

# TEATRO E RESISTÊNCIA EM ÉPOCA DE SUPRESSÃO DE LIBERDADES: UMA ANÁLISE DAS MATÉRIAS DE MACKSEN LUIZ PUBLICADAS NO JORNAL *OPINIÃO* EM 1975

## THEATER AND RESISTANCE IN TIME OF SUPPRESSION OF FREEDOMS: AN ANALYSIS OF THE ARTICLES OF MACKSEN LUIZ PUBLISHED IN THE NEWSPAPER *OPINIÃO* IN 1975

Rita de Cássia Mendes PEREIRA\*  
Leonardo Fernandes MACHADO\*\*

**Resumo:** Após o Golpe Militar de 1964, o teatro tornou-se um campo privilegiado de resistência e difusão de valores da liberdade. Para fazer face às investidas da censura, palavras e frases foram substituídas nos textos apresentados à avaliação prévia para serem recuperadas no momento da performance. Os espetáculos associados ao conceito de Teatro da Resistência ganharam espaço nos veículos da imprensa alternativa. O presente trabalho tem por objetivo analisar discursos sobre o teatro, publicados no jornal *Opinião*, no ano de 1975. Das entrelinhas dos textos aqui tomados como fontes, assinados pelo crítico teatral Macksen Luiz, revelam-se posições políticas, visões da sociedade e valores éticos e morais distintos daqueles apregoados pelas esferas de poder.

Palavras Chave: Teatro da Resistência. Jornal *Opinião*. Cultura. Ditadura.

**Abstract:** After the Military Coup of 1964, the theater became a privileged field of resistance and dissemination of freedom values. To face the attacks of censorship, words and phrases were replaced in the texts submitted to prior appreciation and recovered at the time of the performance. The performances associated with the concept of the Theatre of Resistance got public in the alternative press. The present study aimed to analyze the speeches about the theater, published in the newspaper *Opinião*, in 1975. From the texts subscribed by the theatrical critic Macksen Luiz, political positions, visions of society and ethical and moral values are revealed different from those proclaimed by spheres of power.

**Keywords:** Theater of Resistance. Newspaper *Opinião*. Culture. Dictatorship.

### *Introdução*

A dramaturgia guarda uma estreita relação com as angústias humanas, os dramas humanos. O teatro não é estéril, sem propósito, voltado à construção de um território lúdico onde o homem se distrai ou esquece a carga de obrigações para com a vida. Como linguagem artística, ele não pode ser meramente prazeroso, descompromissado, desprovido de propósito. A par de recriar a vida, ele joga uma imensa rede sobre outras problemáticas e adentra os meandros intrincados das ideologias.

---

\* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. E-mail: ricamepe@hotmail.com

\*\* Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). E-mail: eonardo-fernandes-14@hotmail.com

A dimensão política esteve sempre presente na estética do teatro e no teatro brasileiro, em particular, cuja história pode ser associada, em diversos momentos da sua história, às lutas pela liberdade de expressão. A par com sua função estética e lúdica, vários grupos teatrais tiveram uma basilar importância na história pela democracia e atuaram, de forma pragmática, na defesa de interesses sociais distintos dos beneficiários das estruturas de poder.

Mostaço (1982) destaca o viés vanguardista, de luta pela restauração das liberdades, próprio a grupos teatrais que atuaram no Brasil durante o período ditatorial-militar, entre 1964 e 1985, e procura perscrutar o panorama político-social no qual algumas montagens foram geradas. O presente trabalho visa discutir o papel do teatro como marco de resistência à repressão implantada nas duas décadas que se seguiram ao golpe de 31 de março de 1964.

Especialmente a partir de 1968, além do teatro, a imprensa, a música, o cinema, os livros, foram objeto de uma vigilância cerrada, ameaçados com os expedientes da censura prévia, da suspensão ou do recolhimento. Neste contexto situa-se a criação de dois grupos teatrais – o Arena e o Oficina – que foram de importância inestimável para o debate político-ideológico sobre diversos temas colocados na ordem do dia. A dramaturgia brasileira, atuando em harmonia com outras linguagens artísticas, deu sua parcela de colaboração no sentido de iluminar, expor os porões sombrios da ditadura, de esclarecer a sociedade sobre o regime que se sustentava mediante a supressão de um dos direitos fundamentais do homem: a liberdade.

