, se suicida. Esse tipo de interpretação ainda coloca as mulheres determinadas pelas suas relações com os homens, como se suas questões fossem definidas apenas em decorrência de seus envolvimento com eles.

cortes, sob alegação do cumprimento da Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, artigo 1º §2:

Art 1º. A censura de peças teatrais será classificatória, tendo em vista a idade do público admissível ao espetáculo, o gênero deste e a linguagem do texto, com as exceções previstas nesta Lei.
[...]

§ 2º A classificação de que trata este artigo constará de certificado de censura e de qualquer publicidade pertinente ao espetáculo, e será afixada em lugar visível ao público, junto à bilheteria.

Essa solicitação foi feita por Perilucio José de Almeida (Perry Salles) que, como já mencionado, interpretou o papel de Marcelo na montagem de estreia. O texto presente nessa avaliação não possui marcas da Censura. A avaliação foi feita por três censores e houve divergência quanto à classificação: Lucio Jaimes Acosta argumentou a favor da interdição da obra, Wilson de Queiros Garcia e Vicente de Paulo Alencar Monteiro, sugeriram 18 anos, com linguagem pornográfica. Nas palavras de Lucio Jaimes Acosta: “Concluo por interditar a peça, porque ela só tem como objetivo fundamental, despertar às pessoas que a assistem ideias libidinosas, além da mesma ter nas entrelinhas ofensas as autoridades e as coletividades”. No entanto, Wilson de Queiros Garcia, apesar de tecer diversas críticas ao teor da história, salienta que há um teor positivo na peça:

Valor educativo: Pode condicionar os pais no sentido de enfrentar o problema, próprio da juventude atual, caso ele lhes surja.

Conclusão: Nada há na peça que indique a sua interdição. Muito o contrário, ela deve ser vista por todos quantos possam, de uma maneira ou de outra, colaborar na solução dos problemas da juventude. Os diálogos são próprios do instinto revoltado da jovem, que embora insurja contra todas as formas de governo, de organização, de preconceitos, destinando-o maior de 18 anos, sem cortes, apenas com aviso junto à bilheteria dizendo tratar-se de peça pornográfica.

Essa mesma postura de apontar um cunho educativo na obra, Vicente de Paulo Alencar Monteiro também assumiu ao salientar o seguinte:

Valor educativo: Deve ser assistida por educadores e pessoas suficientemente amadurecidas, podendo, de certo modo, constituir subsídio para a solução de eventuais problemas do gênero.

Conclusão: Colocada em termos elevados, nada há que indique sua interdição.

Novamente aqui destaco a subjetividade no olhar dos censores sobre as peças. Para além das leis que orientam a Censura, há a análise que cada um faz de acordo com seus valores, que determinam seus critérios e escolhas.

No mesmo ano, Perry Salles entrou com um pedido de re-censura, afirmando ter tirado os palavrões do texto, na tentativa de subtrair a necessidade de cartaz com classificação pornográfica. A análise do texto foi feita pelo censor Eduardo Carlos Pedrosa que destacou:

Estamos devolvendo a V. S^a. O script da peça teatral em tópico, o qual nos foi entregue para confronto com o texto anteriormente examinado e liberado com improbidade para menores de 18 anos, com linguagem pornográfica. Sem dúvida muitas palavras foram retiradas ou substituídas, todavia ainda encontramos as seguintes: corneada pag. 11 – bolsa escrotal – pag. 38; merda – pag 48; Puts – pag 41; você brochou... pag. 56; porrada – pag. 60; e brocha – pag. 67, motivo pelo qual sugerimos seja mantida o texto como linguagem pornográfica.

Importante salientar a leitura que Perry Salles fez sobre o que levou os censores a identificar o texto como pornográfico e sua tentativa de reverter essa classificação. Se por um lado ele não obteve sucesso, a resposta do novo censor permite ir desvendando alguns aspectos que começam a se apresentar como irredutíveis na Censura.

João Ernesto Coelho Neto, já citado no primeiro capítulo desta tese, o único dos censores que assistiu ao ensaio geral dessa montagem, retoma a situação do processo e se coloca como favorável ao pedido de retirada da classificação pornográfica:

O tema é bastante adulto e a encenação não lhe fica atrás. Uma excelente direção e uma ótima interpretação do casal (por sinal marido e mulher na vida real). Inicialmente esta peça teve seu texto classificado como pornográfico. Foi enviado um novo texto, onde os palavrões foram substituídos por palavras sem nexos e inofensivas, que deram uma maior graça ao diálogo eliminando toda e qualquer ideia de pornografia. A cena do fim do primeiro ato é bastante bem marcada e o casal começa a prática do ato sexual, mas imediatamente apagam-se as luzes e fecha-se a cortina. Sou de opinião de que se pode liberar o novo certificado com impropriedade para menores de 18 anos sem a classificação de pornográfico.

Interessante a observação que João Ernesto Coelho Neto faz a respeito dos atores serem casados. Esse fato parece corroborar para a legitimidade da intimidade representada no palco ou, quem sabe, para dirimir as preocupações sobre as

relações extraconjugais representadas. Se por um lado não há como ter certeza sobre a intenção do censor sobre esse comentário, é importante destacá-lo justamente no parecer que retira a classificação de peça pornográfica.

Apesar da opinião de João Ernesto Coelho Neto, o processo foi concluído mantendo-se a linguagem pornográfica. O fato de os censores recomendarem uma classificação e, por fim, se expedir o certificado com outra foi muito recorrente nos processos de *À flor da pele*. Até o ano de 1972 a peça foi liberada para maiores de 18 anos, com cortes, apesar de vários censores indicarem sua interdição. Não é possível precisar o motivo que levava a tal atitude. No entanto, em um dos processos datado em 1972, o censor Constancio Montebello argumenta a favor da interdição, embora a peça já houvesse sido liberada outras vezes. Ele elabora um extenso parecer, utilizando como referência trechos do libreto *O pré-exame dos espetáculos públicos*, de J. Pereira, Diretor-Efetivo da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. A existência desse libreto é mais um indício de que, além das leis que orientavam a Censura, havia também outros materiais que direcionavam a atuação dos censores.

No parecer, Constancio Montebello alega que a peça seria mais um texto calcado na realidade de dois amantes, não fosse o fato das personagens assumirem posições subversivas, ou, como descreve, Marcelo “um comunista da linha russa” e Verônica “uma anarquista de linha não esclarecida”. O interessante é que Constancio Montebello alega fundamentar sua interpretação nos textos de Sábato Magaldi (1971) e Mario Schenberg (1971), publicados na *Revista de Teatro da SBAT*, nº 382, de julho e agosto de 1971, que versam sobre Consuelo de Castro e suas obras. Conforme Montebello, foram os críticos Sábato Magaldi e Mario Schenberg que definiram a peça como um “protesto contra as instituições [...] um chamamento à violência [...]”.

A identificação de Marcelo com o Partidão, ou “comunista da linha russa”, e Verônica com o anarquismo, encontra-se claramente no texto de Sábato Magaldi (1971, p. 20-21), assim como a referência à peça *A prova de Fogo* e sua proibição pela Censura (p. 22). A principal interpretação do Censor parece estar pautada na crítica de Magaldi, ainda que as informações contidas nas duas críticas, resguardando as diferenças de leitura da peça por parte dos dois autores, parecem ter fornecido não só as intenções de Consuelo de Castro com a dramaturgia em

pauta, como sua posição política e sua crítica ao sistema capitalista²¹. Não deve passar despercebida aqui a leitura da crítica teatral feita pelo censor e seu uso no fundamento da restrição indicada.

Mesmo a peça tendo sido liberada em 1969, Constancio Montebello argumenta que ela devia ser totalmente interdita, pois, de acordo com ele, o momento histórico no qual ela foi liberada foi conturbado e houve uma pressão para que alguns textos fossem aprovados:

Lembramos que, logo após a lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, que serviu para apaziguar o ânimo dos autores e artistas, já liderando passeatas estudantis, o S.C.D.P. foi constrangido a liberar muitos espetáculos, embora relutasse em contrariar seus princípios básicos e legais.

Ultrapassada a crise, tais espetáculos deveriam ter sido avocados e revistos ou, como é o presente caso, aguardar-se a revisão legalmente obrigatória após a interrupção das apresentações.

[...]

Tivemos a oportunidade de examinar pareceres de outros colegas, quando da primeira liberação, verificando que os mesmos focalizaram os mesmos problemas. Entretanto, conforme esclarecemos anteriormente, naquela ocasião o SCDP foi constrangido a liberar com a chancela de “espetáculo pornográfico”.

Constancio Montebello ainda pontua que essa peça não deveria ter sido publicada na *Revista de Teatro da SBAT*:

Lembramos, outrossim, que a SBAT não podia editar ou transcrever em sua revista o texto da peça, sem antes ter consultado o D.P.F., como ficou estabelecido no Dec. Lei 1.077, de janeiro de 1970, anterior a publicação. A liberação do texto foi feita apenas para as apresentações em teatro, recinto fechado e restrito a um pequeno número de aficionados. Esse mesmo erro tem sido cometido pelo próprio Instituto Nacional do Livro.

O Decreto Lei 1.077, de 1970, ao qual o Montebello estava se referindo, já citado anteriormente, em seus primeiros artigos traz a orientação a qual ele se refere:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e

21 A versão do texto da peça, entregue à Censura, publicado na *Revista de Teatro na SBAT*, nº382, está todo grafado com lápis ou caneta vermelha nas partes censuradas. Possivelmente em decorrência da leitura e destaques feitos por Constancio Montebello.

periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

O texto de Consuelo de Castro levantou debates entre os censores, presentes nos diversos documentos dos processos, quanto à liberação ou interdição da peça. De acordo com Gianfranceso Guarnieri (1978, p.5) esse fato se devia ao estilo da autora:

Não é por acaso que a Censura vem impedindo sistematicamente a montagens das obras de Consuelo de Castro. Existe uma razão evidente: elas incomodam. O teatro da moça é inquietante: questiona, indaga, denuncia e, mais que tudo, propõe. Evidentemente, um teatro inaceitável para a Censura que tem por mister impedir que a obra de arte escancare o que na realidade é, mas que deve ser minimizado em nome da Segurança, da Moral, dos Bons Costumes, e de uma Bela Imagem do País no exterior.

Na terceira vez que o texto foi submetido à Censura, foi considerado proibido pelos técnicos Osmar Fialho e Tereza Cristina dos Reis Marra. Essa última pontua que a peça não se torna viável visto que, após os cortes necessários, não sobraria elementos suficientes para “o conhecimento psíquico e filosófico” das personagens. Tereza Cristina dos Reis Marra afirma estar se baseando no Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que protege a moral e os bons costumes. O decreto em questão trata da execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil de 1967, com redação dada pela emenda constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969:

§ 8º É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes.

Apesar dos censores que realizaram a primeira fase da censura prévia terem defendido a total interdição, no ensaio geral, assistido por dois técnicos de censura - os quais não foi possível identificar através de suas assinaturas - a sugestão, em parecer conjunto, foi de que a peça fosse permitida para maiores de 18 anos, com diversos cortes. Os censores fizeram uma observação em seu parecer relatando que comunicaram à direção do espetáculo que deveria ser retirado, do final da peça, na cena de suicídio, um slide que projetava a imagem de Che Guevara. Não há

nenhuma referência no texto de Consuelo de Castro que sugira a utilização da imagem de Che Guevara, sendo possivelmente, uma opção daquela montagem. Por fim, a decisão de liberação para maiores de 18 anos com cortes foi acatada pelo chefe do DCDP, Rogério Nunes.

No caso da imagem projetada de Che Guevara, como em outras situações, a possibilidade de registro das intenções da autora ou autor de um texto, da diretora ou diretor de um espetáculo, paradoxalmente, podem ser encontradas nos textos dos censores que os proibiram. Como no caso dos textos de Consuelo de Castro, a Censura é tanto aquela que restringe e apaga dos palcos a obra artística ou parte dela, como, paradoxalmente, o arquivo dessas obras, o arquivo das intenções recusadas e vigiadas, assim como o arquivo das intenções pessoais e sistemáticas de proibição e apagamento das obras a elas submetidas. Nesse caso, arquivo, apagamento e memória precisam ser compreendidos juntos, como facetas de um mesmo processo.

Na quarta vez que o texto foi submetido à Censura, os censores foram Constancio Montebello e Hellé Prudente Cavilhêdo. Ambos defenderam a interdição da obra, que, no entanto, foi liberada, com cortes, classificada para maiores de 18 anos. Em seus pareceres foram citados, quanto à legislação, as já elencadas leis 5.538/1968 e 1.077/1970, assim como a lei 20.493 de 24 de janeiro do 1946²², letras c, d, f e g:

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

[...]

- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais (BRASIL, 1946a)

Não bastando o longo parecer elaborado pelo censor Constancio Montebello no dia 23 de maio de 1972, já citado aqui, no dia seguinte, dia 24 de maio de 1972,

²² Como foi citado no primeiro capítulo, a censura no Brasil não surgiu ou esteve presente apenas nos períodos ditatoriais. Aqui, por exemplo, é utilizado o regulamento de 1946, posterior ao governo Vargas, do governo José Linhares, que “Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública” (BRASIL, 1946).

ele faz uma complementação do parecer na qual relata ter assistido a um “bate-papo” entre Cidinha Campos e Flavio Cavalcanti²³ no programa de domingo, 21 de maio de 1972, no qual, segundo consta, eles teriam comentado sobre o fato de Flavio Cavalcanti e seu programa serem citados na obra de Consuelo de Castro. Ao perceber, em sua análise, que Flavio Cavalcanti não foi citado em nenhum momento no texto submetido a Censura, Constancio Montebello faz uma indagação: “Teríamos o caso de um texto aprovado e outro representado?”.

É provável que Constancio Montebello estivesse correto. Há vários relatos de artistas do período comentando que suavizavam alguns trechos não só no texto submetido a Censura, mas também, no ensaio geral, para que a peça fosse aprovada com maior facilidade.

A fase mais conturbada da Censura à peça *À flor da pele* foi entre os anos de 1969 e 1974, após, os censores foram aprovando o texto por comparação aos anteriores. Entre os censores que se envolveram nos processos de censura, além dos já citados, estão: Carlos Alberto Braz de Souza, Graciete Moreno da Silva, Onofre Ribeiro da Silva, Joel Ferraz, Antonio Gomes Ferreira, Maria de Lourdes de Almeida, João Camelier, Jose M. A. Tolentino, Maria Inês Rolim Cauchioli, Arésio Teixeira Peixoto, Hugo Alberico Santoro, Jácomo Fortunato Santoro, Maria Bemvinda Bezerra, Edite Nakashoji Pereira, Marina de A. Brum Duarte, Paulo Cesar Oliveira Santos, Odila Geralda Valadares, Gilberto Hortencio de Souza, Luiz Pedro de Sousa, Maria Cecília Martins C. Costa, Ivan Batista Machado, Odila Geralda Valadares, Tabajara Fabiano de Santana Ramos, Solange Vaz dos Santos, Teresa Guimarães Paternostro, Marina de A. Brum Duarte, Amélia Maria [?²⁴] Pereira [?], David César de Andrade Barouh, Severino Ernesto de Souza, Francisco Surek, Regina Maria Abil Russ e Benedito Zumas Filho.

O número de censoras mulheres na listagem acima é significativo, o que me levou a algumas comparações entre as avaliações a fim de buscar especificidades.

23 Maria Aparecida Campos Straus, também conhecida como Cidinha Campos, era jornalista e radialista nos anos 1970, além de ter sido jurada no programa de Flávio Cavalcante. Flávio Antônio Barbosa Nogueira Cavalcanti, foi jornalista, repórter, apresentador de rádio e televisão. Foi um dos mais famosos comunicadores brasileiros, comandando alguns programas de rádio e televisão nas décadas de 1960 e 1970, entre os quais, o *Programa Flávio Cavalcanti*, *Um instante, maestro!* e *A Grande Chance*. Durante os anos 1970, aos domingos, às 18h, foi o primeiro programa a ser exibido para todo o país, utilizando o canal da Embratel.

24 A indicação [?] aponta para a existência de um nome ou sobrenome que não compreendi durante minha leitura dos documentos.

No entanto, tanto os homens quanto as mulheres apresentaram considerações similares com relação a obra. Minha hipótese de que poderia haver, nos registros processuais, alteração relacionada ao fato de as censoras mulheres serem mais flexíveis com relação as personagens femininas, não se confirmou, ao contrário, essa diferença era inexistente.

Os cortes efetuados no texto de Consuelo de Castro não se restringem a algumas palavras, como era usual no período. *À flor da pele* sofreu cortes em vários diálogos e cenas praticamente inteiras. De 1972 a 1984, data do último processo presente no arquivo, a peça permaneceu liberada para maiores de 18 anos, com cortes.

Uma cena constantemente cortada era o diálogo entre Marcelo e Verônica, no qual ela descreve o fato de ter ido na casa dele e contado para sua esposa acerca do adultério. Também sofrem cortes qualquer referência a ida de Verônica à casa de Marcelo e toda conversa que tem a respeito dele largar ou não sua família. Outro trecho que proibido foi o que Verônica se refere a Toninho, respondendo ao ciúme de Marcelo em relação ao rapaz:

Verônica (Fazendo gesto largo) Ora... consequência lógica: Vou pra cama com ele. O final feliz! Sempre o final feliz! O delinquente e a delinquente libertam-se do professor autoritário e vão trepar, livres e nus como Deus os fez! (sorri fingindo meiguice) Não é assim que tudo acaba? Você com a sua mulher, a televisão, o ordenado gordíssimo que você ganha pra encher a população de merda com as tuas novelas... Mais a tua filhinha santa e virgem. Eu, com o meu delinquente anarquista e porralouca. Cada um no seu galho. No galho que Deus lhe deu, pronto (didática) (p.33).

Verônica aborda nesse trecho não só questões relacionadas ao matrimônio de Marcelo, mas também aspectos relacionados ao perfil esperado das mulheres no período – santa e virgem – em contraste com sua atitude libertária. Além disso, tece crítica às telenovelas – provavelmente influenciada pelo olhar de Consuelo de Castro, ou de alguns dos dramaturgos de sua geração, a respeito de tais produções. Na aparente avaliação moral de sua situação, se faz a crítica à hipocrisia da moralidade burguesa que Marcelo representa. Para além da linguagem explícita em relação às relações sexuais entre os pares complementares (Marcelo e a esposa – Verônica e Toninho), é a ironia sobre si mesma e o contraponto realista sobre as escolhas de Marcelo que demarcam as opções políticas e morais do homem mediano das camadas intelectualizadas.

Os cortes ocorrem em diversos trechos, todos aqueles que fazem referência à traição de Marcelo, a cenas de carinho entre os dois, cenas de sexo, cenas em que aparecem uso de álcool, uso de palavrões, sob qualquer resquício dessas situações, a mão pesada da Censura atuava. Em certa medida o caminho traçado pela Censura, em seus descaminhos entre a proibição e a liberação parcial e total, ia consolidando seus próprios parâmetros. Por um lado, se fazia sentir diretamente no campo da sexualidade e da moralidade pequeno burguesa católica, por outro, no refinamento do olhar sobre a crítica política acerca do sistema estabelecido, tanto no que se refere ao regime político, quanto ao sistema econômico.

Em entrevista concedida por Consuelo de Castro, em 2006, a dramaturga se surpreende após falar um palavrão e desculpar-se. É então informada de que pode falar sem problemas. Ela celebra e lembra os tempos de repressão:

CC: Pode?! Que liberdade maravilhosa! Que maravilhoso isso! Você não sabe o que significa isso, porque eu já tive que negociar os palavrões do *À Flor da Pele*, o Flávio Rangel foi negociar um por um. Você não sabe o que quer dizer isso, poder falar na Biblioteca um palavrão (Castro, Consuelo de, 2006, p. 14).

Em uma primeira leitura, parece que aí estaria a coerência da Censura e de sua ação, contudo, se retomarmos os aspectos explícitos nas leis sobre “subversão”, “preconceitos de classe”, contestação e crítica ao sistema, veremos que estes aspectos sempre estiveram em pauta. O perfil da dramaturga, para além de seus textos, também e em muitos casos, principalmente, desafia o olhar e as mãos da Censura.

3 RODA COR DE RODA, DE LEILAH ASSUMPÇÃO, O EMARANHADO DAS RELAÇÕES GÊNERO

Eu acho que, basicamente, eu sou a dramaturga da mulher. Porque existem boas personagens femininas escritas por autores do sexo masculino, mas elas não são escritas do ponto de vista da mulher. Eu escrevo a partir desse ponto de vista. Eu era feminista sem saber (ASSUMPÇÃO, Leilah, 2007, p. 401).

Leilah Assunção é o nome artístico de Maria de Lourdes Torres de Assunção. Ela nasceu em Botucatu-SP, no dia 18 de julho de 1943. Com uma trajetória bem híbrida, foi campeã de saltos ornamentais, se formou em Pedagogia pela Universidade de São Paulo, fez curso de interpretação no Teatro Oficina, trabalhou como desenhista, e foi manequim de alta costura, e, após, se destacou como dramaturga. Simpatizante do movimento comunista, Leilah Assumpção se envolvia em grupos de discussão, militando à sua maneira. Um dos grupos que ela participou ativamente foi o *FÊNÊMÊ* que, segundo relatos da mesma era a:

Frente Nacional da Mulher, que chamávamos *FÊNÊMÊ*, como para discutir temas da maior importância. Inclusive, é claro, a liberação da mulher. Não éramos feministas de rasgar o sutiã – a palavra feminista era pejorativa – mas sim mulheres bonitas e inteligentes, sem dificuldades para arranjar maridos e namorados. Nesses encontros, que duraram meses, chegamos à conclusão de que, para mudar as coisas, tínhamos que tomar o poder e fazer política dentro de cada área – eu faço isso dentro da minha e elas também, até hoje (ASSUMPÇÃO, Leilah apud PACE, Eliana, 2007, p. 37).

Antes de ser reconhecida na cena teatral, com *Fala baixo senão eu grito* (1969), sendo premiada com o prêmio *Molière* e com o prêmio da *Associação Paulista de Críticos Teatrais*, Leilah Assumpção já havia escrito *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela* (1964), e *Use pó de arroz bijou* (1968). A seguir, escreveu *Jorginho, o machão* (1970) e *Amanhã, Amélia, de manhã* (1973), que sofreu modificações sendo rebatizada como *Roda cor de roda* (1975). Neste mesmo período, ela escreveu *A Kuka de Kamaiorá* (1975), que foi encenada sete anos depois na forma de musical e sob a denominação de *O segredo da alma de ouro* (1983). Além destas, criou *Sobrevividos* (1978), *Seda pura e alfinetadas* (1981). Assim como Consuelo de Castro, Leilah Assumpção continuou escrevendo textos teatrais após 1985 (ANDRADE, José Carlos, 2013).

De acordo com Ana Lúcia Andrade (2008), os textos de Leilah Assumpção se destacam pelas personagens femininas marcantes e por pensar questões relativas às mulheres fora do núcleo familiar burguês, tais como a sexualidade e o prazer. Ela atualizaria assim, para o contexto brasileiro, a pauta da luta pela liberdade em diversos aspectos e, nesse sentido, aprofunda a reflexão sobre as relações de gênero.

Contudo, justamente por abordar essas questões, as peças de Leilah Assumpção eram alvo de constante Censura. Ao trabalhar com reflexões sobre a política do período e sobre a questão de gênero, a dramaturga oferece elementos para o aprofundamento, no campo teatral, daquilo que os estudos de gênero vinham fazendo, onde as relações de poder entre homens e mulheres trazem à tona e complexificam outras formas de relações de poder, que são atravessadas e muitas vezes sustentadas por essas. Mostrar a presença das mulheres na história, como defende Ana Maria Colling, é imbricá-las nas relações de poder outrora vistas isoladamente. Daí, conforme defende a autora, a importância do gênero como categoria de análise:

No caso das mulheres, tem-se buscado mostrar a sua presença na história, incluindo-as como objeto de estudo, sujeitos da história; e, para isso, a categoria de análise – gênero – é usada para teorizar a questão da diferença sexual, das relações de poder entre homens e mulheres. Trabalhar com a história das mulheres, pressupõe o domínio de categorias analíticas para o entendimento das relações de gênero, perpassadas por relações de poder. Ao analisar a história das mulheres, sua participação nos grupos de oposição às ditaduras militares, estas categorias multiplicam-se em importância (COLLING, Ana Maria, 2004, p.1).

Através de suas narrativas ficcionais, Leilah Assumpção foi conquistando seu espaço e buscando se fazer ouvir em uma sociedade extremamente opressora. Sua dramaturgia traz um olhar das e sobre as mulheres em um momento de duras batalhas e valiosas conquistas, colaborando para a reflexão da contribuição das mulheres na história de nosso país. Não se trata, contudo, de um estereótipo ou modelo de mulheres, conforme chama a atenção Fernanda Oliveira (2017), tão pouco de assumir um discurso supostamente verdadeiro. Na dramaturgia de Leilah Assumpção encontramos inúmeras mulheres, com seus desejos e contradições, imersas no emaranhado das relações de poder:

Nas peças de Leilah Assumpção, não há uma única mulher. Há muitas mulheres diferentes entre si, a que se endurece e se transforma em um autômato repetidor do discurso machista, disposta a agir como verduga de outras mulheres; a que constrói uma fala feminista, mas continua explorando outra mulher; a que obedece às regras e enlouquece o mínimo possível para não ser descartada de vez pela sociedade; a que percebe os papéis só trocando de mãos e tenta modifica-los; as que entraram no jogo social e tentam se adaptar a ele, mas sofrem com o medo; as que repetem o autômato agora com discurso feminista, mas que continuam a desejar serem aceitas pela sociedade (OLIVEIRA, Fernanda, 2017, p. 237).

Conforme destaca Mary Del Priore (2007), a história das mulheres faz parte de um amplo grupo de estudos que não se refere só a elas e a seus sentimentos, mas a outros diversos aspectos, como à família, à criança, ao trabalho, à mídia, à literatura, à sexualidade e à violência que sofreram e àquela que praticaram.

Para compreender a situação das mulheres, Leilah Assumpção traz uma perspectiva da questão de gênero, visitando as diversas searas nas quais as mulheres estiveram envolvidas e as várias formas de interação com os homens. Conforme pontua Fernanda Oliveira (2017, p. 228), a respeito da obra da autora:

A figura masculina é delineada por seus atritos com a feminina, a construção da identidade de um está fortemente vincada e eivada pela do outro. Nos primeiros momentos das peças, parece que todo homem está no controle, que ele coordena a vida de todos, e a mulher aceita com tristeza e resignação o papel que lhe é destinado. Mas logo as máscaras caem e não há um personagem seguro de si e de seu lugar no mundo.

A dramaturga é sagaz ao abordar todos esses aspectos, construindo em seu texto, as idas e vindas das personagens carregadas de humor e ironia. Assim, faz com que seu trabalho contribua para denunciar a estrutura social do período e promover a reflexão, fazendo da arte uma “arma” temida e punida pelos censores. Leilah Assumpção não só falava sobre as mulheres, mas, como mulher, em um lugar onde ainda predominavam os homens, é também, em sua história, um exemplo das várias mulheres que atuaram durante a ditadura não só contra a repressão do regime militar, mas também contra a repressão de gênero²⁵.

25 Muitos foram os críticos e estudiosos que reconheceram tanto a importância do trabalho de Leilah Assumpção quanto de sua própria história pessoal como fruto da luta de uma época. Sábato Magaldi (1977, p. 12), por exemplo, indica uma das principais contribuições da dramaturga: “a partir da mulher, ela analisa a sociedade e a própria condição humana”. Ao fazer essa afirmação, contudo, o crítico não deixa de valorizar o fato de Leilah, conforme escreveu, investigar a condição feminina “sem desfraldar a bandeira feminista, que poderia reduzir o seu teatro pelo ímpeto panfletário” (p. 12). A ressalva em relação a “bandeira feminista” revela não só a resistência de uma época, a resistência

Leilah Assumpção traz em seus textos nomes femininos como Mariazinha, Marieta, Maria, Amélia... Nomes populares, considerados comuns no período, nomes que lembram a Virgem Maria, importante figura do imaginário católico brasileiro, e que trazem toda uma carga de simbolismo das mulheres que vivem sua vida em prol da criação dos filhos, da casa, do marido. É possível intuir que a dramaturga fazia as escolhas de nome para contrapor essa visão patriarcal de então, visto que as personagens femininas da dramaturga, conforme ressalta Fernanda Oliveira (2017, p. 225), “explicitamente fincando seus pés em posições que antes lhes eram negadas, explicitamente falando de seus desejos de mulheres modernas e que extrapolam as paredes da cozinha e da existência do pai, do marido, dos filhos”. Contudo, embora haja toda essa revelação de uma outra forma de ser mulher, as personagens ainda se veem perdidas nas convenções e tem suas histórias marcadas pela opressão e falta de possibilidades.

Não há, aqui também, como no caso da dramaturgia de Consuelo de Castro, uma saída mágica, fora de seu tempo. Interessa trazer os dilemas daquela sociedade e suas angústias, muito presentes na sociedade de então em que as mulheres eram colocadas em segundo plano tanto pelo governo, com sua visão conservadora, quanto pelos movimentos de esquerda, ainda tomados, em grande parte, pelas ideias machistas. A luta de classes ainda era uma seara de homens.

3.1 RODA COR DE RODA

Diversas foram as versões da peça *Roda cor de roda* presentes nos processos de censura, assim como diversos foram os títulos propostos para a mesma – *Amanhã Amélia, de manhã*; *Nossa Senhora da Aparecida eu estou aqui*; *Amélia, mulher de mentira*; *Amélia*; *Rodízio de organdi cor-de-rosa*; *Roda de organdi cor-de-rosa*; e *Ciranda de organdi roda*. O texto era alterado na medida em que se fazia necessário, seja em decorrência do confronto com a Censura, ou seja pela decisão de Leilah Assumpção de modificar partes do texto, buscando, possivelmente, o aprimoramento de sua obra. Visando facilitar a compreensão da

da esquerda comunista e, como não poderia deixar de ser, da própria crítica também pautada pelo discurso masculino e, não raro, machista.

obra, devido às diversas versões do texto existentes, utilizo, nesta secção, a versão de *Roda cor de roda* publicada no livro *Onze peças de Leilah Assumpção* (2010).

Segundo indicações da autora no texto, *Roda cor de roda* foi planejada para ser encenada durante cerca de 1h30min e tem como cenário uma sala de estar comum de classe média que posteriormente será transformada em prostíbulo. O espaço para além deste cenário é o Brasil e o marco temporal é o ano de 1975. Este ano é muito importante para a trajetória do feminismo no Brasil. Diversas são as narrativas relacionadas ao ressurgimento do feminismo no Brasil sendo que algumas o identificam como anterior a esse ano. Conforme definição da Organização das Nações Unidas, o ano 1975 é o Ano Internacional da Mulher e o início da Década da Mulher. Nesse cenário político de lutas feministas, Leilah Assumpção insere *Roda cor de roda*. O texto tem a participação de três personagens²⁶: “Orlando Teixeira Leite, o marido”; “Amélia Teixeira Leite, a esposa”, “Marieta Mendonça de Moraes, a outra”.

A peça inicia na estase - imobilidade - de Amélia, devota de Nossa Senhora Aparecida, inquieta e angustiada em sua casa à espera do marido que tarda a voltar. A personagem aguarda a intrusão, isto é, a ação que possibilite a revelação do conflito da história ao leitor/espectador. Ela conversa com a imagem da Santa, pedindo autocontrole, e revela que seu marido não retorna há dois dias. Pelos relatos de Amélia, é possível perceber a visão conservadora que marca a personagem com relação ao comportamento de uma esposa, descrevendo-se como “uma mulher de classe”.

Amélia coloca um vestido rosa²⁷ para esperar Orlando - a cor do casal, com a qual ela estava vestida quando se conheceram, conforme informa em sua fala – na

26 Na primeira versão da peça havia seis personagens: Amélia, Celeste (Marieta), Ernesto (Orlando), Ripinho, Bulldog e Vozinho. Duas personagens tiveram seus nomes alterados e as três últimas personagens citadas foram suprimidas em versão submetida à Censura em 1974.

27 A escolha de cor feita por Leilah Assumpção é interessante. Ela destaca o rosa, cor que tradicionalmente é associada às mulheres, assim como o azul aos homens. A polêmica em torno do rosa e do azul e suas associações aos homens e as mulheres foi atualizada recentemente pela ministra responsável pelo ministério da *Mulher, Família e Direitos Humanos* no período em que esta tese está sendo escrita (2019). Em vídeo informal, comemorando a vitória do atual Presidente, ela comenta acerca no início de “uma nova era”, na qual “as meninas vestem rosa e meninos vestem azul”. Essa alegação gerou toda uma agitação por parte dos militantes dos movimentos feministas, LGBTQ+ (lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais e *queers*), de setores da classe artística, entre outros, que denunciaram os problemas dessa postura com relação as discussões de gênero e sexualidade. Um exemplo disso é a composição de Daniela Mercury, musicada por ela e Caetano

tentativa de agradar seu esposo. Orlando entra irritado, reclamando de tudo, relatando uma suposta viagem surpresa que fez a trabalho, enquanto Amélia assume o comportamento de boa esposa, regozijando-se com a presença dele, acalmando e preparando um drinque para seu amado. Conversam sobre os filhos e sobre os afazeres domésticos. Orlando diz a Amélia que ela trabalha demais, que vive fazendo faxina. Amélia tenta seduzi-lo com seu vestido, mas Orlando sequer nota. Decepcionada ela responde: “E, se eu não faço faxina, você reclama! Com razão. Se sua própria casa não for um lugar limpo e tranquilo, onde é que vai arranjar força para trabalhar como trabalha?” (ASSUMPÇÃO, Leilah, 2010, p. 215). O movimento produzido no diálogo faz com que o que discurso, “machista” ou “feminista”, passem de um personagem a outro, como chama atenção Fernanda Oliveira, sendo essa uma estratégia recorrente nos textos de Leilah Assumpção:

Esse movimento de translação de discursos é um recurso constantemente utilizado por Leilah Assumpção, em que o discurso machista e o feminista não estão confinados à boca do homem ou da mulher, um dos muitos recursos eficazes de que ela lança mão para não cair no panfletário e na perda de ritmo cênico em favor de manifestos (OLIVEIRA, Fernanda, 2017, p. 235).

Orlando conversa um pouco com Amélia, mostrando-se patriota, defensor do Brasil e do governo – militar – vigente, saindo novamente para o trabalho.

O enredo se desenvolve em torno de Amélia, que, ao descobrir que seu marido a traía com Marieta, se revolta e o expulsa de casa, entregando os filhos aos cuidados da amante e iniciando sua vida de liberdade. Contudo, a personagem Amélia vai se revelando e se descobre que, ao contrário da prostituta vulgar que Amélia havia projetado na figura da amante do marido, ela encontra uma Marieta elegante, jovial, que contrasta com a domesticidade de Amélia. A esposa descobre que a amante tem um apartamento com seu marido no bairro Bertoga, com o qual ela própria havia sonhado. No confronto entre as duas mulheres de sua vida, Orlando tenta fazer com que a esposa o compreenda e aceite a situação a elogiando por ser sempre muito compreensiva. As palavras seguintes de Amélia são extremamente importantes e reveladoras de sua condição, de sua revolta e de sua libertação:

setenta posições em estatuas suecas pornográficas em mármore romano, velas brocadas, lustres, abajures chineses enorrrrmes, milhões de símbolos fálicos pela casa inteira [...] caralhos... deste tamanho! [...] Eu não nasci pra ser esposa, nasci pra ser a outra! Já pra fora! E no meio das samambaias aí na frente eu vou botar uma tabuleta enorme, com letra de lantejoulas e pluma “O solar da trepadeeeeeeeeeira”!!!! (ASSUMPÇÃO, Leilah, 2010, p.226-228).

Orlando desespera-se, implora a Amélia que volte atrás. De nada adianta. Amélia está decidida a viver o estereótipo que ela acredita ser de uma prostituta. Amélia abdica do “papel de mãe” a ela imposto socialmente. Amélia quer a revolução sexual.

A luz cai. Ao retornar, o cenário é a casa de Amélia transformada em prostíbulo. No lugar da imagem de Nossa Senhora Aparecida está uma estátua grega, negra, que ela chama de Cidinha. Orlando aparece, eles discutem. Amélia está totalmente diferente e muito segura de suas escolhas. Chega um cliente, Amélia vai para outro cômodo e Orlando fica na sala ouvindo os barulhos vindos de fora, horroriza-se. Amélia retorna e ele a ameaça com alegações jurídicas, citando tanto o *Código Penal*, quanto o *Código Civil*, dizendo inclusive que ela não pode trabalhar sem a autorização dele, seu marido. Ela rebate:

Amélia - Mil novecentos e quarenta e três! Em 32 o voto, em 43 o trabalho! Esse teu livro está pouco atualizado, meu bem... Eu, desde que deixei de ver novela, a minha Bíblia é o Código Penal (ASSUMPÇÃO, Leilah, 2010, p.235).

Amélia cita as conquistas do movimento feminista, direito ao voto, direito ao trabalho, confrontando as conquistas as leis e à tradição.

Com relação a acusação de Orlando sobre a necessidade de Amélia pedir autorização para ele para trabalhar tem justificativas legais. É fato que a mulher casada foi considerada incapaz para a prática de atos legais pelo Código Civil brasileiro de 1916. Essa era a regra vigente quando em 1º de maio de 1943 foi editado Decreto-Lei nº 5.452, conhecido como a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) (BRASIL, 1943). Portanto, a CLT seguiu essa mesma regra e exigia a autorização do marido para que a mulher casada pudesse trabalhar, conforme regra do artigo 446. O mesmo artigo ainda previa que o marido poderia fazer pedido de rescisão do contrato de trabalho da mulher em determinadas hipóteses, sendo uma delas quando o trabalho “[...] for suscetível de acarretar ameaça aos vínculos da

família [...]”. No ano de 1962 foi editada no governo de João Goulart a Lei nº 4.121, conhecida como Estatuto da Mulher Casada (BRASIL, 1962). Essa lei alterou o Código Civil de 1916 e acabou com a regra que determinava ser a mulher incapaz para a prática de atos legais. Ainda assim, o já citado artigo 446, da CLT, que exigia a autorização do marido para que a mulher pudesse trabalhar, somente veio a ser revogado por outra lei em 1989.

Ciente das leis que lhe asseguram o direito de oprimir Amélia, Orlando tentava com todas as forças frear os impulsos de Amélia. Orlando se apoiava na lei vigente, nos costumes, nas relações tradicionais entre homens e mulheres, ou seja, na estrutura desigual sobre as quais se estabelecem as relações de gênero. Conforme chama a atenção Ana Maria Colling (1997), a reação masculina frente às atitudes libertárias das mulheres, envolve diretamente as relações de poder que foram estabelecidas entre os sexos. As acusações do período ditatorial contra as mulheres eram de subversão política e moral, sendo a segunda, muitas vezes, a capa sobre a qual se escondiam as principais acusações políticas, que envolviam as relações de poder e de propriedade sobre o corpo feminino. Nesse sentido, ações femininas de desconstrução da visão conservadora do “papel da mulher” na sociedade, fossem na arte ou nos percursos de mulheres que desafiavam os lugares tradicionais, contribuíram para o desenvolvimento dos ideais feministas no Brasil.

Volto ao texto de Leilah Assumpção. A luz está agora em Marieta, cuja cena divide o palco com a presença de Amélia e Orlando. Ela aparece muito semelhante a Amélia de antes, a dona do lar, cuidando dos filhos de Orlando. O pai em nenhum momento fica com os filhos, as crianças são sempre atribuições da figura feminina na peça. Marieta liga para Amélia, diz que nunca quis magoá-la, dá notícias dos seus filhos e conta que Orlando está em Mogi-Guaçu, trabalhando.

Contudo, na cena, Orlando está com Amélia, irritado toma o telefone da mão de Amélia e o desliga, continuando a discussão anteriormente iniciada. A briga passa das agressões verbais às corporais, de ambos. As ofensas continuam e as agressões físicas se transmutam em arranhões intensos regados pelas lembranças da paixão que outrora os uniu. Por fim, as agressões verbais aumentam promovendo a excitação do casal e culminando em prolongado gozo. A harmonia toma conta da cena. Orlando satisfeito e apaixonado pela sua Amélia/Batalha,

sugere o retorno ao lar em comum, aos filhos e a vida pregressa de Amélia. No entanto, uma vez liberta, Amélia não deseja mais a prisão:

Amélia – Você está pensando por acaso que eu gastei um tempão me especializando em psicossadomasoquismo, que eu tive um trabalhão agora adaptando-o a sua personalidade pra depois ficar ouvindo essa conversa pra boi dormir? (*susto dele*) Pode passar metade do seu ordenado pra cá, seu bandido (*pausa, pensa*) (*raiva*) E mais a outra metade pra pagar todo o tempo que eu te dei de graça! [...] Não adianta, Orlando, eu não volto! Eu gostei da independência! Não quero mais ser a esposa! (ASSUMPÇÃO, Leilah, 2010, p.242).

Orlando deseja muito a vida novamente ao lado de Amélia e declara que faz qualquer coisa que ela queira. A luz cai. Quando retorna, Orlando está em casa, tricotando, conversando com a imagem de Santo Antônio, esperando pela esposa. Ele se diz pioneiro nessa experiência maravilhosa de ficar em casa, cuidando do lar.

Leilah cria uma “inversão dos papéis” culturais de gênero e denuncia a possibilidade de homens e mulheres desenvolverem as mesmas tarefas e ocuparem tanto o papel daquele/a que cuida do lar e daquele/a que o sustenta. Amélia chega em casa estressada, Orlando a acolhe e a tranquiliza. Pela conversa dos dois, fica claro que Amélia sustenta a casa com o dinheiro de seu trabalho como prostituta. Marieta segue morando em sua antiga casa com os filhos de Orlando, e o casal ri do quanto ela está resignada, e, segundo Orlando, feliz por ele estar feliz. Amélia vai tomar banho enquanto Orlando fica falando em voz alta sozinho. As falas que se sucedem revelam a inversão que ocorreu na mentalidade de Orlando:

Orlando – Tenho que me cuidar! A melhor coisa para afastar esposa é ela chegar do trabalho e encontrar o marido com roupa suja e despenteado. Isso destrói o casamento. [...] Meu chambre novo é um sonho, Cor-de-rosa! A nossa cor! [...] Eu estou em boa forma. [...] E eu vou continuar assim, pois se eu embucho e engordo e ela vai procurar outro lá fora. E quando eu chegar aos 40, Amélia vai me trocar por dois garotos de 20. Eu não violão, não sou bobo. Se ela me deixa, onde eu fico? Um homem abandonado? Só, sem status, marcado? As mulheres virão atrás de mim só querendo aproveitar. Vão pensar que eu sou um rameiro. [...] [Amélia retorna do banheiro, não percebe o chambre e sai para o quarto] Nem ligou para o meu chambre! As mulheres são todas iguais! Não tem sensibilidade para as belezas da vida! Só pensam em trabalho, dinheiro! Chegam cansadas e desabam! (*pausa, inquieto*) Ou será... que existe outro? Será? Ai, Santo Antonio, será? Dizem que a mulher, quando está assim, é porque entrou um boi na linha. [...] (ASSUMPÇÃO, Leilah, 2010, p.245-247).

Orlando fica angustiado, inseguro, desconfiado. Amélia retorna, recebe um telefonema de Marieta. Marieta se mostra triste e pede para ir até a casa de Amélia desabafar. Amélia se mostra agressiva, mas, após Orlando perceber a conversa e sinalizar que não queria que Marieta fosse lá, o desafia e consente. Ao desligar o telefone, Orlando fica furioso com Amélia dizendo que Marieta agora é a mulher dele, uma mulher de respeito e que ele não quer ela perto de Amélia pois a convivência iria corrompê-la.

Marieta percebe que está sendo enganada. A cena é bem parecida com a que Amélia viveu quando conheceu Marieta. Revolta, gritos. Orlando pede que Marieta volte para casa, que seja obediente e compreensiva. Marieta grita que está apaixonada, que não aguenta mais e se declara. Contudo, a declaração tem um endereço inesperado: o coração de Amélia. Amélia se mostra satisfeita e vitoriosa. Orlando, surpreso, ouve Marieta relatar encontros das duas e presencia um beijo. Ele grita, se descontrola e diz que quer sua vida antiga de volta, que é quadrado, careta, que deseja uma vida regrada, uma mulher burra, gorda e que assista novela.

A dramaturgia vai se tornando cada vez mais rica em inversões, combinando a inversão dos papéis com diferentes possibilidades de encaixe das personagens e de seus posicionamentos em cena. As possibilidades se multiplicam e se reorganizam no texto.