Neste cenário de cerceamento dos direitos, havia também aqueles que colocaram a sua “arte” a serviço do regime. Músicas como *Eu te amo, meu Brasil*, escritas por Dom e Ravel, em 1970, e *Este é um país que vai pra frente*, gravada pelo grupo Os Incríveis em 1977, vinham reforçar o ponto de vista do governo e confrontar aqueles que ousavam discordar da máxima propagandeada pela ditadura: Brasil, ame-o ou o deixe-o. Até mesmo escolas de samba se submeteram a esse direcionamento. A Beija-Flor de Nilópolis, por exemplo, desfilou, em 1975, com o enredo *Grande decênio*, de natureza encomiástica, dedicada a glorificar programas desenvolvidos pelos governos militares.

Para fazer face aos discursos governamentais, vários veículos de imprensa alternativa à grande mídia se constituíram. Além de dar voz às denúncias sobre torturas, exílios e mortes, esses periódicos se dedicaram a debater temas relacionados à política e à economia, ao tempo em que buscaram dar visibilidade à produção cultural de resistência ao regime ditatorial. O governo respondeu com o fechamento de jornais, com

o recolhimento de exemplares que já se encontravam em circulação e com a coação direta sobre proprietários, editores e jornalistas. Enunciados discursivos veiculados pelos periódicos compreendidos pelo conceito de imprensa alternativa possibilitam elucidar o papel e a importância do teatro na resistência à ditadura e na difusão de valores da liberdade em um contexto de repressão.

Resulta, da análise desses jornais, a conclusão de que, no contexto de supressão de direitos e liberdade, o teatro configurou-se como elemento de afirmação da cultura de resistência. Deste modo, tendo como pano de fundo as reflexões teóricas e a produção historiográfica relativas à cultura no período ditatorial militar, os discursos e imagens alusivos a alguns grupos de teatro aparecem como contraponto às ações do Estado no sentido do cerceamento da liberdade de expressão artística e de pensamento.

A investigação que orientou a elaboração do presente texto dialoga com a concepção de jornalismo de Dines (1996, p. 18), para quem “o jornalismo é a técnica de investigar, arrumar, referenciar, distinguir circunstâncias.” Por outro lado, partindo de uma concepção ampla e complexa de cultura, que compreende todas as formas de conhecimento e toda manifestação artística, infere-se que o tecido cultural é de suma importância na higidez sistêmica do organismo social e que, em situações de emergências, o primeiro segmento a ser deserdado é a cultura, razão pela qual, a cada momento, toda a sociedade deve se inteirar do grande significado da cultura para a consolidação da sua independência.

Glauber Rocha, com o seu olhar experimentalista e revolucionário, exerceu, por meio do cinema, um papel fundamental na construção de uma visão de cultura que integrava, em sua complexidade, distintas formas de manifestação artísticas e opiniões políticas divergentes. As suas opiniões sobre o Cinema Novo revelam a infinidade de fontes com as quais ele dialoga no processo de produção. É evidente a preocupação do cineasta em inserir o país no contexto cinematográfico mundial, sobretudo o europeu, mas, também, de dar vazão à proposta de “cinema antropológico”, no qual o homem se reconheça como centro das preocupações, em uma dramaturgia revolucionária, aos moldes do que entendia ser a arte brechtiana.

Inspirada nos pressupostos do Cinema Novo, um setor da produção teatral pós-1964 deu corpo a modelos distintos de representação, que sinalizavam para as ebulições sociais e os movimentos insurreccionais e que rompiam, de alguma forma, com a ideia de uma cultura nacional unitária. O modelo do Teatro do Oprimido, proposto por Augusto Boal, ainda no final da década de 1950, ganhou novo sentido após o golpe e, nomeadamente, com o acirramento das lutas de resistência à ditadura:

Boal, que haveria de se constituir na principal liderança do Teatro de Arena, expõe os propósitos do Teatro do Oprimido:

Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo. O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele (BOAL, 2008, p. xi).

Nesta perspectiva, o público apropria-se da mensagem, tornando-se sujeito, e não mero espectador, da matéria encenada. Boal aponta para o potencial do teatro na conquista da capacidade humana:

No sentido mais arcaico do termo, porém, teatro é a capacidade dos seres humanos (ausente nos animais) de se observarem a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de se ver no ato de se ver, capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Podem se ver aqui e se imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã (BOAL, 2008, p. xiv).