Nessa atmosfera de amor entre duas mulheres – e do pavor masculino frente a ele - o cenário se modifica novamente. Agora ele parece novamente uma sala de estar, diferente da sala inicial de Amélia. Lá está Marieta aguardando Amélia. Amélia chega, traz um lenço de presente para Marieta. Elas conversam harmoniosamente e afetuosamente. Amélia comenta que Orlando está internado, preso em camisa de força, recebendo eletrochoque. Lamentam por ele e conversam. É possível perceber que Marieta agora vive com Amélia que continua a sustentar a casa com o mesmo trabalho. Os filhos estão com a mãe de Orlando.

Marieta explicita que deseja uma vida mais animada sugerindo que Amélia trabalhe em casa e ela fique recepcionando os clientes. Amélia não aceita, explicita que quer a esposa submissa e passiva. Marieta, contudo, anseia por liberdade, deseja “pornografias e utopias”. Amélia não lhe dá atenção e sai se dizendo atrasada para o trabalho. Marieta se irrita e fica angustuada. Após pensar por um momento, se acalma, coloca um vestido rosa, mas observa que a blusa de Amélia

está sem um botão. É esse detalhe que denuncia e revela, acionando novo movimento na história. Marieta então liga para Orlando. “Vestido de gigolô”, ele tenta disfarçar a voz, mas é descoberto. Ela pede para falar com Amélia e a acusa de “machista ordinária”.

A luz apaga. Ao acender, Marieta está vestida de rosa, tricotando, sentada, semelhante a Amélia no início da peça. Amélia e Orlando estão caminhando em volta, debochando dela. Eles comentam que ela está de rosa e nesse momento ela percebe que está sendo vítima de ambos. Comentam também sobre a limpeza da casa, os bordados que fez e questionam se ela também recebeu uma carta anônima. Neste momento, Marieta revela que foi ela quem enviou as cartas que denunciavam o adultério de Orlando e que não eram anônimas, que tinha a assinatura de Amélia, seu nome. Amélia/Batalha não compreende, ao que Marieta revela que seu nome é Maria Amélia. E diz para Amélia/Batalha:

Marieta – Meu nome é Maria Amélia! Sempre escondi o segundo nome porque Orlando fugia dela! *(para Amélia)* E você, cretina, pensa que a matou. Pois eu te digo uma coisa. Amélia morreu foi só agora!

Após essa revelação Orlando e Amélia/Batalha continuam a debochar de Marieta. Os deboches levam a discussão dos dois, lembrando conflitos passados. Marieta tenta participar e é empurrada para o chão, ficando caída durante a cena. Ambos se dizem cansados dessa vida e desejam se libertar. Finda a discussão, chegam à conclusão de que Marieta deve trabalhar para sustentá-los e começam a cercá-la com palavras doces tentando convencê-la. Pegam lãs que estão por perto e começam a rodear Marieta na intenção de encurralá-la. Ela se rebela, grita, se levanta e começa a quebrar tudo o que tem na casa:

Marieta – Vão os dois tomar no cú!!! Estou de saco cheio! Parecem palhaços idiotas! O tempo todo sacudindo e rindo! A minha risada secou, fiquei doida! Mais pirada que vocês! Vocês não são doidos, não são não! São pessoas bem normais, mofadas, esclerosadas! Vocês pensam que mudaram e só trocaram os papéis. Dentro do mesmo cenário, mesmo espaço e texto, mesma ideia e mesmo tempo, só movimento e tensão, correria e gargalhada, apenas badalação, P-I-A-D-A! P-I-A-D-A! E aqui dentro não aconteceu nada. Não houve transformação! [...] O lar, a empresa, o puteiro, esta casa sempre foi! *(para Orlando)* O dono da empresa, o patrão. *(para Amélia)* A empregada sem salário. *(para si)* E a besta aqui a válvula de escape, a descarga. Nós só invertemos os papéis, a cena continuou a mesma! Um caco! Um lixo! Um museu! Onde eu fui

válvula de escape e empregada, só me falta ser... chefe, patrão (ASSUMPÇÃO, Leilah, 2010, p.267).

A fala de Marieta desvenda o roteiro da peça, sua intenção e fundamento, ao mesmo tempo que se faz fala de uma personagem, anunciando seu próximo passo no ciclo vicioso das relações de gênero, das relações de poder. Marieta se liberta de Amélia e Orlando e a cena sugere um movimento circular no qual Marieta faz dos novelos de tricô rédeas, e com eles os enreda. Sem serem socorridos, quanto mais emaranhados ficam na cena, mais Marieta os manda rodar, rodar, rodar...

Leilah Assumpção cria várias inversões em seu texto, reorganizando as personagens, alterando a hierarquia e as relações de gênero. Amélia, após sua separação, faz questão de se apresentar como uma mulher culta e bem informada, cheia de conhecimentos que não pertenciam ao seu mundo de esposa dedicada. Ela se mostra conhecedora da situação da emancipação feminina, assim como da literatura feminista, como pode ser observado no diálogo a seguir:

Orlando: Você é o meu Céu. Que maravilha o dia que eu venho pra cá e fico livre do trânsito e daquele escritório nazista!

Amélia: Pois é. A libertação da mulher é a libertação do homem! O termo feminista está errado. O certo é FEME-HOMEM-NISTA. A libertação do mundo está sendo feita (sic.) e partindo da mulher!!!!

Orlando:: Amélu... Como ficou inteligente depois que emputeceu (sic.), onde foi que leu isso: Na Bety Freedman?

Amélia: Não. Na Mônica. Quem é Elizabethi Freeediman?

Orlando: Horrroooooooooosa. Mas agora até que estou simpatizando com ela querendo dar uma mãozinha pra gente.

Amélia: Ah... A Bety Freediman, a feminista por que não falou logo?

Em *Roda cor de roda*, Leilah traz a “Revolução das Amélias” contra os “Orlandos” e contra elas mesmas, envoltas em uma inversão de “papeis” sem se perceberem perpetuando a dominação que denunciam. Ambos, Amélias e Orlandos desejavam tomar o poder para si e livrarem-se da opressão. Contudo, para além do desejo individual, as estruturas e relações de poder enredaram as personagens, como nos enredam cotidianamente. Nesse sentido, Leilah Assumpção parece ter em mente o que afirma Judith Butler (2017, p. 9-10) em relação a formação do sujeito e as relações de poder como “aquilo de que dependemos para existir”, e de nossa própria sujeição a um discurso que não escolhemos, mas que orienta nossas ações:

Estamos acostumados a pensar no poder como algo que pressiona o sujeito de fora, que subordina, submete e relega a uma ordem inferior. Mas,

consoante com Foucault, se entendemos o poder como algo que forma o sujeito, que determina a própria condição de sua existência e a trajetória de seu desejo, o poder não é apenas aquilo a que nos opomos, mas também, e de modo bem marcado, aquilo de que dependemos para existir e que abrigamos e preservamos nos seres que somos [...] A sujeição consiste precisamente nessa dependência fundamental de um discurso que nunca escolhemos, mas que, paradoxalmente, inicia e sustenta a nossa ação.

Nesse “cabo de força” que se estabeleceu na obra, Leilah Assumpção teve a genialidade de fazer com que Marieta descobrisse e denunciasses a roda. Mas, novamente o círculo continuou, a opressão perdurou. E Marieta - assim como os demais - estava sujeita a ela. Contra a roda estruturante das relações de gênero, os diálogos apontam críticas, denúncias e mesmo alternativas. A frase “A libertação da mulher é a libertação do homem!” está na fala de Amélia, e indica a impossibilidade de uma saída individual.

Leilah Assumpção implode padrões propondo mudanças que desconsertam as expectativas e possibilidades de relações. Ao mesmo tempo, as novas possibilidades são reorganizadas, mostrando que as estruturas de poder prevalecem, sustentando as assimetrias. Suas inversões e reorganizações denunciam também que as relações de gênero não podem ser essencializadas ou naturalizadas nas condições homem ou mulher. A aparente impossibilidade de saída da roda estruturante das relações de poder denuncia também a impossibilidade da alternativa individual, frágil ante o emaranhado que nos enreda nas relações cotidianas. Leilah Assumpção escolheu algumas alterações e alguns modelos para desestruturar: a esposa submissa, a puta, o marido infiel, a outra. As mudanças e reorganização das posições, contudo, ampliam as possibilidades, problematizando papéis sexuais, lugares de opressão e liberdade, modelos homo e hétero normativos, entre outros.

3.2 OS PROCESSOS DE CENSURA DE *RODA COR DE RODA*

Os processos de censura da peça *Roda cor de roda* estão localizados nas caixas 298 e 743, do fundo DCDP, no Arquivo Nacional-DF. Nelas constam seis solicitações da peça para análise, vindas de diversos lugares do País: Guanabara-RJ, São Paulo-SP, Belém-PA e Brasília-DF. As datas do acervo transitam entre os anos de 1973 e 1988.

Na primeira submissão do texto à apreciação da Censura, no ano de 1973, ela foi interditada sob a alegação de estar infringindo o Decreto nº. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, em seu artigo 41, alíneas a e c, e o Decreto 69.845, de 27 de dezembro de 1971, em seu artigo 20.

O Decreto nº. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, é que “Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública”, que, embora fosse uma lei criada durante o Estado Novo, era constantemente usada nas fundamentações dos censores. O artigo elencado como responsável pela proibição da peça diz o seguinte:

Art. 41. 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; (BRASIL, 1946a).

Já o Decreto 69.845, de 27 de dezembro de 1971, “Regulamenta a Lei nº 5.726 de 29 de outubro de 1971” e, em seu artigo 20 pontua:

Art. 20. As autoridades de censura fiscalizarão rigorosamente os espetáculos públicos, a fim de evitar representações, cenas ou situações que possam, ainda que veladamente, suscitar interesse pelo uso de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica (BRASIL, 1971).

Este processo foi analisado pelos técnicos de censura Wilson Queiroz Garcia, Reginaldo Oscar de Castro e Paulo Leite Lacerda. No parecer conjunto, eles argumentam que a peça contém cenas amorais, que apelam à promiscuidade, com linguagem vulgar e de teor pornográfico e que as personagens são revoltados, pervertidos, permissivos e condescendentes. Não posso deixar de notar aqui como os censores se posicionam em relação as personagens, exigindo delas o comportamento supostamente exigido dos cidadãos, como se as personagens tivessem desejos e personalidade próprias. No caso da peça *Roda cor de roda*, essa é uma exigência ainda mais estranha, considerando que o comportamento, as ideias e os valores atribuídos as personagens pela dramaturga não são fixos, ao contrário “rodam” conforme a configuração proposta.

No mesmo documento, no campo relativo à temática do texto, eles destacam “a inversão completa dos valores sociais atribuídos ao homem em sua posição de chefe de família” (DCDP, caixa 298, s.p.). Ao que parece essa foi a inversão que

mais chamou a atenção dos censores. A preocupação dos censores destacou o papel do chefe de família e o quanto prezavam pela manutenção de tal ordem. Nesse caso, o conceito de chefe de família parecia estar determinado, era um homem, e nesse caso teríamos, para os censores, uma inversão impossível.

Transcrevo aqui um trecho de um parecer por julgar fundamental para o entendimento dos motivos que levaram o texto de Leilah Assumpção à interdição:

O texto ora examinado, encerra a caracterização de um “casal pequeno burguês”, onde a mulher vendo-se traída pela infidelidade do marido, permitida até a efetiva confirmação, transmuda-se sem maiores dificuldades na mais devassa das prostitutas, arrastando em sua realização pessoal todos os que com ela privavam, inclusive o marido, no fim transformado em mais um de seus clientes (DCDP, caixa 298, s.p.).

Esse trecho explicita a relação feita pelos censores com o disposto no Decreto nº. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, visto que, a peça, segundo a Censura, poderia induzir aos maus costumes e ofender o decoro público. Na sequência, é exposto o argumento que sustenta a relação com Decreto 69.845, de 27 de dezembro de 1971, na medida em que indica que a peça pode incentivar o uso de entorpecentes, possivelmente referindo-se ao final da peça, quando as personagens se encontram em uma festa, ou a caminho dela:

Apesar de velada, é evidente a toxicomania dos personagens, cujas “viagens” descritas em prosa e verso, com algumas “lantejoulas” intelectuais, ocultam-se em monólogos e diálogos falaciosos que, talvez, pretendam mesmo é a apologia da libertação dos mais recônditos instintos humanos.

A permissividade, aqui, é abraçada em toda a sua extensão, vindo, como na maioria das vezes, guardada em invólucro rotulado progresso social, mas que não chega a inibir o seu pernicioso conteúdo que afronta tanto a moral como os bons costumes de nosso País (DCDP, caixa 298, s.p.).

Sem marcações no texto, sem cortes, a peça foi proibida de ser apresentada nessa oportunidade. Na sequência do processo há uma procuração de Leilah Assumpção dando poderes a Aderbal Freire Junior, diretor de teatro, para realizar alterações no texto a fim de que o mesmo seja aprovado junto à Divisão de Censura de Diversões Públicas, desde que as modificações mantenham a integridade da obra. O texto foi submetido novamente à Censura no mesmo ano. Nessa versão, há alterações referentes as informações extra cena. Possivelmente, tais inserções

foram feitas no intuito de suavizar o olhar dos críticos, visto que apontam para explicações que buscam tornar a peça “mais aceitável”. O texto inicial informa que no primeiro ato é apresentada uma situação convencional, no segundo ato, posições radicais são adotadas e, no terceiro, visualiza-se a esperança. Para corroborar o argumento, o texto da peça pontua, ainda:

[...] por uma abertura de novas perspectivas e procura de valores positivos não encontrados nem numa situação convencional, mas sustentada sobre mentiras, nem na sua oposição mais extrema. As situações são absolutamente irreais e a montagem deve ressaltar no primeiro e segundo atos o teor de crítica com que são apresentados os personagens, com uma visão próxima a da farsa; o clima geral será de não-realismo, sendo que a transformação da principal personagem, Amélia, deve ficar claramente determinada por uma emoção de choque, portanto inconsciente, para que, na atitude inverossímil que ela assume se tenha a oportunidade de examinar duas situações totalmente opostas. As situações, já que inverossímeis enquanto análise realista, devem, pois, seguir, obrigatoriamente, o já citado tom de farsa, que dará ao público a exata sensação de estar diante de uma representação do impossível, do apenas decorativo (Introdução do texto que consta do processo DCDP, caixa 298, s.p.).

Nesse pequeno trecho, as palavras “inverossímil” e “farsa” são repetidas duas vezes que, aliadas a “não-realismo” e “irreais”, possibilitam afirmar uma tentativa de classificar as situações representadas como atípicas e sugeri-las inadequadas. Além disso, há uma destacável tentativa de frisar nos “valores positivos” e no fato do texto ser uma “representação do impossível”. De certa forma a resposta está direcionada a percepção dos primeiros censores em relação as personagens. Estes exigiam delas coerência, comportamento moral e adequação a realidade. Ao que parece, as inversões propostas por Leilah, haviam perturbado a tal ponto os censores que eles viram nelas o perigo da sugestão de “subversão” da ordem vigente.

Com exceção das marcações e informações de cena, no primeiro e segundo atos não há alterações significativas nas falas das personagens, mantendo-se o texto original. No terceiro ato, apresentado nessa versão como o ato da esperança, há importantes alterações. Se no texto anterior, Amélia continuava com sua postura de prostituta, com a fala carregada de gírias e deboches, no segundo ato, Amélia é apresentada, principalmente nas marcações de cena, como perdendo o equilíbrio mental, “cada vez mais alucinada, processo de loucura total” “o absurdo dos absurdos” “tudo falso, exagerado, incoerente”. Essa postura de Amélia ao se tornar prostituta, no segundo ato, é suavizada no terceiro ato quando ela verbaliza que está

nos últimos momentos de prostituta, que assumiu a posição errada, entre outros textos e marcações que tiram de Amélia parte da força, autonomia e determinação que havia obtido no segundo ato. Na fala das personagens Bulldog e Vôzinho, também foram inseridas argumentações que reafirmam a visão de que o terceiro ato é o momento de libertação de toda a “loucura” do segundo ato:

Bulldog: É hoje, vamos todos mudar, vamos todos começar uma vida nova só com as nossas qualidades, os defeitos jogamos fora como sacos de areia dos balões.

[...]

Vozinho: Acho que vamos conseguir unanimidade, pela primeira vez. Essa daí [referindo-se a Celeste] nem com seiscentos livros de Oxford, consegue colocar suas podridões para fora, como todo mundo, para se purificar. E se ela não despejar suas podridões, se não joga fora tudo que tem de podre dentro dela, não vai conseguir jamais ficar limpa e pura para vir a festa e descobrir o seu caminho novo, a partir do ponto zero. A partir da nossa festa de purificados e limpos (DCDP, caixa 298, s.p.).

As alterações feitas na obra surtiram efeito na medida em que, nessa vez, obteve aprovação da Censura para maiores de dezoito anos, com cortes. Ao suavizar a imagem de Amélia, no terceiro ato, a peça acabou sendo liberada pelos técnicos de censura Hellé Prudente Carvalhêdo, Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes, Roberto Antonio Coutinho e Reginaldo Oscar de Castro.

Os principais cortes dialogam com os pressupostos legais citados pelos censores no parecer anterior. Dessa vez, como mudou-se a conotação do terceiro capítulo, o texto passou a ser aceito, mas não sem ser retalhado retirando-lhe partes imprescindíveis para a compreensão da situação, como toda fala a qualquer referência do amor de Celeste (Marieta) por Amélia, as cenas de sexo e sadomasoquismo das personagens e as conversas desinibidas que Amélia tem com a imagem de Nossa Senhora Aparecida. Outros cortes que se destacam são os seguintes: “porra”; “puta”; “parecia que ele fazia sozinho em cima de mim”; “solar da trepadeira”; “alcançou o prazer”; “relação sexual”; “brigadeiro; brigadeiro é uma pobreza”; “brigadeiro não é festa”; “foi só no religioso [o casamento entre Amélia e Ernesto], não tem valor, dessa mancha eu estou salvo”; “tá com a alma mais suja que a... você sabe quem...”; “pode dar mais de cinco”; “hora de trepar”; “dando pras bichas e comendo as trichas”; “sexo e trepação é o caminho da purificação!”; “E tem mais, eu quero uma posição obscena, bem grande, tatuada, bem no fundo de cada lado da minha bunda” (DCDP, caixa 298, s.p.).

Entre diversos cortes de cunho moral, havia também a preocupação dos censores em zelar pela imagem da Nossa Senhora aparecida e das forças Armadas. É possível notar em *Roda cor de roda*, mesmo que em apenas um caso, um corte mais vinculado a questão política do governo militar. Isso se dá porque, ao fazer referência à festa e à necessidade de ter o doce de brigadeiro, as expressões cortadas sugerem que provavelmente foi feita uma analogia do doce com a patente da Aeronáutica de mesmo nome, visto que, por si só, a palavra brigadeiro não apresentava nenhuma ameaça.

Em comentário feito no parecer dos técnicos, o chefe da SCTC/SC – DCDP, F. V. de Azevedo Netto, autorizando a expedição do certificado, frisou a importância das modificações feitas nessa versão da obra, indicando-as como: “alterações profundas na sua temática” (DCDP, caixa 298, s.p.).

Às alterações realizadas pela Censura Leilah Assumpção adicionou outras quando, em carta à DCDP, solicitou autorização para algumas modificações que fez na versão que lhes foi enviada em julho de 1974, sendo, essa, a terceira versão.

No início desse processo, Leilah Assumpção escreve uma carta ao diretor do DCDP Rogério Nunes, em 3 de agosto de 1974. Diversas questões são discutidas, entre elas, alterações do título da peça e do nome e supressão de seus personagens.

Conforme o combinado, estou lhe mandando a cópia da minha peça – “Amanhã, Amélia, de manhã”, com o novo título, e as alterações que fiz durante os ensaios. Essa peça foi liberada e encenada no Rio de Janeiro de 24 de abril, à 22 de julho de 1973, pela Help Produções Artísticas. Como o senhor Sandro Poloni está encenando agora “Tome conta da Amélia” (de Feydeau), eu tive que mudar o título da minha, para não confundir o público. (“Amélia, mulher de mentira”, que eu havia falado ao senhor, confundiria da mesma forma). Escolhi “A roda cor-de-roda” (achei esquisito, engraçado e comercial). Coloquei alguns títulos de reserva, para possíveis montagens posteriores.

Troquei nomes de dois personagens:

Celeste, mudei para Marieta

Ernesto, mudei para Orlando,

Amélia, continuou sempre Amélia, a mulher de verdade...

Até a página 49 está igual ao que foi liberado, respeitando todos os cortes discutidos aí. É o primeiro ato. (A primeira e segunda partes ou terceiro e quarto movimentos é apenas questão de terminologia) (DCDP, caixa 298, s.p.).

Destaco as justificativas dadas para tais modificações. Em seu argumento, ela pontua: “Conforme o combinado [...] (“Amélia, mulher de mentira”, que eu havia

falado ao senhor, confundiria da mesma forma)” e, ainda, quando destaca “respeitando todos os cortes discutidos aí”. Importante pontuar que não há nenhum registro formal do diálogo que a dramaturga demonstra ter tido com Rogério Nunes. Quando foi “combinado”? Quando “havia falado”? Onde foi discutido? Eis um indício forte que corrobora as narrativas de que Leilah Assumpção tinha acesso extraoficial a membros do DCDP, em Brasília, negociando com a Censura.

Na sequência, a dramaturga, ao explicar suas alterações, tece críticas a respeito de observações realizadas pelos censores nas versões anteriores da obra e advoga em favor da versão agora submetida:

No segundo ato, havia objeções da Censura, quanto ao final. Considerando o final caótico, com insinuações de uso de alucinógenos, como uma “saída” que leva à felicidade. E consideraram também, que não havia uma moral na peça, que não havia “moral de história”. Interpretação da Censura, pois absolutamente não foi essa minha intenção. Eu terminava a peça de uma forma talvez um pouco confusa. Apenas isso. Nesta época eu estava doente, e o diretor de montagem no Rio, com permissão minha, resolveu um final para “Amélia”, aí em Brasília com o qual eu concordei, mas, por causa dos problemas, da pressa da estreia, a peça ficou prejudicada em termos “artísticos”. Agora, aqui em São Paulo, durante os ensaios, eu resolvi esse final “artisticamente”, e está tudo mais claro e definido. Personagens desnecessários e que talvez confundissem o desfecho, eu os tirei. Ficaram apenas os três citados, mas, com os mesmos diálogos. (E conservei, na segunda parte monólogos e diálogos já liberados). Bem, creio que não há necessidade de maiores explicações, o senhor vai ler a peça e creio que está tudo muito simples e claro. Ela, apesar de ser uma comédia que faz rir, retrata também um pedaço deste mundo, que, tanto eu, como os senhores, às vezes não gostam muito, não. E, quanto ao final, creio que está bastante claro e definido. Creio que é o desfecho que tanto eu, como os senhores desejamos. Acredito que finalmente tenhamos nos compreendido. A personagem Marieta, a única que sai positiva da minha história é aquela que todos nós gostaríamos de ser. Continuando os ensaios, espero autorização para estrear. Espero, sinceramente, que o senhor possa vir assistir o meu espetáculo aqui em São Paulo (DCDP, caixa 298, s.p. grifo da autora).

Essa versão, submetida à Censura em 1974, conta com importantes alterações. Se na versão anterior, Orlando, após reconciliar-se com Amélia, a tem como amante, agora Orlando se apresenta como “dono de casa”, assumindo as tarefas do lar e cuidando de Amélia da mesma forma que ela o cuidava no início da peça. O final também se altera, Marieta percebe o sistema opressivo e circular que

todos vivenciam e tenta se libertar dele, sem sucesso. Ela fica presa aquele relacionamento, oprimida por Amélia e Orlando.

Leilah Assumpção é irreverente em suas marcações de cena, trazendo, em outro momento, já no terceiro capítulo, as seguintes indicações para a direção relacionadas a personagem Marieta:

É favor não criticar esse monólogo. Marieta se assume moralista, CONTRA a corrupção o VÍCIO, e a prostituição. Não é babaquice dela. Eu EXIJO esse monólogo SÉRIO, MORALISTA. E ASSUMO ISSO. DANEM-SE.

[...]

Eu quero, esse monólogo verdadeiro. Se é romântico, babaca, é problema meu. Marieta assume sua fé na vida e num mundo bom. A atriz NÃO PODE ter medo de parecer piegas. Esse medo “já era”. A fé no homem não é piegas. E Marieta, aqui, TEM que ser mais forte que os dois. Tem que vencer a prostituição (DCDP, caixa 298, s.p. grifo da autora).

O diálogo de Leilah Assumpção era permanente em seu texto, fosse com os diretores ou com os censores, a dramaturgia vinha amparada e defendida por seus argumentos ou, no caso anterior, pela explicitação de suas intenções. Uma importante inserção feita no texto foi a determinação para que fosse divulgada de forma contundente, as leis que amparam as mulheres: “Direção – As citações dos Códigos deverão ser feitas claras, e com a máxima seriedade. Já está na hora dessa mulherada tomar conhecimento dos seus direitos perante a Lei” (grifo da autora).

Nesse processo, a liberação da peça é negada pelos censores Roberto Antônio Coutinho e Hellé Prudente Carvalhêdo. Entre os argumentos para a interdição da peça, destaco a referência feita por Roberto Coutinho, ao ofício enviado por Leilah Assumpção:

No final, como a própria interessada diz, a personagem amante do casal, e lésbica, sai vitoriosa em sua aventura, pois deixa o casal como mortos, ao ingerir bebida alcoólica misturada com substâncias químicas. Esta é a personagem que a autora situa como positiva e cuja imagem é apontada como exemplo a ser seguido por todos nós (DCDP, caixa 298, s.p.).

Aqui também a descrição da personagem não acompanha suas transições na peça, fixando-a como amante do casal, reforçando seu lado de amante da mulher do casal (lésbica). Por fim, se abstrai as relações de poder e a ação política das personagens para cristalizar na personagem duas identificações: amante e lésbica. Na sequência, o mesmo técnico de censura diz ser contrário a liberação visto que a

peça sofreu “modificações fundamentais, quanto a situações, diálogos e desfecho”. Afirma também levar em consideração “que o aspecto imoral da obra foi agravado e que fere frontalmente a legislação censória”. O arcabouço legal está baseado no Decreto nº 20.496, artigo primeiro, letra “a” e “c” – já aqui mencionado – e no Decreto nº 1.007, de 26 de janeiro de 1970, artigos 1º e 4º:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. [...]

Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão.

Parágrafo único. O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo (BRASIL, 1970)

No parecer de Hellé Prudente Carvalhêdo também há o argumento de que o texto sofreu importantes modificações que agravaram o conteúdo negativo da obra além da crítica à argumentação feita pela autora em sua carta:

Alega a autora haver conservado inalterados textos do script até a pág. 49, observando inclusive os cortes estabelecidos por este Serviço: conservou também, afirma a mesma, “monólogos e diálogos já liberados”, no final da peça, encontrando enfim um desfecho desejado por ela e por esse Órgão. Entretanto, essas alegações são infundadas uma vez que:

1º) às folhas 11, 12, 18, 20, 31, 32 33 e 34, permanecem no novo processo, as passagens anteriormente proibidas;

2º) os monólogos e diálogos contidos no final, em nada se assemelham aos originais, levando-se em conta que até os personagens ali existentes foram suprimidos pela autora. Tal fato seria irrelevante, não fossem as situações que caracterizam o surgimento de comportamentos anormais, apresentando um promíscuo relacionamento entre marido, esposa e amante, que além das relações homem-mulher, desenvolvem novas experiências sexuais: lesbianismo e pederastia. Apesar da ausência de exteriorização cênica desses aspectos, os diálogos evidenciam claramente o procedimento dos personagens (DCDP, caixa 298, s.p.).

Ao que parece, as tentativas feitas por Leilah Assumpção para burlar a Censura foram muitas, utilizando-se de estratégias diversas. Nesse momento, a censora Hellé Cavalcêdo pontua questões a respeito de comportamentos que ela considera “anormais”, como o relacionamento de poliamor entre as personagens e as relações sexuais entre eles. Posteriormente, a censora ainda frisa:

Em suma, procurando esclarecer os direitos femininos no matrimônio, a peça quase justifica adultério, prostituição, aberração sexual ou ainda o abandono de prole, caso a esposa comprove a infidelidade do cônjuge (DCDP, caixa 298, s.p.).

Ao que parece, a dramaturgia de *Roda cor de roda*, se não chegou ao público em geral na forma como Leilah Assumpção havia pensado, chegou em seus primeiros leitores, os censores, provocando reações e percepções bastante fortes. No caso de Hellé Cavalcado, por exemplo, a ideia de que a peça “quase justifica adultério, prostituição” e outros, aponta para seu poder de convencimento e sua potência como texto sobre a imaginação naqueles que o liam.

No mesmo processo, como o texto foi interditado, há um pedido de recurso elaborado por Leilah Assumpção. Em sua argumentação, entre outros fatores, a autora destaca que a peça tem o intuito de criticar os maus costumes e que sua mensagem é positiva. Informa que fez algumas alterações nas cenas para que essa ideia ficasse mais clara. Além disso, ela frisa que a relação das personagens é “amical” e não homossexual:

Todavia, peço vênica para lembrar a V.S. que a peça, se analisada em seu todo, é uma crítica aos maus costumes, induzindo, portanto, à moralização desses maus costumes, conforme se pode verificar às pgs. 71, 72 e 76. Essas três últimas pags. foram reescritas, tentando deixar claro a posição moralista da peça, assim também como a mensagem positiva. A personagem consciente opta por ficar junto aos seus, tentando fazer aqui mesmo, um mundo melhor (pag. 72 e 73, fazendo menção à utopia, da pag. 57). Tentei deixar mais claro também, com mudanças nas pags. 46 e 53, que a relação entre as duas mulheres não é homossexual, mas sim amical. O que é criticado é a relação amical de dependência (DCDP, caixa 298, s.p.).

Não é possível saber em que medida alguns dos argumentos de Leilah não tinham como objetivo apenas a provocação dos censores, revelando, em alguma medida, as fraquezas do controle da Censura. Em ofício ao DCDP, o chefe do SCDP de São Paulo, José Vieira Madeira, encaminha o recurso da dramaturga e explicita que foram refeitos alguns trechos e que há a ausência das cartas de autorização de pessoas vivas citadas na obra visto que ele a dispensou sua necessidade pois, conforme destaca: “para evitar que, em decorrência, o assunto pudesse vir a ser comentado pela imprensa sob outro aspecto”. Ele ainda informa que a peça não está sendo ensaiada, visto que está aguardando, para tal, sua liberação.

O texto foi novamente submetido a parecer que foi realizado por Paulo Leite de Lacerda, assistente do diretor do DCDP, que informa que as alterações

realizadas amenizam os diálogos e a “ménage à trois”. Sugerindo alguns cortes, ele indica que seja procedido o ensaio geral. O parecer do ensaio geral foi assinado por José Vieira Madeira que destaca:

O ensaio geral da peça em apreço foi bastante elucidativo e, até, conclusivo, no que respeita à apreciação censória da mesma.

[...]

Assim, o marido passa a condição de amante e de rufião; a esposa, à amante, à prostituta e à lésbica; e a amante transporta-se à condição de “esposa” e de lésbica.

Todavia, o espetáculo, de natureza simbolista, não faz apologia do lesbianismo (fls. 46/53), nem do “ménage a trois” (fls. 67/71), fazendo apenas uma amostragem de tais relacionamentos, chegando até, de maneira caótica, a indicar aspectos negativos e ridículos da prática de referidas aberrações sexuais, bem como de todos os outros relacionamentos entre os personagens, o que ocorre, mormente no epílogo da representação (fls. 71 em diante).

[...]

De outra parte, quanto à encenação, toda ela caracterizada pela ausência de gestos obscenos, bem assim, de atos libidinosos, mas apenas por marcações representadas por meras insinuações, nada há que se possa objetar, em termos censórios; a não ser, obviamente, o beijo na boca entre “Amélia” e “Marieta”, protagonizado quase ao término do primeiro ato, por cujo veto, desde já, opinamos (DCDP, caixa 298, s.p.)..

Sendo assim, após o ensaio geral, essa versão da obra de Leilah Assumpção foi novamente liberada, com cortes, para maiores de 18 anos, sendo autorizada a emissão do certificado.

O processo seguinte, de 1978, confrontou o texto enviado com o anteriormente apresentado ao DCDP e a técnica de censura Odila Geralda Valadares sugeriu manter a classificação etária para maiores de 18 anos com cortes. Nesse processo há a presença de apenas três páginas, sendo essas apenas as que tiveram cortes da Censura.

Os últimos processos encontrados do Arquivo Nacional referentes à *Roda cor de roda* são dos anos de 1983 e 1987. Os textos submetidos à análise são praticamente iguais, com poucas alterações. O final da peça também foi alterado, no entanto, provavelmente tenha sido modificado por uma questão de opção estética da autora, visto que, o final anterior não sofreu censura e a mensagem da autora não mudou significativamente o conteúdo com o novo final. Essa versão, da década de 1980, é a mais próxima a versão publicada no livro *Onze peças de Leilah Assumpção* (2010).

O parecer de 1983, assinado pelo técnico de censura Raymundo de Mesquita, que fez o confronto do texto de então com o anteriormente encaminhado à Censura, salienta que houve modificações, mas não a ponto de alterar a proposta anterior e sustenta a defesa de que a peça seja liberada sem cortes, para maiores de 18 anos. As argumentações de Raymundo Mesquita refletem uma mudança nos meandros da Censura, na década de 1980:

- a) São decorridos dez anos da primeira liberação da referida peça, com cortes para maiores de 18 anos, sob o título original de “Amanhã, Amélia, de Manhã”;
- b) Posteriormente, em junho de 1976, a obra modificada também foi liberada, em grau de recurso, com cortes para público adulto;
- c) Nos sete anos subsequentes ao último desimpedimento, grandes alterações foram inseridas na orientação para critérios censórios, mormente para peças teatrais, ampliando, consideravelmente, o campo da permissividade;
- d) Os cortes anteriormente exigidos são de palavrões, caracterizando os tipos retratados, já não ferem a sensibilidade das plateias adultas afeiçoadas ao gênero, e de situações inerentes a inusitada triangulação amorosa, onde personagens, com relativa simbologia, sem excessos e força indutiva, vivem e transitam em papéis de amante, esposo, prostituta, lésbica e rufião, como bem realçam os pareceres que integram o presente processo (DCDP, caixa 298, s.p., grifo meu).

No processo que transcorreu em 1987 e 1988, o texto da peça foi submetido ao parecer de três técnicas de censura: Maria Arlete Cidade, Edite K. N. Pereira e Viviane da Rosa de Mendonça. A primeira defendeu a classificação etária para maiores de 16 anos, mas as demais mantiveram a classificação para maiores de 18 anos, imperando essa última. Maria Arlete Cidade argumenta que a peça é caricata e pelo seu conteúdo pode ser submetida a plateias mais jovens: “Considerando este aspecto de humor que impregna toda a narrativa, propomos a classificação: 16 anos, condicionada ao exame cênico”. A presença da comédia nas obras de Leilah Assumpção era uma constante e um dos motivos que destacavam a obra dela. A técnica Viviane da Rosa Mendonça também enfatiza o caráter cômico da peça, corroborando sua colega:

O texto, com grande dose de comicidade, faz uma sátira social muito bem colocada sobre a vida familiar e o que ocorre quando essa estrutura doméstica é alterada. A psicologia comportamental das personagens é analisada em profundidade fazendo um estudo sobre sua “ação-reação” ante acontecimentos decisivos. A dicotomia do comportamento feminino é

mostrada nas duas personagens cujos nomes refletem sua própria condição que depois é questionada: Maria e Amélia. Os diálogos são altamente humorísticos aparecendo expressões vulgares e palavrões que, no entanto, estão inseridos no próprio contexto (DCDP, caixa 298, s.p.).

Como o pedido de censura da peça era para uma apresentação em Brasília, Maria Arlete Cidade e Edite K. N. Pereira, foram designadas, juntamente com Dalmo Paixão, para assistir ao ensaio geral. O parecer do ensaio que ocorreu dia 13 de janeiro de 1988 e foi favorável a liberação para maiores de 18 anos, sem cortes. Esse foi a última ocorrência de processo dessa obra.

4 MARCAS DA CENSURA

Aqueles foram anos de profundo obscurantismo e sectarismo, geradores de consequências perversas que, ainda hoje, todos lutamos por superar (Carlos Fico, 2001, p. 17).

Abordando temas polêmicos para o período, Consuelo de Castro e Leilah Assumpção tem em sua escrita traços em comum, como o foco do conflito estar nos relacionamentos que envolvem relações desiguais de poder: professor x aluna, homem x mulher, marido x esposa. Aparentemente mostrando a figura masculina no controle, com o passar do enredo, percebe-se que tanto as personagens masculinas quanto as femininas estão confusas, não tem segurança com relação a sua postura e seu lugar no mundo. Consuelo de Castro e Leilah Assumpção invertem as relações de poder e expõem as contradições inerentes a essas hierarquizações. É através do conflito amoroso que as autoras trabalham temas pungentes como a sociedade patriarcal, a traição, o aborto, o amor livre. A forma como os relacionamentos são desdobrados e problematizados nas peças é o que as torna interessantes e o que as aproxima de uma perspectiva feminista, pois, como afirma Fernanda Oliveira (2017, p 228):

Falar de relacionamentos faz parte da emancipação feminina na medida em que eles sejam medidos, avaliados, desmontados, descartados, reconfigurados, em que os paradigmas sejam realmente e profundamente desmontados.

Os relacionamentos amorosos na cena de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção são constantemente testados, colocados à prova. A traição, por exemplo, aparece nas duas obras. As alternativas experimentadas, contudo, em ambos os casos, não moralizam a traição escolhendo uma única perspectiva sob a qual olhá-la. Se por um lado, ambas denunciam, dão voz, em alto e bom som, no palco, aos comportamentos antes escondidos, por outro, os diversos envolvidos nos casos de traição são apresentados sob diferentes aspectos e a própria ideia de traição extrapola o âmbito da relação institucional do casal monogâmico. A traição tanto se refere à relação conjugal como se refere à traição dos próprios sonhos e ideais. Traição, mentiras, incoerências se misturam atribuindo um caráter político ao que poderia parecer apenas um drama pessoal. Nesse sentido, ao trazer na fala das

personagens questões legais e conquistas de direitos, ideias feministas e conquistas históricas, ideais anarquistas e o questionamento da propriedade e da monogamia, as dramaturgas retiram o tema da traição do sentido a ela atribuído pela moral burguesa.

O caso de Verônica, por exemplo, personagem da peça *A flor da pele*, é exemplar nesse sentido. Sua fala sobre o anarquismo, que em uma de suas bases argumenta em favor do amor livre, está diretamente relacionada ao questionamento das relações monogâmicas, que remetem ao sentido de propriedade, e a sociedade patriarcal. A ideia de amor livre, vinculada ao anarquismo e a liberdade de escolha da personagem, questiona a relação que Maurício (personagem com quem dialoga) procura estabelecer com ela, reproduzindo o papel do marido e de pai. Assim, em uma relação extraconjugal, que na moral burguesa estaria no campo do “adultério” se dá o questionamento do casamento e o coloca como fundamento da propriedade privada e das relações patriarcais.

O tema da traição no teatro brasileiro, foi abordado de várias formas. Rosângela Patriota (2010), por exemplo, ao discutir o curso *Dramaturgia da Traição*, realizado em 1998 pelo Grupo Tapa, procurou mostrar como esse vocábulo assumiu diferentes significados na produção teatral. No período da ditadura militar no Brasil, segundo a autora,

[...] o tema da traição adquiriu relevância artística e política, em decorrência do uso dessa adjetivação para identificar os inimigos do regime. No entanto, artistas e intelectuais, que se opuseram à ordem vigente, inverteram o argumento e iluminaram o aludido tema à luz das estratégias da resistência democrática (PATRIOTA, Rosângela, 2010, p. 3).

Para Rosângela Patriota, o tema teria assumido nesse período, prioritariamente, duas abordagens, polarizando entre aqueles que estavam a favor de uma determinada situação e aqueles que estariam contra. Para a autora, seria a vivência em um estado de direito que, posteriormente, possibilitaria “a apropriação desta ideia chave por meio de perspectivas diferenciadas” (PATRIOTA, Rosângela, 2010, p. 5). Outros autores, contudo, já indicam que o tema da traição era tratado com mais complexidade em algumas das peças do período, como a exemplo da peça *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra sobre a qual se

encontram vários estudos²⁹. O caso da traição conjugal era também um tema do feminismo pois, como em outras situações as mulheres eram diretamente afetadas pelo processo de criminalização dessas situações. Na legislação brasileira, a criminalização do adultério foi instituída no primeiro Código Penal Brasileiro, datado de 16 de dezembro de 1830. Essa primeira lei penal criada sob o regime do Império, institucionalizou desigualdades de tratamento fundamentadas na diferença entre homens e mulheres. Em caso de adultério, o homem adúltero recebia uma pena mais branda se comparado com a mulher que o praticasse. Conforme Código Penal de 1830, a pena era prisão com trabalho por um a três anos à mulher que praticasse o crime de adultério (BRASIL, 1830, s.p.). Por outro lado, os homens só teriam a mesma penalização que a designada às mulheres se eles mantivessem uma concubina (BRASIL, 1830, s.p.).

Em outras palavras, a legislação considerava que para a mulher cometer o crime de adultério bastaria qualquer relação extraconjugal, mesmo que uma única vez. Já para que o homem cometesse o mesmo crime seria necessário que a relação adúltera fosse frequente, ou seja, que ele mantivesse um relacionamento paralelo ao casamento. A mesma regra de tratamento entre homens e mulheres foi mantida pelo regime republicano, editado no novo Código Penal, em 11 de outubro de 1890, o qual manteve as orientações sobre o crime de adultério (BRASIL, 1890).

No Código Penal atualmente vigente no Brasil, criado em 7 de dezembro de 1940, foi mantida a criminalização do adultério, mas desta vez sem diferenciação sobre a forma de tratamento entre homens e mulheres. Muito embora o adultério já não fosse mais tratado como crime na prática, ou seja, poucos processos judiciais eram realmente abertos para julgar tal crime, foi somente no ano de 2005 que o crime de adultério foi oficialmente banido da legislação brasileira por meio da lei nº 11.106 (BRASIL, 2005).

Assim com o adultério, a relação com os filhos é apresentada em ambas as obras. Em *À flor da pele*, o texto traz a imagem da filha de Marcelo, casta e pura, intocável em sua redoma de proteção. Por outro lado, há também o filho do

²⁹ Em um artigo intitulado *A Traição nas canções do musical Calabar*, Miriane Pereira Dayrell Souto e Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro (2011) procuram mostrar como a noção de traição é vista de forma dinâmica na peça, na qual o ato de trair é comum a todos as personagens em múltiplas situações. Outros estudos sobre *Calabar* também apontam nesse sentido como no caso da dissertação de Maria Aparecida Conti (2007). Além disso há também estudos sobre a Censura dessa peça (GARCIA, Miliandre, 2012).

adultério, indesejado pela mãe e abortado involuntariamente - prática realizada intencionalmente outras vezes por Verônica. Já em *Roda cor de roda*, os filhos são incumbidos aos cuidados da amante – Marieta – e, posteriormente, da avó das crianças. Leilah Assumpção traz à cena as mulheres desse período que desafiaram o modelo hegemônico de mãe dedicada aos filhos, e recusaram a condição de mãe definida para as mulheres adultas, além da ideia de que ter filhos fosse uma limitação que as impedia do gozo da vida. A opção por não ter filhos e a entrega dos filhos aos cuidados de outras pessoas são faces da mesma moeda: a libertação da mulher. Essas eram ideias presentes no movimento feminista da época. Conforme aponta Lucila Scavone (2010, p. 49):

Uma das ideias básicas do feminismo contemporâneo sobre o corpo, no seu momento inaugural, foi expressa pela máxima Nosso corpo nos pertence, na qual ele aparece como um dos elementos centrais das relações de poder entre os gêneros, no espaço público e privado. Este princípio – além de um grito coletivo de liberdade e tática de resistência – tratava de dar um novo significado ao corpo, ao questionar os corpos disciplinados e controlados; as sexualidades normalizadas, com base na experiência cotidiana da vida privada, que encontrava seu lócus na família conjugal heterossexual. Muito mais que uma luta pelo direito individual de dispor de seu próprio corpo, estava em jogo a manifestação das práticas de liberdade afrontando o controle social dos corpos mantidos sob o padrão de sexualidade vigente, celebrado no matrimônio ou na união consentida.

O feminismo procura desconstruir o discurso hegemônico sobre o corpo da mulher, que se fundamentava no modelo dominante da sexualidade reprodutiva. Ao dissociar a sexualidade da procriação, as mulheres iam contra o lugar tradicional atribuído a elas na família e na sociedade, ou seja, no espaço privado e no espaço público. Questionava-se assim a ideia de que as mulheres estariam naturalmente destinadas a maternidade.