Ao lado do Teatro do Oprimido, a produção teatral englobada pela expressão Teatro de Resistência figura, no Brasil, como modelo cultural de confrontação aos ditames do governo militar. Nessa designação podem ser incluídas todas as vertentes teatrais que se destacaram, especialmente após 1969, com produções que se constituíram em atos de vigilância contra a repressão, a censura, o arrocho salarial, as pressões regulatórias e a supressão das liberdades. Entre essas vertentes podem ser agregadas as formas de fazer teatro consolidadas pelos grupos Arena e Oficina.

O Teatro de Arena foi criado, ainda na década de 1950, como um contraponto à proposta do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que trazia espetáculos internacionais de requinte. O grupo ganhou espaço no cenário pós-golpe com a apresentação do *Arena Conta Zumbi*, encenado pela primeira vez em 01 de maio de 1965, primeiro de uma série nomeada *Arena Conta...* que tomou o significado de um ato de enfrentamento ao regime militar e às suas medidas repressoras.

Com espetáculos escolhidos e montados a partir de uma perspectiva de renovação, o Arena deu publicidade a textos de Brecht, Augusto Boal, Molière, Maquiavel, entre outros. Além disso, tonou-se um espaço privilegiado de mudanças estruturais da dramaturgia brasileira. O projeto político do Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, veio a se tornar a alma do Arena. Esse projeto pautava-

se pela valorização do texto e, em especial, de textos que traduzissem o drama humano, dos falares e costumes próprios do povo:

Contra [...] o estilo correto de pronúncia de frases, o acabamento pormenorizando do espetáculo, o luxo e o refinamento indiscriminado a cobrir um teatro para ser degustado, um teatro de dramas íntimos, de conflitos de alcova, de serenidade olímpica para representar clássicos; a favor da *classe média*, que havia se misturado à aristocrática plateia do TBC mas que já estava desfazendo aquele conúbio feliz e exigindo outros temas e colocações na problemática do palco: a sua própria imagem e dimensão. Uma plateia que, estilisticamente preferia atores que “sendo gogos, fossem gogos; sendo brasileiros falassem português, misturando tu e você” e que ideologicamente tinham substituído o caipira afrancesado dos atores luxuosos pelos *revolucionários-irlandeses-gente-do-Brás*. [...] a arena revela sempre o caráter teatral de qualquer espetáculo; [...] o café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima ‘furtiva’ expõe seu segredo (MOSTAÇO, 1982, p. 30-31)

No Teatro Arena, os cenários e personagens associados à elite nacional, iluminados pelos refletores do TBC, dão lugar ao proletariado brasileiro em uma, mesmo que discreta, provocação. A inspiração vinha de ícones da literatura, como Jorge Amado e José Lins do Rego. Na direção do Arena, Boal fez do teatro um instrumento de luta pela liberdade.

Na mesma vaga de produção teatral de expressões teatrais mais arrojadas, como o Arena, nasceu, em 1958, nos corredores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, o movimento conhecido como Oficina. Apoiado pelo Grêmio Acadêmico XI de Agosto, que lhe financiou os primeiros espetáculos, a Oficina tinha os seus propósitos bem delineados até no nome: era um projeto experimental, um modelo em construção, ao gosto dos anseios de cabeças desassossegadas, ebulitivas, em busca de mudança, novidade.

O Oficina, que haveria de se constituir em referência para os movimentos culturais de oposição ao governo militar, tinha entre os fundadores José Celso Martinez Corrêa, ainda hoje atuante no campo da dramaturgia, e foi influenciado, de certa forma, pelo modelo antropofágico de Mário de Andrade, tão entranhado na música, na poesia e em outras linguagens artísticas. O Oficina praticou uma espécie de canibalismo, um aproveitamento da experiência de outros modelos de teatro, um reprocessamento do que já existia em termos de inovação e funcionalidade (MOSTAÇO, 1982, p. 50). No intuito de explicar a essência do Teatro Oficina, Fortes evoca Albert Camus e sua assertiva sobre a verdadeira função do artista. No Oficina, foram lançadas as bases do

tropicalismo, uma releitura do movimento antropofágico de Oswald de Andrade.

O Arena e o Oficina, de alguma forma, se complementavam. Estavam comprometidos com a defesa da liberdade e com o projeto de renovação da dramaturgia nacional, mediante a apresentação de temas instigantes, o uso de técnicas arrojadas e a perspectiva de envolvimento do povo. Outro indiscutível marco, dentro de todo esse cenário, foi a peça *Liberdade, Liberdade*. O texto de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, na opinião de Rosell (2012, s.p.), “[,,] integra um conjunto de obras de um tipo de teatro característico do período do regime militar brasileiro (configurando uma resposta à situação, pelo menos em parte criada por ele), que passou à História como de protesto ou resistência”.

Enfim, são muitos os nomes ligados ao teatro, como os de Gianfrancisco Guarnieri, Paulo Pontes, Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha) e Ariano Suassuna, por exemplo, que ficaram gravados na memória brasileira como autores e atores que exerceram sua cidadania usando o teatro, a dramaturgia, com tendências claras ao confronto com o governo de exceção instaurado com o golpe de 1964.

#### *Teatro e resistência em contextos de supressão de liberdades*

Ao longo da história da humanidade, o teatro tem se revelado um instrumento poderoso de disseminação de ideias, conceitos, valores culturais divergentes. Mostaço (1982) analisa fatos ocorridos, em diferentes contextos, que demonstram como os grupos de teatro desempenharam papel importante na construção – e restauração – das liberdades

No Brasil, desde os primórdios da República, havia regras claras para as manifestações culturais e, em especial, para o teatro, uma novidade trazida pelos imigrantes europeus. As desconfianças recaíam, sobretudo, sobre o teatro feito por operários, do qual se desconfiava ser instrumento de difusão de ideias socialistas (MOSTAÇO, 1982, p. 35 ). No Estado Novo, sob Getúlio Vargas, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado com o objetivo de controlar os veículos de comunicação e coibir manifestações contrárias ao governo, também se ocupou das montagens teatrais.

A arte da dramaturgia, por seu potencial para a mobilização do público e para a improvisação, expressam um ideal de resistência que as torna alvo da ação de governos de exceção, ações essas frequente respaldadas em setores significativos da sociedade.. No período ditatorial militar, que se estende de 1964 a 1985, como destaca Fico (2003,

p. 187),

[...] “leis de imprensa”, “classificações etárias” (para diversões públicas) e proibições de “atentados à moral e aos bons costumes”, frequentemente possibilitaram mecanismos censórios que contavam com o benefício da legitimação que parcelas da sociedade lhes conferiam, já que os consideravam “naturais”. Assim, para a ditadura militar, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação.

Os governos militares fundamentaram suas ações em normas e decretos advindos dos Comandantes em Chefe da Marinha, Aeronáutica e Exército e dos presidentes da República, com o incondicional respaldo do Conselho de Segurança Nacional. De todos os atos editados no período ditatorial militar, o que teve maior repercussão foi o Ato Institucional nº 5 (AI 5), de 1968, considerando um marco na consolidação de práticas de censura e repressão. Assinado pelo General Presidente Artur da Costa e Silva, o AI 5 abriu a possibilidade de fechamento do congresso e das casas legislativas estaduais e municipais por ação direta do Presidente da República.

No grande raio de medidas elencadas, o AI 5 estabeleceu a proibição de atividades ou manifestação sobre assuntos de natureza política e a aplicação da liberdade vigiada como estratégia de segurança, medidas que afetaram diretamente o cinema, a música, o teatro, a televisão, a literatura e a imprensa. A censura às manifestações artístico-literárias se aprofunda, fundamentada em avaliações de natureza moral ou na suspeição de que pudessem conter, ainda que de forma velada, elementos de propaganda política, conteúdo subversivo ou qualquer indício de crítica ao regime militar e seus representantes. Garcia (2008, p. 179) resume os efeitos do AI 5 sobre o meio artístico:

Ato Institucional n.º 5 (AI-5) exerceu forte impacto sobre a atividade artística e, a partir de então, as manifestações públicas apresentaram dinâmica inversa ao período anterior. Se antes as manifestações dos artistas não eram consideradas perigosas, agora elas eram reprimidas com intransigência. Como afirmou a atriz Dulce Nunes, “toda movimentação que havia antes foi soterrada pelo AI-5. Ele foi um marco de violência e arbítrio”.