A luta pelo direito ao aborto vinha no mesmo sentido. Era preciso falar sobre ele e, no caso brasileiro, descriminalizá-lo. O aborto é considerado crime no Brasil desde a edição do primeiro Código Penal Imperial, em 1830 (BRASIL, 1830). A prática de aborto ainda é considerada crime pelos artigos 124 a 127 do Código Penal em vigor (BRASIL, 1940). No entanto, no referido Código, há a autorização do aborto quando for praticado por médico e em duas hipóteses: como única forma de salvar a vida da gestante ou se a gravidez for proveniente de estupro. Em todos esses casos ele não é uma escolha da mulher, mas do controle médico.

Atualmente há muitos debates acerca da descriminalização, do direito da mulher a escolha do que fazer com seu corpo, do risco que elas correm se submetendo a clínicas clandestinas para realizar o aborto. No entanto, com exceção das situações acima elencadas, qualquer outra hipótese de prática de aborto é considerada crime com pena de prisão. Recentemente, o Supremo Tribunal Federal, maior instância do Poder Judiciário do Brasil, vem decidindo abrandar essas regras legais. Assim, por exemplo, no ano de 2012, foi decidido que a prática de aborto de feto anencéfalo não pode ser punida como crime de aborto. Contudo, novamente aqui não está em questão a decisão da mulher sobre seu corpo, mas sua condição futura de mãe.

Outra questão que estava pungente na época, e que aparece na personagem Verônica, é o uso da pílula anticoncepcional, e da responsabilidade dessa personagem (ou irresponsabilidade) em relação aos cuidados no controle da concepção. Joana Maria Pedro destaca em seu artigo *A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração* (2003), que na década de 1960 estava sendo mundialmente discutida a questão da superpopulação. Junto a essa questão, o debate acerca do controle da taxa de natalidade, em especial na América Latina, surge em decorrência de uma pressão externa. O governo dos Estados Unidos da América inicia uma política de controle de natalidade baseada na ideia de que a América Latina era um continente explosivo, de agitação comunista. Sendo assim, seria conveniente a regulação do aumento populacional não só no Brasil, mas também no restante do território latino americano. Essa política gerou consequências notáveis no Brasil, entre as quais a diminuição da taxa de natalidade a partir da década de 1960. Diante desse quadro, Joana Maria Pedro (2003) caracteriza, as mulheres nascidas nos anos de 40 e 50, como a “geração pílula”.

Se por um lado o feminismo da época valorizava a pílula pois esta era uma das possibilidades de liberação da mulher, por outro questionava a ausência de pesquisas no que se refere a contracepção masculina, pois a responsabilidade sobre o controle da contracepção, no caso da pílula, recaía novamente sobre as mulheres, e, como indica Lucila Scavone (2010, p. 50) era necessário incluir os homens no processo reprodutivo:

Cabe lembrar, que o advento da pílula liberou os homens do uso do preservativo e, em alguns casos, do coito interrompido, métodos que

historicamente já lhes havia conferido maior responsabilidade na contracepção.

Consuelo de Castro e Leilah Assumpção, trazem suas protagonistas para o centro das discussões acerca do controle do corpo e da natalidade, trazendo ao debate os reflexos socioculturais de um período, as transformações vivenciadas por uma geração inteira de mulheres. Da sexualidade oculta, secreta, a “geração pílula” vivencia um momento em que o prazer estava sendo reivindicado pelas mulheres, em que a procriação era uma questão de escolha, era a época da explosão da sexualidade (ABREU, Ana, 2005).

Ambas as obras analisadas trazem em seus textos a realidade vivida pelos jovens da classe média de então, com personagens marcantes repletas de contradições de ordem profissional, ética, social, sexual. Em suas contradições e desejos, as personagens se descobrem, se perdem, se arriscam e voam alto em busca de uma saída para toda uma conjuntura social que as oprimem. Verônica, a protagonista de *À flor da pele*, se vê em um beco sem saída e decide acabar com a própria vida. Com todos seus sonhos e contradições, representa os jovens de sua época, aqueles que viram seus sonhos destruídos com a ditadura militar, mas também que tiveram que se defrontar com suas próprias contradições e com os limites de um mundo que se havia fechado para as experiências libertárias.

O suicídio da personagem Verônica contudo, no quadro que se desenha em seus questionamentos e nas contradições que aponta em sua relação com Marcelo e com o mundo, parece indicar mais do que impossibilidade ou entrega, pode indicar também a recusa, recusa da acomodação que Marcelo escolheu, recusa da submissão a um mundo pessoal e político cuja marca é o autoritarismo. Marcelo também representa toda uma geração que buscou mudar o mundo e acabou por se acomodar, por viver dois mundos que acabam se tornando muito parecidos, que se reproduzem em suas relações afetivas e de trabalho.

Amélia, Marieta e Orlando, em *Roda cor de roda* denunciam “a roda da opressão”, mas continuam presos a ela, reféns das relações de poder a que estão sujeitas e a que sujeitam os outros. Eles trocam de papéis, mas a história permanece a mesma. Alguém é responsável por sustentar a família, essa personagem garante a segurança para a ordem vigente, está envolvida no espaço público, com seus afazeres e vida política. Para essa personagem existir é

necessário que exista outra, a que se responsabiliza pelos cuidados do lar, dos filhos, essa não trabalha, passa o dia preocupada com as tarefas do espaço privado, frágil, submissa e insegura, arruma-se para agradar aquele(a) que trabalha.

Nessas personalidades, estão representados os estereótipos de feminino e masculino hegemônicos no período. Amélia e Orlando marcam a forma de relacionamento modelar de uma geração inteira. Além dessas duas personagens há a figura da amante, a vagabunda, a vulgar, e a personagem da mulher prostituta, uma mulher empoderada que traz a conquista das mulheres ao espaço público, ao trabalho, ao conhecimento das leis e dos movimentos organizados de mulheres. A sexualidade é apresentada como algo que liberta, que dá vida e poder as mulheres. Leilah Assumpção traz em sua obra muito de seu olhar enquanto mulher que busca a conquista de novos espaços, como tantas de sua geração. No entanto, como tantas, a cultura patriarcal opressora está tão enraizada que ainda não é possível achar uma saída para ela, e seguem todas as pessoas, homens e mulheres, presos a roda.

Em *Roda cor de roda*, a repetição da forma das relações denuncia a estrutura de dominação ao mesmo tempo que mostra a possibilidade de troca de lugares na estrutura, assim como aponta para uma desnaturalização das “identidades” masculina e feminina. As diversas possibilidades apresentadas com as mesmas personagens nos permitem abstrair o particular, para ver as formas de dominação que envolve as relações de gênero. Nos permite também, olhar para os estereótipos de gênero estabelecidos de diferentes maneiras, desnaturalizando não só as relações, como as atribuições dadas a homens e mulheres. Nesse sentido, é interessante observar como a situação na qual Orlando torna-se um homem “do lar”, chama a atenção dos censores, assim como aquela na qual Amélia e Marieta formam um casal.

As dramaturgas abordaram as relações de gênero, e com isso, apontaram também no sentido do questionamento dessas relações e de alguns de seus pressupostos. Diferentes formas de feminilidade e masculinidade são apresentadas, buscando romper os padrões heteronormativos. Consuelo de Castro e Leilah Assumpção constroem suas personagens baseadas em estereótipos diversos, da pessoa que trabalha em casa, da pessoa que sustenta a casa, da pessoa que aguarda em casa “se cuidando”, da amante, da puta, do professor, da estudante. Na

dramaturgia as personagens tanto trazem os modelos impostos socialmente, como são colocadas em situações nas quais os modelos são desconstruídos, reorganizados, e ainda reconstruídos.

Como já afirmei, os textos das duas dramaturgas apontam para muitas das questões que estavam colocadas pelo movimento feminista e por autoras que questionavam os modelos hegemônicos de relações de gênero. De outro lado, é também possível olhar para os textos citados, de forma a refletir sobre questões e teorias cujo desenvolvimento, em alguns casos, foram posteriores aos próprios textos. Esse parece ser o caso do caráter performativo do gênero, conforme proposto por Judith Butler que abre caminho para uma multiplicidade de possibilidades de ser e estar no mundo:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia de ocultar o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, Judith, 2003, p.244, grifo da autora).

As possibilidades de performatividade de gênero, sua variabilidade ao longo do texto das dramaturgas aqui estudadas, e a não resolução das contradições que incita a dramaturgia, fazem com que as personagens Verônica, Marcelo, Marieta, Amélia e Orlando revelem a fragilidade dos modelos culturalmente construídos de feminino e masculino, assim como os de homem e de mulher, inundados em contradições e transformações. Dessa forma os textos de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção, apontam para questões que podem ser pensadas a luz de alguns dos desdobramentos das teorias de gênero.

A divisão sexo/gênero, por exemplo, é um deles. Para Judith Butler (2003), o pressuposto de que o sexo seria natural e o gênero seria socialmente construído, acaba por reproduzir o que a autora chama de um modelo binário. Para ela, a noção de gênero não deve aparecer como decorrência da noção de sexo pois, a seu ver, a distinção sexo/gênero é arbitrária. A preocupação de Butler (2003) ao defender essa arbitrariedade parece estar justamente na defesa de que não existe nenhuma essência em um dado sujeito de cujo “sexo natural” desdobra um determinado

gênero. Para ela, a teoria que defende que a identidade é dada pelo gênero, acaba por aproximar gênero de uma espécie de essência do sujeito.

Nesse sentido, o corpo pode ser pensado como o gênero, como cultural. Pois assim seria possível problematizar a vinculação entre sexo e gênero, olhando para ela também como cultural. Para Carla Rodrigues (2012, p.150), é desse raciocínio que decorre a proposição de gênero como performatividade em Butler, é a forma como a autora procura desconstruir “o peso metafísico da identidade (de gênero)”. Conforme Rodrigues (2012), para Butler não existiriam identidades antes do “exercício das normas de gênero”, seria justamente esse exercício que acaba por criar as normas. A repetição das normas promoveria um “duplo gesto”: “A repetição das normas como performance se dá sempre ao mesmo tempo em que se dá a possibilidade de burlá-las, de fazê-las nem verdadeiras, nem falsas” (RODRIGUES, Carla, 2012, p. 150)

Butler (2003) alerta para a armadilha que é tentar definir novas identidades, pois elas, por mais diversas que sejam, acabam por fixar algo que, na visão da autora, possuem um caráter contingencial. Daí sua proposição: nem feminino/nem masculino. É nesse sentido que a ideia de performatividade aponta para uma “contingência radical” sugerindo, que é na repetição que se processa tanto a “reencenação” como uma nova experiência de performatividade.

* * *

Nos capítulos anteriores procurei mostrar como a Censura atuou sobre as peças *À flor da pele* e *Roda cor de roda*. Em *À flor da pele*, na maioria dos pedidos de Censura, a opinião dos técnicos da Censura era pela interdição da peça, no entanto, ela sempre foi liberada para maiores de 18 anos, com cortes. Já *Roda cor de roda* em sua primeira submissão foi permitida para maiores de 18 anos, com cortes, e com classificação de linguagem pornográfica, mas, posteriormente, foi interditada. Sendo liberada no ano seguinte. Cenas inteiras foram retiradas. Todas as cenas que falavam sobre relações extraconjugais, sexo, relacionamento entre mulheres, palavrões e palavras que pudessem lembrar de forma crítica e/ou pejorativa o governo, eram censuradas. A Censura era implacável e, em linhas gerais, coesa.

Analisando os processos de censura das peças aqui trabalhadas, encontrei ocorrência de quatro censores que atuaram nas duas obras: Wilson de Queiróz Garcia, Hellé Prudente Carvalhêdo, Edite Nakashoji Pereira e Odila Geralda Valadares. Wilson de Queiróz Garcia atuou no processo de *À flor da pele*, em 1969, indicando classificação de 18 anos, com linguagem pornográfica, em *Roda cor de roda* ele sugeriu a interdição da obra, em 1973. Hellé Prudente Carvalhêdo censurou *À flor da pele*, em 1972, opinando pela sua interdição, já em *Roda cor de roda*, ela participou do processo duas vezes, no ano de 1973, no qual sugeriu a aprovação para maiores de 18 anos, com cortes, e em 1974, quando opinou pela interdição da peça. Não é possível precisar, a partir dos vestígios dos pareceres, porque a censora mudou de opinião em apenas um ano. Edite Nakashoji Pereira trabalhou no parecer para *À flor da pele*, em 1977, indicando classificação de 18 anos, com cortes, e em 1987, 10 anos depois, ela, em *Roda cor de roda*, opinou por autorizar a peça para maiores de 18 anos. É possível observar que Edite Nakashoji Pereira provavelmente foi técnica de censura por, no mínimo 10 anos, o que torna possível afirmar que alguns censores ficavam anos no mesmo ofício. Por fim, Odila Geralda Valadares também atuou em ambos os processos, em *À flor da pele*, em 1970, sugeriu classificação para maiores de 18 anos, com cortes e, em 1978, em *Roda cor de Roda*, sugeriu o mesmo encaminhamento.

Ao buscar informações a respeito desses censores e censoras, encontrei vestígios posteriores da trajetória de Odila Geralda Valadares enquanto censora. Ela se aposentou de seu cargo de Censor Federal, Classe Especial, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal, apenas em 1992, conforme consta no *Diário Oficial* nº 135, de 17 de julho de 1997.

Outro vestígio localizado foi uma reportagem de Guilherme Amado (2014) sobre ex-censores, feita para o *Jornal Extra*. O jornalista conseguiu entrar em contato com Hellé Prudente Carvalhêdo, que fez o seguinte comentário: “Já faz muito tempo. Esse é um passado de que eu não gosto de me lembrar. Não me ligue mais, por favor”. Interessante pontuar a posição da censora de não querer recordar sua atuação na Censura. Respeitando as devidas diferenciações, trago aqui a obra de Joana Maria Pedro e Cristina Wolff intitulada *As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: uma questão de gênero* (2011). Em sua reflexão, as autoras abordam como os acontecimentos do período ditatorial reverberaram nas mulheres

ex militantes dos grupos de resistência e perceberam que algumas delas silenciam sua participação por exigência dos familiares. As autoras pontuam que nos anos 1990 se proliferaram os discursos daqueles que foram oprimidos durante a ditadura militar e que seus relatos passaram a ser mais valorizados. Com esse movimento de novos olhares acerca das atrocidades vivenciadas no período, houve uma inversão de poder nas narrativas. Se antes havia todo um relato em defesa da “Revolução” (referência ao golpe militar), após os anos 1990, começa a predominar discursos que apontam para a compreensão de que vivenciamos um regime de exceção e que ele não deve se repetir jamais. Nesse sentido, aqueles que apoiaram a ditadura militar, se viram em uma situação delicada na medida em que passa a existir uma pressão social no sentido de se explicarem, e justificarem sua participação. Possivelmente foi nessa situação que Hellé Prudente Carvalhêdo se encontrou ao receber o telefonema do repórter Guilherme Amado³⁰.

4.1 A AUTOCENSURA

Consuelo de Castro e Leilah Assumpção tiveram muitos de seus textos na mira do cale-se³¹, cortados ou proibidos pela Censura. No entanto, havia possibilidade para a negociação entre os artistas e o governo que, em alguma medida, discutiam os “entraves” que apareciam nos textos (COSTA, Cristina, 2008). Há relatos de que Leilah Assumpção negociava o texto em conversas com os censores, procurando contornar o maior número possível de partes censuradas. Em seu livro de memórias, *Leilah Assumpção – a consciência da mulher*, feito por Eliana Pace (2007), Leilah Assumpção comenta sobre um episódio em que foi chamada para ir a Brasília negociar a peça *Roda cor de roda*:

Estávamos em 75 e a Censura me chamou a Brasília. Quase fui assassinada, mas a peça fez um sucesso enorme, e ficou um ano em

³⁰ É importante registrar aqui que durante a escrita desta tese é possível observar no Brasil, uma nova vitalidade dos discursos em defesa do golpe e da ditadura militar, assim como, de formas de censura e ameaças que lembram esse período. Após o afastamento da então presidente Dilma Rousseff, em 2016, e, especialmente durante a campanha eleitoral para presidência da república em 2018, os discursos (e manifestações de rua) pedindo o retorno dos militares ao poder e de formas autoritárias de governo, tem crescido significativamente, assumido inclusive pelos órgãos de governo.

³¹ Alusão a música *Cálice*, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, escrita em 1973, na qual, em analogia ao termo “cale-se” os compositores denunciaram a dor e o silenciamento provocado pela repressão durante a ditadura militar no Brasil. Mais detalhes em *Gilberto Gil explica a música Cálice*, GILL (s/d).

cartaz, apesar de proibida várias vezes. A censura destruiu, mutilou, acabou com a peça. Eu ia a Brasília para discutir meus textos, liberá-los, insistia, discutia até conseguir liberar. Queriam me cortar um termo, eu falava não, não significa isso, mas sim aquilo outro. Nessa peça, haveria uma festa com um monte de doces como brigadeiro, cocadinha. Queriam cortar o brigadeiro achando que eu estava dando indireta para as Forças Armadas vê se pode. Eu mandei que o censor escolhesse o doce, disse a ele: *Meu senhor, pode cortar o brigadeiro e colocar seu doce predileto*. Não entendiam nada, era desgastante, um absurdo ter que ir a Brasília para discutir esse nível (ASSUMPÇÃO, Leilah apud PACE, Eliana, 2007, p. 73-74).

Na fala de Leilah Assumpção podemos perceber que ela foi chamada em Brasília, fato interessante de observar. Embora não tendo mais indícios, essa informação é importante para pensar como a Censura operava. Não é possível afirmar que a Censura sempre negociava pessoalmente com os dramaturgos, mas eventualmente isso ocorria.

Consuelo de Castro também passou por situações nas quais foi conversar com a Censura. Nos relatos que tive acesso, pude observar que ela mantinha uma postura de confronto mais declarada. Sempre desafiando, indo ao limite das possibilidades. Ela relata, em entrevista ao projeto da Biblioteca Mario de Andrade, que *À flor da pele* foi tão cortada, teve que ser tantas vezes reescrita por causa da Censura que ela foi na SBAT e registrou a autoria em conjunto, dela e do censor:

Então eu dei - de sacanagem isso, é claro - ele não recebeu nada, o coitado, não pegou um centavo, mas ele ficou com aquela raiva porque saiu no jornal. Eu registrei, eu estava no Rio quando eu registrei. Eu registrei, eu fui na SBAT e registrei. Depois eu tive que ficar cara a cara com ele numa outra peça minha *O grande amor de nossas vidas* - você ouviu a leitura em Campinas, não é? Ele foi, eu estava produzindo a peça com a Miriam Mehler e o Gianni Rato e a peça estava na mão dele. Ele fez o que ele pôde pra proibir. Ele proibiu o bife principal da peça. Aí ele deu uma de inteligente: ele pegou o bife principal da peça. Mas a gente estreou com desobediência civil - e já estava na época deles não estarem com essa bola toda, entendeu? - já era 1978, 1979. Aí começou a moda da desobediência civil. Todo mundo era desobediente civil, porque era moda a desobediência civil. Todo mundo estava nessa de desobediência civil porque a gente sabia que eles não iam fazer nada mesmo. Então a gente ficava com a pose de herói e eles de sem graça. Eles falavam: "Proibi". Era que nem filho: "E daí? Eu vou embora e você não tem nada com. Eu vou fazer assim mesmo. Quer proibir? Pode proibir à vontade." E a gente estreou (CASTRO, Consuelo de, 2006a, p.41).

Esse relato da dramaturga, além de fornecer um olhar bem próximo a personalidade da autora e sua postura em relação a Censura, também demonstra um comportamento que, segundo ela, se tornou mais frequente nos anos de 1978 e

1979, a desobediência civil. Desobediência civil é uma forma de protestar contra o poder opressor de um governo, o conceito foi amplamente defendido por Henry David Thoreau (2012). Fato importante de ressaltar visto que corrobora com a afirmação de que a Censura já não atuava tão rigorosamente como nos anos finais da década de 1960 e iniciais da década de 1970. No entanto, mesmo com esses espaços para a desobediência civil, conforme destaca Consuelo de Castro, não podemos esquecer que a Censura continuou engavetando peças até 1988, como já demonstrado nesta tese.

Na mesma entrevista acima citada, Consuelo de Castro chegou a afirmar que no período em que trabalhou com publicidade, e que não dependia do teatro para viver, escrevia tudo o que tinha vontade e enviava aos censores, como forma de protesto, para mostrar que embora sua obra pudesse ser tolhida, dentro dela, em seus pensamentos, não havia repressão (CASTRO, Consuelo de, 2006a). A dramaturga filiava-se, dessa forma, a uma perspectiva libertária, na defesa de suas ideias independentemente daquilo que a Censura pretendia imputar e incorporar nas dramaturgias da época. A recusa da acomodação e a insistência de incorporar o que era sistematicamente censurado, indicava a prática da desobediência civil, nos moldes cunhados por Thoreau (2012). Em outra oportunidade, Consuelo toca novamente no assunto, destacando sua ação de forma sistemática e intencional:

A censura gerou males inestimáveis, não só para a cultura em si, mas dentro de cada agente cultural. Há silêncios forçados que calejaram no âmago criador das pessoas. Mas a sensação que tenho é de que minha alma sobreviveu intacta, apesar do calaboca. Mesmo nos períodos mais infernais, quando o lápis vermelho rondava minha máquina de escrever e ameaçava entrar dentro de mim, calando-me como um alter ego tenebroso, eu escrevi, escrevi, escrevi peças, sabendo que iam cortar, só pra encher o saco, ferindo todos os itens da lei de censura, propositadamente criadas para irritar e indignar e serem cortadas. Eu queria dar trabalho a eles. Pensava: no que me toca, eles não ganham o pão na moleza. Vão cortar até esfolar o punho (CASTRO, Consuelo de, 2014, s.p.).

O movimento de constantes retaliações, influenciava de maneiras diversas na escrita dos autores da época. Além da censura externa, começou a ocorrer um movimento de autocensura por parte de alguns artistas. Conforme destaca Silnei Siqueira (2008, p. 81) que foi diretor de teatro durante a ditadura:

Realmente os anos 1960 foram muito bons para a inovação do teatro. O que acho mais grave nessa situação é que a ação da censura fez com que a autocensura se implantasse entre as pessoas que faziam teatro. Então, os projetos começaram a ficar medíocres, os voos se tornaram rasantes. Senti isso claramente em mim. Acho que todos nós sentimos isso. Acho que isso foi maléfico não só para o teatro, mas para toda uma criação cultural da época.