Efetivamente, sob os militares, a censura foi potencializada enquanto instrumento regulatório e tornada objeto de ação policial. Agentes públicos ligados aos órgãos de repressão e controle censuraram músicas já consagradas pelo público, filmes, novelas e peças teatrais. Algumas vezes, os artistas concordaram em levar suas obras a público mutiladas, desfiguradas, para atender às exigências dos censores, a exemplo do que

aconteceu com *B. em Cadeira de Rodas*. Quanto aos livros, foram objeto da ação dos órgãos de censura: *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar; *Leão de Chácara*, de João Antônio; *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, dentre outros, aos quais se atribuía o poder de confrontação aos princípios morais ou à ordem e segurança nacional. Não raras vezes, como justificativa para restrição de acesso a um texto ou uma música, os censores se apegavam a elementos não diretamente associados aos embates políticos, como o que aconteceu com as músicas de Adoniran Barbosa, *Tiro ao Álvaro* e *Samba do Arnesto*, censuradas pelo uso de linguagem de “gosto duvidoso” ou “péssimo gosto”.

O contexto pós AI 5 foi propagandeado pelo governo como os anos do Milagre Brasileiro e interpretado pelos historiadores de oposição como Anos de Chumbo. “O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se”. (GASPARI, 2002, p. 13). Na opinião de Gaspari, houve “mais chumbo que milagre”, com as torturas e sua profícua “funcionalidade de suplício” sendo largamente empregadas (GASPARI, 2002, p. 17). Todos aqueles que discordavam das ações do governo eram considerados inimigos da nação e viviam sob a ameaça constante dos agentes da repressão. A morte e o desaparecimento de opositores ao regime torna-se uma constante.

Para o governo militar, eram inimigos da nação as pessoas que, por ação individual ou coletiva, disseminavam ideias contrárias ao sistema jurídico e político instaurado em 1964. Eram trabalhadores, intelectuais e militantes de esquerda, alguns envolvidos com teatro, música e outras linguagens artísticas, nos quais o governo enxegava a capacidade de formação de opinião. Segundo Mostaço (1982, p. 75), as esquerdas foram apanhadas de surpresa com os desdobramentos do golpe:

As esquerdas, surpreendidas com a virada, não tiveram condições de qualquer reação que não fosse retórica (como manter alguns dias uma cadeia de rádio executando músicas “revolucionárias”, ou discursos inflamados no Congresso Nacional). Em poucos dias, a chamada Revolução de Março instalou-se plenamente, iniciando o processo de conversão à direita.

Em movimentos de rua, por meio de veículos alternativos de imprensa e com o uso das diferentes linguagens artísticas, os opositores ao regime ditatorial se expressaram sempre na defesa da liberdade de expressão e encampavam outras bandeiras, comuns a diversos segmentos da sociedade brasileira, como destaca Araújo (2000, p.15):

Grandes campanhas, como a luta pela anistia ou contra a carestia, que mobilizavam o que havia se organizado na sociedade (movimento estudantil, a igreja progressista, movimentos sindicais – estes bem fortes na época, principalmente os sindicatos de trabalhadores assalariados de classe média, como bancários, professores, jornalistas, arquitetos etc.). Lutas políticas que pressionavam contra os limites da legalidade.

Ainda de acordo com Araújo (2000), as ideias e práticas políticas sustentadas pela oposição ao regime tinham referência em outros cenários no plano internacional e em acontecimentos importantes, como a rebelião de maio, em Paris, a Revolução Cultural Chinesa e a Primavera de Praga, na Tchecoslováquia. Apesar dos retrocessos no campo político e do clima desfavorável às liberdades individuais, o sentimento de otimismo pairava no ar e a ditadura tornou-se o pano de fundo para a experiência de militância alternativa no Brasil.

No campo da cultura, essa perspectiva de militância crítica aos partidos comunistas tradicionais mobilizou artistas e intelectuais que fizeram veicular novas ideias por meio de peças teatrais, poesias, músicas e filmes com mensagens de contestação aos valores morais e estéticos dominantes.

Um novo olhar e uma nova linguagem tomam corpo em um contexto de intensa repressão. Cantores e compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Zé, Nara Leão, Maria Bethânia, Toquinho, Belchior, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Torquato Neto, Carlos Lira, Juca Chaves, dentre outros, tiveram atuação destacada na produção e interpretação de músicas que, de algum modo, confrontavam a ditadura. Especialmente nos festivais, promovidos pelas grandes emissoras de televisão, essa produção ganhava expressão e conquistava parcelas significativa dos jovens do país para a resistência.