A autocensura foi um fato muito marcante entre os dramaturgos desse período e é constantemente lembrada em seus relatos. Os autores incorporaram o que a Censura impôs, introjetaram certas camadas da Censura e isso afetou profundamente suas obras. Renata Pallottini (2008) reforça essa compreensão sobre o dano causado ao teatro, visto que, enquanto arte perene, ele é construído para um determinado momento.

Para um trabalho teatral empenhado em discutir os problemas que estavam no cerne da sociedade no momento de escrita da peça o veto era fatal. Quando uma peça era vetada por alguns anos, ela corria o risco de perder seu momento, de não mais atingir o público no qual ela se inspirou e para o qual ela foi escrita. Sendo assim, os cortes e proibições fizeram com que alguns textos perdessem o impacto que deveriam ter:

Acho que o dano que a censura fez ao teatro brasileiro é irrecuperável. Uma peça vetada nunca mais é a mesma, nem que seja encenada tempos depois. Sem contar que o dano não é só às peças, mas aos autores também. Você investe sua criatividade, seu tempo, sua esperança, sua crença, sua energia num texto. Consegue deixá-lo de pé, estruturado. Isso é uma coisa trabalhosa. Quando fica pronto, ele simplesmente é derrubado. Você tem uma perda também. Não foi só o texto que se perdeu, você perdeu também. Muita gente desanimou, desistiu de escrever depois de ter uma peça censurada (PALLOTTINI, Renata, 2008, p. 25-26).

Embora o corte de palavras pudesse não interferir na transmissão da mensagem do autor, Guilherme Santos (2008-2009, p.7) atenta para o fato de que esses cortes contribuíram para o processo de autocensura, visto que mesmo cortando algumas palavras, por vezes a mensagem principal se mantinha. No entanto, com os sucessivos cortes, e a pressão psicológica em decorrência deles, muitos autores passavam a limitar sua criatividade, se tornando, por vezes, coagidos pela Censura, antes mesmo que o texto propriamente dito fosse submetido a ela.

Com relação aos problemas advindos da tentativa de montar as obras, após os cortes realizados pela Censura, Yan Michaski comenta que Leilah Assumpção foi prejudicada quando, no ano de 1973, tentou montar *Amanhã, Amélia de manhã*

(primeira versão de *Roda cor de roda*). Ele argumenta que, devido aos cortes da Censura, a peça precisou ser reescrita às vésperas da apresentação, resultando, conforme o crítico, em uma peça “confusa e desequilibrada”, não escapando do “inevitável fracasso de público” (MICHALSKI, Yan, 1985, p. 57).

Maria Cristina Costa também comenta sobre a forma como não só as obras, mas também os artistas foram brutalmente atingidos pela repressão:

Esse processo permanente de pasteurização da atividade teatral atingiu autores, tradutores e adaptadores, fez com que eles se submetessem a critérios absurdos e a uma relação indigna. Tudo isso precisa ser conhecido e avaliado por ter sido uma intervenção profunda e constante, realizada por pessoas que julgavam estar em defesa da cultura e dos bons costumes, mas que mutilavam os textos e humilhavam os artistas (COSTA, Maria Cristina, 20__ , p. 3).

Certamente, a Censura deixou marca nos artistas e obras do período. Em depoimento, a fala da dramaturga Consuelo de Castro (2006a) permite um valioso olhar sobre os sofrimentos causados pela ditadura e as marcas carregadas por suas vítimas:

Também o que aconteceu é que esses anos da ditadura foram mesmo muito tristes. Eles foram principalmente anos tristes. Anos em que os valores não eram mais o conhecimento, a verdade, a paixão, o belo e o bom. Não eram mais nem a ética, nem a estética, os valores eram... para nós era assim – “quem consegue não morrer” (CASTRO, Consuelo de, 2006a, p. 38).

Enquanto alguns artistas, involuntariamente – ou não – se omitiam de algumas criações, outros começaram a buscar mecanismos para reagir à intensa repressão instituída após o AI-5.

Uma das ações era a de elaborar um texto para ser submetido à Censura e para ser apresentado no ensaio geral e um outro para as demais apresentações, sem a presença da Censura, tendo, assim, recorrido a um *script* alternativo. Outro recurso vigente foi a utilização de analogias históricas e excesso de palavras “perseguidas” para tentar despistar os técnicos de censura da mensagem principal do texto. Conforme destaca Miliandre Garcia (2008, p.306), na passagem da década de 1960 para 1970 houve um acirramento da Censura e a adoção de técnicas para burlar o mecanismo censório como, valer-se de episódios/personagens históricos e de obras/autores clássicos para discutir a situação atual e a realidade brasileira ou utilizar-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavrões em excesso”.

Ao analisar a Censura e sua relação com a autocensura, é possível perceber a contradição contida nessa relação. Ao mesmo tempo que a Censura intentava tolher a expressão dos artistas, ela também serviu para fomentar o trabalho artístico daqueles que resistiam, procurando as mais diversas formas para expressar aquilo que consideravam necessário e imprescindível naquele momento histórico. O impulso criativo se deu de outra forma. Nesse sentido, a Censura estimulou a busca por mecanismos de superação e, em alguns casos, serviu como fomento a continuidade e fortalecimento da produção, atribuindo a ela, antes mesmo do público, seu valor como forma de expressão política. O relato de Consuelo de Castro (2006a, p. 22) ilustra essa questão:

eu acho que a censura foi quem mais levou a sério a dramaturgia, foi quem nos deu o impulso. Eu devo à censura ter me explicado que era por aí, porque, se com uma simples peça eu consigo fazer um estrago destes, se eles acham que eu posso fazer esse estrago, então é isso mesmo, eu quero fazer este estrago, então é por aí que eu vou fazer.

Leilah Assumpção comenta que fez a peça *A Kuka de Kamaiorá* ou *O segredo da alma de ouro*³² por causa de Censura. A história se passava em um país estrangeiro chamado Kamaiorá, no qual as mulheres só podiam ter filhos do rei. Apesar de todas as tentativas do rei de matar a criança - Kuka - ela sobrevive e o mata. Conforme a autora: “Escrevi essa peça durante todo o tempo da ditadura, como uma forma de me manter viva. Escrevi como se fosse um bordado, ia escrevendo, apurando o texto, bordando”. *A Kuka de Kamaiorá* foi submetida à Censura em 1975, não tendo problemas em ser aprovada (DCDP, caixa 401). A ficção, as metáforas, foram algumas das táticas³³ utilizadas para realizar a leitura do contexto político da época, procurando manter viva a intenção daquilo que se queria dizer. As autoras abordavam as contradições políticas de sua época se referindo indiretamente a ela, trazendo aspectos e fragmentos dessa realidade. Assim como

³² A peça foi consagrada com o Prêmio de Publicação da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em 1975 e foi publicada em 1978 pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Para acesso a peça consultar Leilah Assumpção (1978; 2010).

³³ A ideia de tática inspira-se aqui no conceito de Michel de Certeau (1998) para quem a tática é a “arte do fraco” que precisa, ou simplesmente quer, reinventar seu cotidiano apesar, ou contra a ordem dominante. Essa última é nomeada pelo autor de estratégia, ou seja, um movimento social que, na tentativa de manter uma dada ordem, impõe normas de comportamento aos indivíduos. Aqueles que na relação de poder são os mais fracos se utilizam de táticas que burlam a ordem dominante e/ou sobrevivem a ela.

as metáforas, o uso da alegoria³⁴ se tornou um recurso muito potente. Os textos, as imagens por elas criadas, ou mesmo pequenos fragmentos da realidade, ofereciam a possibilidade de falar sobre as relações de poder tanto no plano cotidiano, quanto na dimensão extra cotidiana. As dramaturgas isolavam determinados aspectos, determinados fragmentos que representavam dimensões políticas do cotidiano e da política nacional. Criavam sentidos para suas histórias que, quando observadas mais atentamente, iam além, representavam mais do que estava escrito. A alegoria como tática também se fez presente no trabalho das duas dramaturgas.

Com essa tática, Consuelo de Castro e Leilah Assumpção contribuíram, através de suas narrativas para o entendimento do contexto político da época. Uma alegoria, na concepção benjaminiana (BENJAMIN, Walter, 2013) oferece a possibilidade de olhar para “o rosto” das coisas nos pequenos fragmentos. O fragmento pode representar o espírito de uma época, por isso Walter Benjamin se interessa pelo residual, pela sobra, pelo menos importante. As relações de gênero, os lugares do feminino e suas inversões, o espaço privado e cotidiano, podem ser tratados como alegorias das relações autoritárias, do regime militar, dos padrões heteronormativos e das relações capitalistas. É com esse procedimento, recolhendo resíduos que ficam a margem da história oficial, que Walter Benjamin constrói a imagem da Europa do século XIX.

Descrevendo a alegoria como processo de constituição de sentido, Walter Benjamin (2013), chama a atenção para a arbitrariedade. Cada coisa, pessoa ou relação, para ele, pode significar qualquer outra. As coisas deixaram de ter sentido em si próprias; o “nome” não mais “é” a coisa, tudo está envolto em historicidade. A alegoria fixa o movimento da história, nela a historicidade aparece como forma. A consequência disso, para o autor, é de que a alegoria só conhece a história como movimento direcionado ao passado, pautando-se no duplo princípio de subjetividade e historicidade diretamente implicados. A alegoria é bastante utilizada por Walter Benjamin (2013) quando escreve *Origem do drama trágico alemão*. Nesse caso o próprio Barroco é construído como alegoria da concepção de história dominante na Alemanha durante o século XVII. Através do Barroco ele capta uma maneira de

³⁴ Para aprofundamento sobre alegoria ver Fátima Costa de Lima (2011) e Walter Benjamin (2013).

“estar no mundo” característica de um momento histórico. Assim também no caso de Paris.

4. 2 REPRESSÃO E MEMÓRIA

Consuelo de Castro e Leilah Assumpção produziram muitas dramaturgias nos tempos de repressão e as marcas de seus trabalhos e suas relações com a Censura nos permitem um valioso testemunho de como a repressão atuou sobre o teatro de autoria feminina na ditadura.

Ironicamente, hoje podemos ter acesso a toda essa problemática a partir do acervo construído pela Censura. Os registros do Órgão responsável por silenciar os artistas, nesta tese, se tornam uma valiosa fonte para se conhecer as estratégias da Censura naquele período, quais foram as ideias originais apresentadas pelas artistas, suas criações em “primeira mão”, quais os argumentos usados pelos censores para calar a arte, como se davam os trâmites da Censura, como era estabelecida a comunicação com os interessados pelo processo, entre outros fatores. Nesse sentido, a Censura se constituiu em um paradoxo, ao mesmo tempo que tentou encobrir as criações, arquivou seus passos e hoje os revela a partir de seus registros.

O acesso a documentos públicos produzidos pelos governos durante a ditadura militar tornou-se a possibilidade de resposta a um desejo de falar sobre e denunciar o que aconteceu durante a ditadura militar, autorizando memórias que até então eram proibidas. É preciso conhecer o passado, compreender o processo dos fatos, e registrar a memória proibida sobre a ditadura no Brasil, visto que o conhecimento do passado é fundamental pois auxilia no direcionamento do presente e, por extensão do futuro, influenciando a trajetória dos acontecimentos. Saliento a importância do estudo das atrocidades cometidas durante os governos militares. No atual contexto político do Brasil essa questão é fundamental devido aos diversos movimentos conservadores que o nosso país tem vivenciado, alguns, inclusive, reivindicando a intervenção militar, o que demonstra que as memórias e sentidos atribuídos à ditadura militar, longe de um consenso, estão em acirrada disputa, e que as vertentes autoritárias que tem assolado vários países no mundo passaram a ter seus representantes nos mais altos cargos do governo brasileiro. A situação política

contemporânea aponta ainda mais para a necessidade de se pesquisar a ditadura e ter um olhar atento ao passado, para que possamos afastar do nosso presente e do nosso futuro a possibilidade de êxitos dos atuais movimentos de retorno a um regime ditatorial. Cláudia Espindola e Ive Silva (2010) discorrem a respeito da importância dos documentos da ditadura militar como uma possibilidade de resposta a uma demanda social:

O caso da memória das lutas políticas no Brasil nas décadas de 1960 a 1980 é uma questão que se relaciona com a construção de identidades na sociedade brasileira de hoje. Após tanto tempo de silêncio e de mudanças no campo político, o acesso a documentos públicos tornou-se uma demanda para que se possa contar essa parte da história do Brasil. Esses documentos produzidos na esfera pública são de interesse da sociedade, têm função probatória e valor para a pesquisa histórica (ESPINDOLA; SILVA, 2010 p.116).

Esses vestígios e a possibilidade de acesso aos documentos públicos produzidos pelos governos durante a ditadura militar tornaram-se símbolo da possibilidade de resposta a um desejo de revisão da história da ditadura militar no Brasil. Após a abertura dos *porões da ditadura* e a busca pela apuração dos fatos há uma série de documentos disponíveis e toda uma demanda de estudos relacionados à repressão, em andamento ou a serem realizados. Essa demanda pode ser concebida como uma luta pela publicização e legitimação de um outro discurso sobre a história da ditadura militar, pelo reconhecimento público de outras memórias. Ao tratar da questão do poder, Michel Foucault (2014, p.138-139) comenta que:

Cada luta se desenvolve em torno de um foco particular de poder [...]. E se designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não porque ninguém ainda tinha tido consciência disso, mas porque falar a esse respeito – forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder.

Nesse sentido, buscar os vestígios dos acontecimentos do período, narrar como a repressão se estabeleceu e atuou, nomear os envolvidos, destacar as disputas de memórias em questão é fundamental para uma “inversão do poder” acerca da história do nosso País.

Sobre essa possível “inversão”, contudo, é preciso ponderar. Volto a questão da anistia no Brasil, mas agora a partir do estudo de Edson Luís de Almeida Teles (2007) que procura comparar Brasil e África do Sul, dois países com herança

autoritária, no que se refere as memórias políticas. Esse autor chama a atenção para a centralidade da memória nas democracias contemporâneas e para seu uso nas “batalhas de memória” onde se procura a “hegemonia do discurso coletivo nacional sobre o passado traumático” (TELES, Edson, 2007, p. 23). Edson Teles, apoiando-se tanto em Paul Ricoeur como em Beatriz Sarlo³⁵, sugere que as “batalhas de memória” não são suficientes para abordar o trauma vivido:

Há algo difícil na elaboração do passado, notadamente os aspectos subjetivos, os quais podem ser interditados por questões políticas, psicológicas ou culturais, mas que retornam nos momentos menos esperados. [...] São elementos insensíveis aos cálculos da razão política e à vontade de agir. Negar ou desconsiderar a existência incondicional das lembranças do trauma nas novas democracias é o mesmo que se recusar, de acordo com a expressão imagética de Beatriz Sarlo, a sentir o odor de algo não visto. Tal como a percepção de um cheiro estranho, sobre o qual não se tem controle, tampouco se escolhe se se quer ou não sentir a recordação subjetiva que nos toma de assalto mesmo quando não é convidada (TELES, Edson, 2007, p. 23-24).

Ao abordar o caso brasileiro, Edson Teles explica que no Brasil não se assumiu que a ditadura cometeu crimes contra a humanidade, além disso, os crimes daqueles que estavam no poder foram igualados às ações daqueles que os combatiam. Da mesma forma, nos processos de reparação, o ônus da prova coube às vítimas, mesmo estando todos os documentos sob poder do Estado. Para o autor, em nosso caso, a ditadura não foi derrotada, ela apenas saiu de cena esgotada. Edson Teles aponta algumas das diferenças em relação a África do Sul, onde o apartheid foi reconhecido como crime contra a humanidade e, ainda assim foi utilizado o mecanismo da anistia, essa contudo se deu em termos completamente diferentes:

Ao optarem pelos trabalhos da Comissão³⁶, os sul-africanos trocaram a lógica de uma justiça retributiva pela de uma ação de reconstrução. [...] Não é a anistia como sinônimo de amnésia, pois a publicidade das narrativas,

³⁵ No caso de Paul Ricoeur a obra citada é *Memória, história e esquecimento* (2007) e no caso de Beatriz Sarlo, a obra citada é *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*, editada no Brasil pela Companhia das Letras em 2007.

³⁶ A referência feita aqui é a *Comissão de Verdade e Reconciliação*, instalada na África do Sul em 1996, pós o apartheid, como forma de reconstrução da unidade nacional. Um de seus principais objetivos era o diálogo entre vítimas e criminosos, por isso o âmbito comunitário era fundamental. A comissão trabalhava com audições públicas “onde os relatos se responsabilizavam pelo passado com desculpas públicas, gesto que associado ao reconhecimento público das vítimas, procurou dar início à criação de uma cultura democrática e de respeito aos direitos humanos” (TELES, Edson, 2007, p. 95). Foram fundamentais nesse processo Nelson Mandela, então presidente da África do Sul e Desmond Tutu, bispo anglicano e primeiro negro nomeado dignitário da catedral de Johannesburgo.

enquanto política de memória, evitou o silenciamento. A aplicação da anistia a cada crime cometido deslocou a tradicional medida de graça, clássica nas reconciliações nacionais, retirando-lhe qualquer caráter coletivo ou automático. [...] A anistia foi concedida ato por ato, não individualmente, nem coletivamente. Nas regras da Comissão, no que diz respeito às personagens da transição, não há a figura do sujeito que nada sabia, não havia ninguém alienado da existência do apartheid (TELES, Edson, 2007, p.131).

Ocorria, no caso da África do Sul, a tentativa de uma justiça não violenta, cujo objetivo era possibilitar uma convivência comum, um futuro comum, onde memórias e sentimentos ruins pudessem conviver na dimensão pública. A sociedade sul-africana optou pela valorização das narrativas, por torná-las públicas, por não apagar essas memórias traumáticas, difíceis mesmo de serem contadas. No Brasil a anistia tornou-se sinônimo de amnésia e aqueles que cometeram os atos de atrocidades não tiveram sequer que se responsabilizar por eles³⁷.

Algumas medidas governamentais de reconhecimento da importância da reconstrução da memória brasileira começaram a ocorrer na primeira década dos anos 2000. A aprovação, em 2009, do Decreto nº 7.037 que aprova o *Programa Nacional dos Direitos Humanos* foi um marco nesse sentido. Em seu Eixo Norteador VI, o Decreto defende que:

A investigação do passado é fundamental para a construção da cidadania. Estudar o passado, resgatar sua verdade e trazer à tona seus acontecimentos caracterizam forma de transmissão de experiência histórica, que é essencial para a constituição da memória individual e coletiva. O Brasil ainda processa com dificuldades o resgate da memória e da verdade sobre o que ocorreu com as vítimas atingidas pela repressão política durante o regime de 1964. [...] O silêncio e o esquecimento das barbáries geram graves lacunas na experiência coletiva de construção da identidade nacional (BRASIL, 2009).

Na continuidade desse documento, há o argumento de que um país ao ter consciência de sua “identidade”, tem a democracia fortalecida e a diminuição da probabilidade da ocorrência de novas medidas totalitárias. O decreto alega, ainda, que apenas após o compartilhamento das experiências pretéritas a sociedade conseguirá vivenciar seu luto e superar o trauma histórico.

³⁷ Vários foram os casos que se tornaram conhecidos, nos quais vítimas de tortura da ditadura militar brasileira encontraram seus torturadores seguindo suas vidas como funcionários públicos, membros das forças armadas ou políticos de carreira.

O *Direito à Memória e à Verdade* é urgente e ainda está pendente de concretização no Brasil. Outro passo na história brasileira em direção à garantia do direito à informação foi a abertura dos arquivos da ditadura no Brasil, a partir da lei nº 12.527 de 18 de novembro de 2011 (BRASIL, 2011a), conhecida como *Lei de Acesso à Informação*, criada em conjunto com a lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011 (BRASIL, 2011b), que instituiu a *Comissão Nacional da Verdade*. A título de exemplificação da importância e da contundência das disposições da *Lei de Acesso à Informação*, destaco o disposto em seu artigo 5º, que declara ser “dever do Estado garantir o direito de acesso à informação, que será franqueada, mediante procedimentos objetivos e ágeis, de forma transparente, clara e em linguagem de fácil compreensão” (BRASIL, 2011a).

No que diz respeito à abertura dos arquivos do período da ditadura, mais importante ainda são as disposições destacadas no capítulo IV da mesma, intitulado *Das Restrições ao Acesso à Informação*. O artigo 21, que inaugura esse capítulo, afirma: “as informações ou documentos que versem sobre condutas que impliquem violação dos direitos humanos praticada por agentes públicos ou a mando de autoridades públicas não poderão ser objeto de restrição de acesso” (BRASIL, 2011a). O que se percebe, assim, é uma nova preocupação, fruto dos anseios sociais, em deixar claro que as violações aos direitos humanos, no que se insere muitas das atrocidades cometidas durante a ditadura militar, não poderão ser resguardadas e esquecidas sob o manto do sigilo.

Nesse sentido, para atender a demanda social, tanto popular, quanto científica, além de pressões internacionais de grupos ligados à luta pelos Direitos Humanos, a Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011 (BRASIL, 2011b), criou a *Comissão Nacional da Verdade*³⁸. Conforme esclarece essa lei, em seu artigo 1º, a *Comissão* foi criada com a finalidade de examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas no período de 18 de setembro de 1946 – data da promulgação da *Constituição brasileira pós Estado Novo* (BRASIL, 1946b) - até a aprovação da atual *Constituição Federal*, em 05 de outubro de 1988, com o objetivo de “efetivar o direito à memória e à verdade e promover a reconciliação nacional” (BRASIL, 2011b). A lei criou uma detalhada estrutura administrativa, regulando a

³⁸ Para maiores informações acerca da *Comissão Nacional da Verdade* e gênero ver Paula Franco (2017).

composição da Comissão, a duração dos mandatos dos membros, seus objetivos, suas atribuições, além de deixar claro que a *Comissão* poderia se valer de fontes orais, convocando testemunhas a depor e até mesmo designando audiências públicas. Por fim, ficou estabelecido que todo o acervo documental e de multimídia resultante da inclusão dos trabalhos da *Comissão Nacional da Verdade* deveria ser encaminhado, ao fim dos trabalhos da Comissão, ao Arquivo Nacional para integrar o *Projeto Memórias Reveladas*³⁹.

A *Comissão da Verdade*, além do levantamento e análise de uma série de documentos, realizou entrevistas orais com diversos agentes e testemunhas do período. Os relatos são direcionados a obtenção de informações que não constam nos documentos escritos ou que podem ter constado em documentos extraviados, incinerados ou escamoteados ou, ainda, o confronto/confirmação de informações dispostas em documentos escritos. As Comissões de Verdade, instituídas em vários países com passado autoritário, tiveram um importante papel. Se por um lado os resultados em termos de justiça e reparação nem sempre foram satisfatórios, por outro, ao instituírem um espaço público para a narrativa do sofrimento, aproximando-a da narrativa histórica, constituíram um importante passo na construção das democracias e nas tentativas de construir um futuro de convivência comum.

As medidas de busca pela verdade podem ser destacadas como parte de um movimento de justiça de transição no Brasil. Conforme destacam Paulo Abrão et al. (2009) a justiça transicional é um ramo de estudo que converge profissionais principalmente do Direito, História, Ciência Política e Sociologia. Esse campo de estudo analisa quais foram os mecanismos adotados pelos Estados Nacionais, pela sociedade civil e organizações internacionais para que as sociedades que vivenciaram Estados de Exceção voltassem a estabelecer a democracia. Os autores destacam que:

Mais importante, porém, é a dimensão prospectiva desses estudos, cuja aplicação em políticas públicas de educação e justiça serve para trabalhar socialmente os valores democráticos, com vistas à incorporação pedagógica da experiência de rompimento da ordem constitucional legítima de forma positiva na cultura nacional, transformando sofrimento do período autoritário em um **aprendizado para a não-repetição** (ABRÃO, Paulo et al., 2009 p.12, grifo meu).

³⁹ Para maiores informações e acesso ao acervo: *Banco de Dados Memórias Reveladas*. Disponível em <http://base.memoriasreveladas.gov.br/mr/seguranca/Principal.asp>. Acesso em 05.07.2018.

A justiça transicional caminha ao encontro de medidas que deem vazão às memórias divergentes e/ou complementares e busca representações históricas que mais se aproximem da verdade daquilo que ocorreu no período⁴⁰. Ela contribui para compreensão das atrocidades cometidas e serve de alerta para que não ocorram mais. Sendo assim, ela lida com as políticas de memória e com todo esquecimento que se impõem sobre a repressão.

O silenciamento das memórias da repressão pode ser observado como uma manipulação da memória e do esquecimento, que vem se modificando na medida em que surgem diversas narrativas representando novas versões a respeito da ditadura militar. As narrativas têm uma função fundamental para o desenvolvimento da consciência histórica. Nesse sentido é importante destacar aqui a relevância da narrativa historiográfica. É através dos vestígios do passado e de outras narrativas que os estudiosos da história podem consolidar uma narrativa que busca trazer uma ordem aos fragmentos, dar sentido às experiências vividas, as subjetividades, em uma articulação plausível, o mais próxima possível dos acontecimentos vividos.

É tarefa do estudioso, conforme propõe Ricoeur (2010a) se comprometer em uma narrativa, produzir uma narrativa histórica sobre a ação humana, elaborando seus significados de forma a oferecer uma compreensão possível e próxima dos eventos para seus interlocutores. Paul Ricoeur (2010b) salienta a potência da operação narrativa, tanto a histórica, quanto a ficcional, na medida em elas permitem que a humanidade perceba a passagem do tempo. Compreendemos os acontecimentos porque narramos, somos porque narramos. Conforme pontua Cristiani Bereta da Silva (2015, p.7), ao refletir a respeito da narrativa, temos “a necessidade quase que irrenunciável de narrar a vida” Nesse sentido, memória e esquecimento, assim como pontua Paul Ricoeur (2007) são níveis intermediários entre tempo e narrativa. Por isso nossas escolhas em relação ao que pode ser

⁴⁰ Sobre a justiça transicional, Paul van Zyl (2009, p. 48) que atuou como Secretário Executivo da *Comissão de Verdade e Reconciliação* na África do Sul de 1995 a 1998, afirma que nos anos 1990, o campo da justiça transicional se ampliou e se desenvolveu em dois sentidos importantes. Por um lado, na consolidação de um direito internacional, especialmente em sua aplicação por “organismos como o Tribunal Europeu dos Direitos Humanos, a Corte Interamericana de Direitos Humanos e o Comitê de Direitos Humanos” consolidando padrões relativos às obrigações dos Estados a respeito da forma de enfrentar as violações dos direitos humanos. Por outro, no surgimento de organizações da sociedade civil que têm contribuído para fundar as instituições e a vontade política para a confrontação das violações dos direitos humanos, assim como o estabelecimento de políticas nesse sentido.

esquecido e ao que deve ser valorizado como memória pública, oficial, são tão importantes, sejamos nós estudiosos, artistas ou governantes.

Compreendendo a importância das narrativas, esta tese pretendeu articular narrativas históricas, documentos da Censura, depoimentos e narrativas ficcionais, buscando, assim, a partir desse encontro, criar uma nova narrativa sobre a atuação da Censura sobre a dramaturgia teatral brasileira no período ditatorial. Minha narrativa foi construída, contudo, a partir de ações específicas, na relação entre a Censura e as dramaturgias de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção. Se a dramaturgia de ambas permitiu àqueles que puderam lê-las, ou assisti-las encenadas, uma interpretação das relações de gênero na época e das relações autoritárias com suas inúmeras controvérsias; espero que a leitura desta tese, tenha possibilitado também uma compreensão crítica da Censura, de suas estratégias, de seus meandros, de suas intenções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais (Walter Benjamin, 2012, p.244).

É necessário “escovar a história a contrapelo”, como nos aconselha Walter Benjamin (2012). Em uma narrativa como esta que me propus a fazer, necessariamente passado, presente e futuro se entrecruzam. Por um lado, ela se enquadra naquilo que chamamos de história do tempo presente, na qual os eventos pesquisados se fazem presentes em seus desdobramentos. Por outro, escolhi a responsabilidade de pensar sobre o passado, pesquisar os rastros, os fragmentos, e tentar construir um sentido que nos ajude no presente. Por isso olhei para o vivido no teatro brasileiro procurando compreender a ação da Censura sobre a dramaturgia da época e, como sugere a terminologia de Paul Ricoeur (2010a), fui construindo uma intriga que desse sentido aos fragmentos.

Buscando confirmar que a obra de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção foi realmente impactada pela Censura, principalmente no que se refere à questão de gênero, percorri os caminhos desta tese, chegando à conclusão de que abordar as relações de gênero, transformá-las, inverte-las, tirá-las do “lugar comum”, era, por si só, subversivo naquele contexto político. Ao modificar essas relações, ameaçava-se também as relações autoritárias que estavam colocadas.

A narrativa que aqui se apresenta, conforme já dito, disputa com outras a memória e os sentidos da Censura, da ditadura militar, das violências e preconceitos em relação às questões de gênero e aos direitos humanos. Ela se propõe a ser, contudo, uma narrativa de um tipo particular, cujo compromisso é com a verdade. Uma narrativa que não só se constrói a partir dos documentos, depoimentos, registros, como também tem para com eles um compromisso: fazê-los falar. Contra o cale-se, a mutilação e as tentativas de apagamento promovidos pela Censura, fala aqui a própria Censura, a contra gosto, na contramão do que pretendia mostrar. Mas falam também as vozes sufocadas.

Não se trata então de “recuperar” o passado, mas de buscar outros sentidos para as ruínas deixadas, assumindo uma atitude crítica. No período em que essa tese está sendo finalizada (2018-2019) o Brasil vive um avanço do conservadorismo político assim como um retrocesso em relação às políticas na área da cultura e dos direitos humanos. Elegeu um presidente que não só tem defendido que houve uma revolução em 1964, e não um golpe, como tem defendido e valorizado as medidas impostas durante a ditadura militar. Ele defendeu publicamente a tortura e os atos cometidos pelos militares naquele período.

Ainda com relação ao tempo histórico em que esta tese está sendo elaborada, alguns setores da sociedade têm demonstrado apoio à linha conservadora. Um exemplo recente foi a veiculação em uma das emissoras de televisão de vinhetas com os slogans “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Eu te amo, meu Brasil” bordões que marcaram o período do governo militar.

Na seara da Censura também há casos que servem de alerta para os perigos da retomada de um regime autoritário. O governo já vem indicando que serão estabelecidos “filtros” às produções culturais, em especial às cinematográficas. Questionado acerca dos “filtros”, o Presidente disse que atualmente muitos filmes patrocinados pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE) são “pornográficos”⁴¹ - apelando, ao que tudo indica, para o discurso moral, como forma de escamotear a questão política⁴². O presidente declarou também, na mesma ocasião: “Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a ANCINE”. Declaração semelhante, já foi feita em 1967, durante a ditadura militar, pelo General Juvêncio Façanha aos artistas de teatro e cinema: “ou vocês mudam ou acabam”⁴³ (MICHALSKI, Yan, 1979). Não há como escapar aqui da afirmação feita por Karl Marx (2011, p.25) de que a história se repete, “a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa”.

A situação política contemporânea aponta ainda mais para a necessidade de se pesquisar a ditadura e ter um olhar atento ao passado, para que possamos

⁴¹ O Presidente ainda afirmou que não permitirá a destinação de dinheiro público, por meio da ANCINE, para filmes como *Bruna Surfistinha*. O filme em questão é baseado no *best-seller* da vida de Rachel Pacheco, uma garota de programa. O filme, estrelado por Deborah Secco foi um sucesso de público, sendo aprovado em 2007, pelo Ministério da Cultura.

⁴² O contraponto oferecido para substituir os “filmes pornográficos” foi a produção de filmes que tematizem os “heróis nacionais” (MAZUI, 2019; URIBE, BRANT E FIORATTI, 2019). Os modelos e as propostas nesse caso repetem de forma caricatural as ações da ditadura militar.

⁴³ Miliandre Garcia (2008) faz referência a mesma declaração no título de sua tese: *Ou vocês mudam, ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*.

afastar do nosso presente e do nosso futuro a possibilidade de êxitos dos atuais movimentos de retorno a um regime ditatorial.

Cabe à pesquisa histórica essa busca pela verdade, para que possamos compreender a dimensão dos acontecimentos de nossa história. Para que possamos seguir em frente. A Censura dá sinais na atualidade. É preciso atentar aos sinais da Censura. Ela se manifesta de diversas formas, em diversos setores da sociedade. Estudar o nosso passado é a melhor alternativa para evitar que vivenciemos novamente as atrocidades do período repressivo.

Por fim, resta uma reflexão. Até que ponto a ditadura, no que se refere à produção teatral, tolheu a produção, causou um dano irreparável, ou impulsionou o surgimento de uma nova estética, própria àquele regime exceção? Essa questão é tão importante quanto perigosa quando pode sugerir que a ditadura beneficiou o teatro. Em nenhum momento pretendo demonstrar uma alternativa de defesa da repressão, muito pelo contrário, sou totalmente contra o governo ditatorial. No entanto, resta a indagação de como seria o panorama do teatro nas décadas de 1960, 1970 e 1980 caso não tivesse ocorrido o golpe de estado? Que caminho teria sido percorrido pelo campo teatral se o Brasil tivesse se mantido em um regime democrático de governo? Como seria o teatro dessas décadas sem o infeliz embate com Censura? Como seria o conjunto da obra de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção sem essa intervenção?

As respostas a essas questões não se encontram nesta tese e, suponho, dependam de um outro tipo de pesquisa cuja narrativa resultante será de caráter ficcional. Esse tempo, pode tornar-se “humano”, existir entre nós, desde que organizado à maneira de uma narrativa. Seu sentido pode ser extraído tanto dos aspectos da experiência vivida como da imaginação daqueles ou daquelas que resolverem construir essa narrativa, quem sabe, na forma de uma boa dramaturgia.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Ana Keiserman. **O casamento em cena**: representações da conjugalidade em duas peças de teatro. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005.
- ABRÃO, Paulo et al. Justiça de Transição no Brasil: O papel da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, Brasília, Ministério da Justiça, n. 1, p. 12-22, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/2009RevistaAnistia01.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- ALENCAR, Sandra Siebra. A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101- 114, jul./dez. 2002. Disponível em: <revistas.an.gov.br/seer/index.php/info/article/download/247/209>. Acesso em: 07 out. 2013.
- ALMEIDA E SANTOS. Dramaturgia Baiana e Censura Militar. Um olhar sobre as lexias censuradas de cunho socio político. **Cadernos do CNLF**. v.11, n.6 2008. p. 54-66. Disponível em: <https://www.filologia.org.br/xicnlf/6/dramaturgia_baiana_e_censura_militar.pdf>. Acesso em 05 jan. 2019.
- ALVES, Ataulfo; LAGO, Mario. Ai que saudades de Amélia. [194_]. **Letras**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/ataulfo-alves/165620/>>. Acesso em: 08.06.2019.
- AMADO, Guilherme. Novelas censuradas: ex-censores evitam comentar trabalho e dizem que famílias não sabiam. **Jornal Extra**. 03 abril 2014. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/novelas-censuradas-ex-censores-evitam-comentar-trabalho-dizem-que-familias-nao-sabiam-12061367.html>>. Acesso em 21 jun. 2019.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e centro**: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo: UNI-Rio: Capes-RJ, 2006.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (orgs.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: CAPES, 2008.
- ANDRADE, Valéria. Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In: GOMES, André Luís (org.). **Leio teatro**: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação. São Paulo: Horizonte, 2010, p. 229-242.
- ANDRADE, José Carlos do Santos. Teatro e censura: plateias vazias e atores calados. **Arterevista**, v. 1., n.1, p 65-88, jan/jun 2013.
- ASSUMPÇÃO, Leilah. **A Kuka de Kamaiorá**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978.

ASSUMPÇÃO, Leilah. Entrevista concedida a Eliana Pace. PACE, Eliana. **Leilah Assumpção: a consciência da mulher**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/livro-interna.php?iEdicaoID=157>> Acesso em: 25 jul. 2013.

ASSUMPÇÃO, Leilah. **Onze pelas de Leilah Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

BARROS. Alcides João de Barros. A Situação Social de Mulher no Teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção. **Latin American Theatre Review**. p. 13 – 20. 1976. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/237/212>>. Acesso em: 20 set. 2013

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo; Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. **Obras escolhidas I**. Magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Origem do Drama trágico Alemão**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do Silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BOTELHO, Jeanne Cristina Sampaio. **A escrita censurada na dramaturgia brasileira**. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João Del Rei, 2007. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES_2/a_escrita.pdf>. Acesso em 02 out. 2013

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRANCO, Lucia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.

BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Manda executar o Código Criminal. **Coleção de Leis do Império do Brasil**. 1830, p. 142. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm>. Acesso em 20 ago. 2018.

BRASIL. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o código penal. **Coleção de Leis do Brasil**. 1890, p. 2664. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htmimpressao.htm>. Acesso em 20 jun. 2018.

BRASIL. 1940. Decreto-lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>. Acesso em 25 jun. 2019.

BRASIL, 1943. Decreto-lei n. 5.452, de 1º de maio de 1943. Aprova a Consolidação das Leis do Trabalho. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, 9 ago. 1943. Seção 1, p. 11937. 1943. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-5452-1-maio-1943-415500-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 25 jun. 2019.

BRASIL. Decreto n. 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**. Rio de Janeiro, 29 jan. 1946. Seção 1, p.1456. 1946a. Disponível em:<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

BRASIL. Constituição (1946) **Constituição dos Estados Unidos do Brasil decretada pela Assembleia Constituinte**. 1946b. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em 02 ago. 2017.

BRASIL. Lei n. 4.121, de 27 de agosto de 1962. Estatuto da mulher casada. **Diário Oficial da União**. 3 set. 1962. Seção 1. P. 9125.1962.

BRASIL. Decreto-lei n. 43, de 18 novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art . 45, da Lei nº 4 . 131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, 21 nov. 1966. Seção I. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0043.htm>. Acesso em: 14 ago. 2014.

BRASIL. Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, 27 nov. 1968. Seção 1, p. 10291. Disponível em :<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm>. Acesso em: 14 ago. 2014.

BRASIL. Decreto lei n. 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**. Brasília, 26 jan. 1970, Seção 1, p. 577. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm. Acesso em 14. ago 2014.

BRASIL. Decreto 69.845, de 27 de dezembro de 1971. Regulamenta a Lei nº 5.726 de 29 de outubro de 1971. **Diário Oficial da União**. 28 de dez. 1971. Seção 1, p. 10753.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. versão atualizada até a Emenda n.100/2019. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em 20 jun. 2018.

BRASIL. Conceder aposentadoria a Odila Geralda Valadares. **Diário Oficial**. n. 135, de 17 jun. 1997. Seção 2. p. 4904. Disponível em: <<http://www.radaroficial.com.br/d/1665974>>. Acesso em 14 jun. 2019.

BRASIL. Lei n. 11.106, de 28 de março de 2005. Altera os arts. 148, 215, 216, 226, 227, 231 e acrescenta o art. 231-A ao Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, 29 de mar. 2005. Seção 1, p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11106.htm>. Acesso em: 20 jan. 2019.

BRASIL. Lei n. 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações. **Diário Oficial da União**. Brasília, 18 nov. 2011. Seção 1. P.1. 2011a. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2011/lei-12527-18-novembro-2011-611802-publicacaooriginal-134287-pl.html>>. Acesso em 02 ago. 2017.

BRASIL. Lei n. 12.528, de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. **Diário Oficial da União**. Brasília, 18 nov. 2011. Seção 1, p.5. 2011b. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm>. Acesso em: 14 ago. 2014.

BRAVO, Gian Majuo. Anarquismo. In: BOBBIO, Norberto. MATTEUCCI, Nicola. PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 23-29, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CASTRO, Consuelo de. À flor da Pele. **Revista de Teatro da SBAT**. n. 382. p. 25-54. jul./ago. 1971.

_____. Um bloco de sulfite. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 9-11.

_____. **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. Entrevista com a dramaturga Consuelo de Castro. [17 ago. 2006] Entrevistadores: Luis Francisco Carvalho Filho e Daisy Perelmutter, 2006a. **Projeto de Memória Oral da Biblioteca Mário de Andrade**. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Depoimento_Consuelo_de_Castro_1257456485.pdf> Acesso em: 28 set. 2013.

_____. Consuelo entre instantâneos. Entrevista. **Insight Inteligência**. 2006b. p. 88-96. Disponível em: <<http://www.insightinteligencia.com.br/34/PDFs/mat06.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

_____. Consuelo de Castro: Democracia: sonho da minha juventude, luta da minha vida. Entrevista. **Blog do Zé Dirceu**. 22 jan. 2014. Disponível em :<<http://www.zedirceu.com.br/consuelodecastrodemocraciasonhodaminhajuventudelutadaminhavid/>>. Acesso em: 20 abr. de 2015.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Portugal, Difel, 2002.

CLARO, Priscila del. **Uma leitura crítica de Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção**. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, 2005.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

_____. As Mulheres e A Ditadura Militar No Brasil. **História em Revista**. Pelotas: Núcleo de Documentação Histórica (UFPel), v. 10, p. 1-10, 2004.

CONTI, Maria Aparecida. **Calabar, o elogio da traição**: Drama da memória ou trama da história? Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de Uberlândia, 2007. Disponível em:<<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/15516/1/MAContiDISPRT.pdf>>. Acesso em 23 jul. 2019.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP; FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Heranças intelectuais** – o Arquivo Miroel Silveira – a censura em cena. 20___. Disponível em: <http://historia_demografica.tripod.com/bhds/bhd34/miroel.pdf>. Acesso em 30 jun. 2019.

DAMASCENO, Leslie H. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas, SP: Unicamp, 1994.

DOSSE, François. História do Tempo presente e historiografia. **Tempo e Argumento**. v.4. Florianópolis, 2012.

ESPINDOLA, Cláudia; SILVA, Ives. A preservação de documentos do DOPS no APERJ. **Acervo**. Rio de Janeiro. v. 23. n. 2, p. 115-124, jul./dez. 2010. Disponível em: <<file:///C:/Users/C%C3%A1ssia%20Miranda/Downloads/16-61-1-PB.pdf>>. Acesso em> 13 maio 2013.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **TOPOI**, Rio de Janeiro, dezembro 2002. Disponível em:

<revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a11.pdf>. Acesso em: 15. set. 2013.

_____. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017.

FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar nenhum**: militares na ocultação de documentos da ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FRANCO, Paula. **A escuta que produz a fala**: o lugar do gênero nas comissões estaduais e Comissão Nacional da Verdade. Dissertação. (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017. Disponível em: <http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/2666/paula_franco___final.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

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

GARCIA, Miliandre. A luta agora é na Justiça: o processo censório de Calabar. **PolHis** - Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de História Política, v. 9, p. 267-282, 2012. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/boletin/Polhis9_GARCIA.pdf>. Acesso em 22 jul. 2019.

GILL, Gilberto. **Gilberto Gill explica a música cale-se**. s.d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8CnSiaP-jL4>>. Acesso em 01.07.18.

GOMES, André Luis e ARAÚJO, Laura Castro. A personagem feminina na dramaturgia brasileira contemporânea. In: GOMES, André Luis e MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). **Dramaturgia e teatro**: intersecções. Maceió: Edufal, 2008, p. 69-100.

GUARNIERI, Gianfrancesco. A Respeito de Consuelo de Castro. In: CASTRO, Consuelo de. **A cidade impossível de Pedro Santana**. Ed. Vanguarda, 1978. P. 5-7.

_____. Prefácio. COSTA, Maria Cristina Castilho. In: **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: DUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 17-21.

GUERRA, Sônia. **Geração de 69 no teatro brasileiro**: mudança dos ventos. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1988.

HEREDIA, Cecília Riquinho. Com o veto na ponta do lápis: Uma análise sobre dinâmicas e processos de censura à canção durante a ditadura militar (1964-1985). **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364641229_ARQUIVO_Co_movetonapontadolapis-CeciliaRiquinoHeredia-SNH2013.pdf>. Acesso em 07 jul. 2017.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Apesar de você. 1971. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 184-185.

LIMA, Fátima Costa de. **Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo mendigo e a carnavalesca trindade**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MAGALDI, Sábato. E assim se manifesta a crítica. **Revista de Teatro da SBAT**. n. 382. p. 20-22. jul./ago. 1971.

_____. Prefácio. In: ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. São Paulo: Símbolo, 1977. P.11-19.

_____. **Panorama do teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAZUI, Guilherme. Porta-voz nega censura, mas diz que governo não patrocinará filmes contra 'valores éticos'. **G1**. 2019a. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/23/porta-voz-nega-censura-mas-diz-que-governo-nao-patrocinara-filmes-contra-valores-eticos.ghtml>> Acesso em: 30 jul. 2019.

MERCURY, Daniela. Proibido o carnaval. 2019. **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/daniela-mercury/proibido-o-carnaval-part-caetano-veloso/>>. Acesso em 09.07.2019.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. **O teatro sob pressão**. Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. Consuelo de Castro: Sempre urgente. Sem rupturas. In: CASTRO, Consuelo. In: **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989. p. 13-24.

MILLERET, Margo. Acting radical: The dramaturgy of Consuelo de Castro. In: LARSON, Catherine; VARGAS, Margarita. In: **Latin American Women Dramatists: theater, texts, and theories**. Indiana: Indiana Press University, 1998. p. 89-112.

MIRANDA, Cássia Ferreira. **O teatro na voz operária: Grupo Teatral Cultura Social e o anarquismo em Pelotas – seus operários e suas palavras**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2014.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações**. 2012. 106 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, Brasília, 2012.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982.

O ESTADO de São Paulo. SBT admite 'equivoco' e tira do ar slogan 'Brasil, ame-o ou deixe-o' utilizado na ditadura. 2018. Disponível em:

<<https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,apos-repercussao-sbt-admite-equivoco-e-tira-do-ar-slogan-brasil-ame-o-ou-deixe-o-utilizado-no,70002592263>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

OLIVEIRA, Fernanda. Leilah Assumpção, os muros e o dia branco. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 52. p. 218-245, 2017.

PACE, Eliana. **Leilah Assumpção**: a consciência da mulher. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/livro-interna.php?iEdicaoID=157>> Acesso em: 25 jul. 2013.

PACHECO, Tânia. "O teatro e o poder". In: ARRABAL, José; LIMA, Mariangela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 75-109.

PALLOTTINI, Renata. Censura: o dano irrecuperável ao teatro brasileiro. **Media & Jornalismo**, p. 19-26, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/viewDownloadInterstitial/6328/5746>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Plínio Marcos: entre o feminino e o masculino no Brasil pós-1964. **Urdimento**. n. 21. Florianópolis, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4813/3155>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

PATRIOTA, Rosângela. O tema da traição na dramaturgia brasileira pelas lentes do grupo TAPA. **Fênix**. Revista de História e Estudos Culturais. n. 7. n.6. p. 1-22. 2010.

PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 239-260. 2003.

_____. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**, n. 52, v. 26. São Paulo: ANPUH, p. 249-272, 2006.

PEDRO, Joana Maria. WOLLF, Cristina. As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: uma questão de gênero. **História Unisinos**. v. 15, n. 3, p. 398-405, set./dez. de 2011. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2011.153.07>>. Acesso em 20 jun. 2019.

PEREIRA, J. **Teatro e cinema**. Da condenação do seu desvirtuamento. São Paulo: Exposição do Livro, 1961.

PERROT, Michele. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira De História** v. 9 n.1, p. 09-18, 1989.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PRIORE, Mary Del. Apresentação. In: **História das Mulheres no Brasil**. PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord.). São Paulo: Contexto, 2007. 9 ed. p. 7-10.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sexualidad, Salud y Sociedad** - Revista Latinoamericana. n.10. p.140-164. 2012.

RODRIGUES, Éder Sumariva. **A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar**: entre estética e poder, arte e resistência. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Udesc, Florianópolis, 2010.

_____. **O embate além do sangue e da carne de Ruth Escobar**: facetas de uma guerreira. Tese (Doutorado em Teatro) – Udesc, Florianópolis, 2015.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento [*"Memory, History, Oblivion"*, palestra na Conferência Internacional Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism. Budapeste, 8 mar. 2003]. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em 20 jun. 2019.

_____. **Memória, história e esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica – Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção – Tomo II. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa et al. "Os caminhos das democracias e as memórias políticas". In: **Repressão e Memória Política no Contexto Ibero-Brasileiro**: Estudos sobre Brasil, Guatemala, Moçambique, Peru e Portugal. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia. Portugal: Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, 2010. p. 12-14.

SANTOS, Guilherme Dearo Vieira. O teatro político de Gianfrancesco Guarnieri sob a censura. **Revista Anagrama**. Revista Interdisciplinar da Graduação. USP. ano 2. v. 2. p. 1-17, 2008-2009. Disponível em: <http://www.obcom.nap.usp.br/sites/default/files/midia/artigos/santos_oteatro.pdf>. Acesso em: 29 set. 2013.

SCAVONE, Lucila. Nosso corpo nos pertence? Discursos feministas do corpo. **Gênero**. Niterói. v.10. n. 2. p. 47-62, 2010.

SCHENBERG, Mario. E assim se manifesta a crítica. **Revista de Teatro da SBAT**. n. 382. p. 22-24. jul./ago. 1971.

_____. Uma autodestruição desesperadamente lúcida. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989. p.521-524.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Nova Iorque: Universidade de Columbia, 1989. Disponível em: <<http://www.observe.com/upload/935db796164ce35091c80e10df659a66.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2014.

_____. Usos e abusos de gênero. **Projeto História**. n. 45. São Paulo, p. 327-351, 2012.

SILVA, Cristiani Bereta da. Narrativas digitais sobre os exames de admissão ao Ginásio: egodocumentos e cultura escrita na história do tempo presente. **Tempo e Argumento**, v.7, n.15, p. 5 – 41. maio/ago. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/4fV9nd>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

SIQUEIRA, Silnei. Entrevista com Silnei Siqueira. [2008]. Entrevistadora: Cristina Costa. In: COSTA, Cristina (org.) **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008. p. 71-84.

SMITH, Anne Marie. **Um acordo forçado**. O consentimento da imprensa a censura no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SOIHET, Raquel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**. v. 27. n. 54, p. 281-300, 2007.

SOUTO, Miriane Pereira Dayrell; RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. A traição nas canções do musical Calabar. **Horizonte Científico**. Uberlândia. v.5. p.2-20. 2011. Disponível em: <www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8054/7777>. Acesso em 01 jul. 2019.

SOUZA, Edimilson Evangelista. **Heleny Guariba**: luta e paixão no teatro brasileiro. Dissertação (Mestrado em Artes) – IA/Unesp, São Paulo, 2008.

STARLING, Heloisa M. Sobre os silêncios da ditadura militar. In: FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar nenhum**: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público**: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988). Tese (Doutorado em História) Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2004.

TELES, Edson Luís de Almeida. **Brasil e África do Sul**: os paradoxos da democracia - Memória política em democracias com herança autoritária. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

TEIXEIRA, Níncia. Retratos da Escrita de Autoria Feminina no Brasil. In: FORNAZARI, Luciana; KLANOVICS, Rosimeire (orgs.) **Estudos de gênero em perspectiva**. Ponta Grossa: ANPUH-PR, 2016. p. 107 - 122.

THIESEN, Icléia (org.). **Documentos sensíveis**. Informação, arquivo e verdade na ditadura de 1964. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Porto Alegre: LP&M, 2012.

URIBE, Gustavo; BRANDT, Danielle; FIORATTI, Gustavo. Bolsonaro quer tomar o controle de dinheiro da Ancine em flerte com censura. **Folha de São Paulo**. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bolsonaro-quer-tomar-o-controle-de-dinheiro-da-ancine-em-flerte-com-censura.shtml>>. Acesso em 31 jul. 2019.

VIEIRA, Nayana da Silva. **Entre o imoral e o subversivo**: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Brasília, 2010.

VINCENZO, Elza Cunha. **Um Teatro da Mulher**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ZYL, Paul Van. Promovendo a justiça transicional em sociedades pós-conflito. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. n. 1. Brasília: Ministério da Justiça. p.32-55. 2009.

FONTES

Arquivo Nacional – Brasília/DF

Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas

Código de referência: *BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE*

Caixas:

02
75
113
116
172
192
294
298
306
352
384
401
474
519
549
561
578
636
674
687
700
724
736
743

Arquivo Nacional – Brasília/DF

Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas

Código de referência: *BR DFANBSB NS.ORI*

BIBLIOGRAFIA REFERENTE À CONSUELO DE CASTRO

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (orgs.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: CAPES, 2008.

BARROS, Alcides João de Barros. A Situação Social de Mulher no Teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção. **Latin American Theatre Review**. p. 13 – 20. 1976. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/237/212>>. Acesso em: 20 set. 2013,

BISSET, Judith. La revolución y el papel de la mujer em el teatro de Consuelo de Castro y Pilar Campesino. **Latin American Theatre Review**. p. 45-53.1999.

CASTRO, Consuelo de. À flor da Pele. **Revista de Teatro da SBAT**. n. 382. p. 25-54. jul./ago. 1971.

_____. **A Prova de Fogo**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1977.

_____. **O grande amor de nossas vidas**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 1981.

_____. Um bloco de sulfite. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 9-11.

_____. **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. Entrevista com a dramaturga Consuelo de Castro. [17 ago. 2006] Entrevistadores: Luis Francisco Carvalho Filho e Daisy Perelmutter, 2006a. **Projeto de Memória Oral da Biblioteca Mário de Andrade**. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Depoimento_Consuelo_de_Castro_1257456485.pdf> Acesso em: 28 set. 2013.

_____. Consuelo entre instantâneos. Entrevista. **Insight Inteligência**. 2006b. p. 88-96. Disponível em:<<http://www.insightinteligencia.com.br/34/PDFs/mat06.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

_____. Consuelo de Castro: Democracia: sonho da minha juventude, luta da minha vida. Entrevista. **Blog do Zé Dirceu**. 22 jan. 2014. Disponível em :<<http://www.zedirceu.com.br/consuelodecastrodemocraciasonhohodaminhajuventudelutadaminhavidal>>. Acesso em> 20 abr. de 2015.

_____. **Três histórias de amor e fúria**. São Paulo: Griostri, 2014.

FARIA, João Roberto (dir.) **História do Teatro Brasileiro**. Do modernismo as tendências românticas. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013.

GUARNIERI, Gianfrancesco. A Respeito de Consuelo de Castro. In: CASTRO, Consuelo de. **A cidade impossível de Pedro Santana**. Ed. Vanguarda, 1978. P. 5-7.

GUERRA, Sônia. **Geração de 69 no teatro brasileiro**: mudança dos ventos. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1988.

LARSON, Catherine; VARGAS, Margarita. **Latin American Women Dramatists**: theater, texts, and theories. Indiana: Indiana Press University, 1998

MAGALDI, Sábato. E assim se manifesta a crítica. **Revista de Teatro da SBAT**. n. 382. p. 20-22. jul./ago. 1971.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

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

MICHALSKI, Yan.. Consuelo de Castro: Sempre urgente. Sem rupturas. In: CASTRO, Consuelo. In: **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989. p. 13-24.

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

MILLERET, Margo. Acting radical: The dramaturgy of Consuelo de Castro. IN: LARSON, Catherine; VARGAS, Margarita. **Latin American Women Dramatists**: theater, texts, and theories. Indiana: Indiana Press University, 1998. p. 89-112.

MIRANDA, Cássia Ferreira. O teatro golpeado pela Ditadura Militar brasileira: Consuelo de Castro e Leilah Assumpção sob a mira da censura. **Anais do XV Encontro Estadual de História**. Florianópolis, 2014. Disponível em: <
http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1405897165_ARQUIVO_CassiaFerreiraMiranda-OteatrogolpeadopelaDitaduraMilitarbrasileira-ConsuelodeCastroeLeilahAssumpcaosobamiradacensura.pdf>. Acesso em 15 jan. 2018.

MORENO, Fernanda da Silva. **Consuelo de castro e a representação do feminino em sua dramaturgia**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

RODRIGUES. **Caminho de Volta (1974) de Consuelo de Castro os setores médios em tempos de crise**. Monografia. (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

SCHENBERG, Mario. E assim se manifesta a crítica. **Revista de Teatro da SBAT**. n. 382. p. 22-24. jul./ago. 1971

SZOKA, Elznieta; BRATCHER, Joe (ed.). **3 Contemporary Brazilian plays**. Austin: Host Publications

VINCENZO, Elza Cunha. **Um Teatro da Mulher**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

BIBLIOGRAFIA REFERENTE À LEILAH ASSUMPÇÃO

ALVES, Júnia. A Kuka de Kamaiorá ou o segredo da alma de ouro. Metaficção historiográfica 1973-1983. **Revista Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 3, p. 147 -154, out. 95.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção**, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo: UNI-Rio: Capes-RJ, 2006.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (orgs.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: CAPES, 2008

ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. São Paulo. Ed. Símbolo, 1977

ASSUMPÇÃO, Leilah. **A Kuka de Kamaiorá**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978.

ASSUMPÇÃO, Leilah. Entrevista concedida a Eliana Pace. PACE, Eliana. **Leilah Assumpção: a consciência da mulher**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/livro-interna.php?iEdicaoID=157>> Acesso em: 25 jul. 2013.

ASSUMPÇÃO, Leilah. **Onze pelas de Leilah Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

BARROS. Alcides João de Barros. A Situação Social de Mulher no Teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção. **Latin American Theatre Review**. p. 13 – 20. 1976. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/237/212>>. Acesso em: 20 set. 2013

CLARO, Priscila del. **Uma leitura crítica de Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção**. 2005. Dissertação (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, 2005.

FARIA, João Roberto (dir.) **História do Teatro Brasileiro**. Do modernismo as tendências românticas. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013.

GOMES, André. Leilah Assumpção. Para além dos limites do palco. **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura - V Seminário Internacional Mulher e Literatura**. 2012. Disponível em: http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/andre_luis_gomes.pdf. Acesso em 25 jun 2019.

GUERRA, Sônia. **Geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos**. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1988.

LARSON, Catherine; VARGAS, Margarita. **Latin American Women Dramatists: theater, texts, and theories**. Indiana: Indiana Press University, 1998

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. São Paulo: Símbolo, 1977. P.11-19.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

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

MIRANDA, Cássia Ferreira. O teatro golpeado pela Ditadura Militar brasileira: Consuelo de Castro e Leilah Assumpção sob a mira da censura. **Anais do XV Encontro Estadual de História**. Florianópolis, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1405897165_ARQUIVO_CassiaFerreiraMiranda-OteatrogolpeadopelaDitaduraMilitarbrasileira-ConsuelodeCastroeLeilahAssumpcaosobamiradacensura.pdf>. Acesso em 15 jan. 2018.

OLIVEIRA, Fernanda. Leilah Assumpção, os muros e o dia branco. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 52. p. 218-245, 2017.

PACE, Eliana. **Leilah Assumpção: a consciência da mulher**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/livro-interna.php?iEdicaoID=157>> Acesso em: 25 jul. 2013.

PELEGRI, Sandra. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros Leilah Assumpção. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. N. 28. p. 87-102. 2001. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2142/1281>. Acesso em 15 ago. 2018.

PELEGRI, Sandra. A representação dos papéis e da sexualidade feminina no teatro brasileiro na ditadura. **Diálogos Revista Electrónica de História** v. 8, n. 1, p. 270-289. 2007. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43980111>>. Acesso em 15 jun. 2018.

SANTANA, Ester. Dramaturgias de assalto as dinâmicas análogas de Edward Albee, Leilah Assumpção e José Vicente. **Revista sala preta**. v. 18, n. 2 | p. 119-130. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/150449/149836/>>. Acesso em: 25 out. 2018.

SZOKA, Elznieta; BRATCHER, Joe (ed.). **3 Contemporary Brazilian plays**. Austin: Host Publications.

VINCENZO, Elza Cunha. **Um Teatro da Mulher**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ANEXO I - SOLICITAÇÕES DE CENSURA DE À FLOR DA PELE

Caixa	Ano	Solicitante/Local	Parecer dos censores	Certificado expedido
116	1969	Perry Salles (Perilucio José de Almeida) São Paulo	Lucio Jaimes Acosta INTERDIÇÃO Wilson de Queiroz Garcia 18 anos – linguagem pornográfica Vicente de Paulo Alencar Monteiro 18 anos – linguagem pornográfica	Proibido para menores de 18 anos, com cortes Linguagem pornográfica.
116	1969	Perry Salles (Perilucio José de Almeida) PEDIDO DE RE-CENSURA São Paulo	Eduardo Carlos Pedrosa 18 anos – linguagem pornográfica João Ernesto Coelho Neto ENSAIO GERAL 18 anos - sem a classificação de pornográfico.	Proibido para menores de 18 anos, com cortes. Linguagem pornográfica.
116	1972	Empresa Iris Bruzi Rio de Janeiro	Osmar Fialho INTERDIÇÃO Teresa Cristina dos Reis Marra INTERDIÇÃO Censor 011 Censor 015 ENSAIO GERAL – parecer único 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1972	Irapuã Leal de Souza	Constâncio Montebello	Proibido para menores de 18 anos, com

		São Luis, Maranhão	INTERDIÇÃO Hellé Prudente Carvalhêdo INTERDIÇÃO	cortes
116	1972	Cia. De Teatro Ribalta Luthero Renato de Almeida A ser apresentada no Paraná, Minas Gerais e Santa Catarina. Curitiba – PR	Carlos Alberto Braz de Souza INTERDIÇÃO Graciete Moreno da Silva INTERDIÇÃO	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1973	Jairo de Andrade A ser apresentada em todo território nacional Porto Alegre - RS	Onofre Ribeiro da Silva 18 ANOS c/cortes	Não chegou a ser expedido certificado.
116	1973	Jairo de Andrade PEDIDO DE REVISÃO Porto Alegre - RS	Joel Ferraz Antonio Gomes Ferreira PARECER ÚNICO 18 anos, com cortes Maria de Lourdes de Almeida ENSAIO GERAL 18 anos	Proibido para menores de 18 anos, com cortes

116	1974	Adélcio Costa Diretor da Sociedade Catarinense de Teatro Florianópolis - SC	João Camelier 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1974	Luiz Alves da Silva Grupo Teatral Nós Florianópolis - SC	Graciete Moreno da Silva 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1974	Sonia Brandão Medeiros Medeiros Produções Artísticas Salvador - BA	Graciete Moreno da Silva 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1975	Celso Ribeiro Sociedade Cultural e Recreativa Teatro da Banda Sorocaba -SP	José M. A. Tolentino 18 anos, com cortes Maria Inês Rolim Cauchioli ENSAIO GERAL 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1975	José Moacir Pereira (1º secretário) Grupo de Amadores Teatrais “Viriato Corrêa” Três Rios – RJ	Arésio Teixeira Peixoto 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes

116	1976	Solicitação (dez. 1975) de José Vieira Madeira (chefe do SCDP) para avaliar a peça visto que o certificado venceu O pedido foi provavelmente a partir de solicitação da Sociedade Cultural e Recreativa Teatro da Banda Sorocaba - SP	Hugo Alberico Santoro 18 anos, com cortes Maria Inês Rolim Cauchioli 18 anos, com cortes Jácomo Fortunato Santoro ENSAIO GERAL 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1977	Ariel de Campos Diretor Presidente Companhia Teatral Ariel de Campos – CITACOS A ser apresentado em MT, GO e DF.	Maria Bemvinda Bezerra 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes

116	1977	Hilton Nogueira Ferreira Presidente da Federação de Teatro Amador da alta Sorocabana Solicita em nome de seu filiado Pequena Organização de Teatro Amador – Estudantil “POETA-E”	Edite Nakashoji Pereira 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
116	1977	Coracy dos Santos Cara-Central A. Repres. Artísticas Ltda. Rio de Janeiro - RJ	Maria Bemvinda Bezerra 18 anos, com cortes Marina de A. Brum Duarte 18 anos, com cortes Paulo Cesar Oliveira Santos 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 8 anos, com cortes
116	1978	Eduardo Mauricio Diretor do Grupo de Teatro Itinerário Rio de Janeiro	Odila Geralda Valadares Gilberto Hortencio de Souza PARECER ÚNICO 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos com cortes
116	1979	Tina Argen G. TASV – Produções e Promoções LTDA. Estreia em Brasília. Belo Horizonte – MG	Luiz Pedro de Sousa 18 anos	Proibido para menores de 18 anos

116	1979	Sociedade Civil de Cultura Barra Rio de Janeiro - RJ	Maria Cecília Martins C. Costa 18 anos Ivan Batista Machado Odila Geralda Valadares Tabajara Fabiano de Santana Ramos ENSAIO GERAL 18 anos	Proibido para menores de 18 anos
116	1980	Fernando de Souza Neves Garra Produções Artística e Culturais Salvador- BA	Solange Vaz dos Santos 18 anos	Proibido para menores de 18 anos
116	1980	Bernardo Mauricio Grupo Rio de Janeiro - RJ	Teresa Guimarães Paternostro Marina de A. Brum Duarte 18 anos	Proibido para menores de 18 anos
116	1980	Therezinha Teixeira de Siqueira Cia. Brasileira de Teatro e Cinema – COBRATEC Salvador – Bahia	Amélia Maria ... Pereira ... (Chefe SCDP – BA) 18 anos David César de Andrade Barouh 18 anos Severino Ernesto de Souza 18 anos	Proibido para menores de 18 anos

116	1984	Acyr Conceição França V. Giraldi Prod. Artística São José dos Pinhais - PR	Francisco Surek 18 anos Regina Maria Abil Russ 18 anos Benedito Zumas Filho 18 anos Francisco Surek ENSAIO GERAL 18 anos	Proibido para menores de 18 anos
-----	------	--	--	----------------------------------

ANEXO 2 - SOLICITAÇÕES DE CENSURA DE RODA COR DE RODA

Caixa	Ano	Solicitante/Local	Parecer dos censores	Certificado expedido
298	1973	Help Produções e Arte Ltda. Rio de Janeiro - RJ	Wilson Queiroz Garcia Reginaldo Oscar de Castro Paulo Leite de Lacerda PARECER ÚNICO INTERDIÇÃO	Não foi expedido certificado.
298	1973	Help Produções e Arte Ltda. Pedido de RECURSO Rio de Janeiro - RJ	Hellé Prudente Carvalhêdo Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes Roberto Antonio Coutinho Reginaldo Oscar de Castro PARECER UNICO 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
298	1974 1975 1976	Produções Flab S/C Ltda. São Paulo - SP	Roberto Antônio Coutinho INTERDIÇÃO Hellé Prudente Carvalhêdo INTERDIÇÃO Autorizado ensaio geral para ser dado parecer final ENSAIO GERAL (sem registros)	Proibido para menores de 18 anos, com cortes

298	1978	Gracindo Junior Empreendimentos e Participações Ltda. Rio de Janeiro	Odila Geralda Valadares 18 anos, com cortes	Proibido para menores de 18 anos, com cortes
298	1983	Grupo de Teatro Arte Belém/PA	Raimundo de Mesquita 18 anos	Proibido para menores de 18 anos
743	1987	Grupo de Teatro Oficínio II Brasília	Maria Arlete Cidade 18 anos Edite K. N. Pereira 18 anos Viviane da Rosa de Mendonça 18 anos Arlete (Maria Arlete Cidade) Edite K.N. Pereira Dalmo Paixão ENSAIO GERAL 18 anos	Proibido para menores de 18 anos