No que diz respeito ao teatro, logo após o golpe, os artistas a ele ligados foram pioneiros de uma arte de resistência: “Dentre todos, foi o teatro o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência” (MOSTAÇO, 1982, p. 76).

De forma velada ou ostensivamente, os espetáculos teatrais veiculavam ideias ligadas à liberdade. Com criatividade e a perspicácia, os grupos teatrais se apropriaram de informações sobre atos de opressão e as incorporaram às cenas, propiciando aos expectadores uma imagem da realidade destoante da que era enunciada pelo governo e pela grande mídia. O público era induzido a refletir sobre as mensagens imbricadas nos discursos e na performance dos atores e, frequentemente, manifestava repulsa ao regime

ditatorial.

Mas, sob constantes ameaças de intervenção, a produção teatral viu o seu público diminuir drasticamente, com sérios prejuízos para os profissionais que atuavam na área. A classe média se manteve longe dos teatros na medida em que tomava corpo a ideia, propagandeada pelos setores mais conservadores, identificados com os padrões discursivos disseminados pelo regime, de que os teatros eram lugares indecentes, de perversão e violência.

Ao lado dos produtores teatrais, escritores e atores, também os profissionais da imprensa, estudantes e trabalhadores da cidade e do campo, às voltas com as perseguições e a censura, se encontravam nos espaços e eventos nos quais poderiam demonstrar a resistência ao regime ditatorial. As apresentações teatrais tornaram-se momentos privilegiados de encontro e manifestação. São vários os grupos, a exemplo do Arena e do Oficina, que, pautados por uma estética vanguardista e tomados como referência dos opositores ao regime, foram objeto de perseguição governamental, como destaca Mostaço (1982, p. 123):

A dissolução dos grupos, neste período que estamos enfocando, não foi fortuita e muito menos “natural”. Eles, afinal, tinham resistido em outras ocasiões de crise e, bem ou mal, cedendo ou avançando terreno, conseguiram manter unidos os artistas e o conjunto ideológico que os animava. A crise maior nesta virada de década, advém de outros estratos, imersa em fundas contradições que superam as forças debilitadas destes homens e mulheres empenhados na luta cultural.

Como meio de comunicação, o espetáculo teatral tem o poder de expor ideias e gerar empatia do público. Temas e personagens envolvem emocionalmente emissores e receptores das imagens e discursos e, em contextos de opressão, fazem do teatro um espaço de luta e da dramaturgia uma arma. Isto explica porque a linguagem teatral foi objeto de uma intensa vigilância e da ação constante dos censores no período ditatorial militar no Brasil

O romancista, teatrólogo e autor de telenovelas Dias Gomes teve vários dos seus trabalhos embargados pela censura. Defendia, ferrenhamente, que os movimentos culturais deveriam, sim, desempenhar grande papel na resistência e na luta pela restauração da democracia. Dias Gomes afirmou que a liderança do “movimento” decorria da natureza coletiva da arte de representação que, ao primar pelo trabalho em equipe, acabava se convertendo num ato político-social. Dessa maneira, não havia divisão entre teatro engajado e desengajado nem tampouco entre teatro comercial, estético e político, o teatro brasileiro era todo engajado na medida em que assumia um

compromisso com seu povo e com seu tempo (Cf. GARCIA, 2008, p. 150).

A pressão da censura não era apenas sobre os autores e intérpretes. Os próprios técnicos de censura corriam riscos de responder a processos internos e serem penalizados, caso ocorresse algum deslize em seu ofício ou desobedecessem às orientações recebidas, intencionalmente ou por falta de atenção. Para evitar problemas, os agentes censórios levantavam dados aparentemente desnecessários, mas que faziam grande diferença na hora de analisar tecnicamente as obras. (GARCIA, 2008, p. 248).

### *Teatro e resistência nas páginas da Imprensa Alternativa*

Mesmo nos anos de chumbo, quando um processo de desqualificação do teatro tomou corpo e a censura passou a atuar de forma mais incisiva no sentido de proibir ou mutilar os textos, jornais e revistas de grande porte continuavam a noticiar os espetáculos teatrais. Mas, no tocante aos grupos associados ao conceito de Teatro de Resistência, a cobertura e visibilidade estavam praticamente limitadas às páginas da chamada Imprensa Alternativa, que Araújo define como

[...] jornais de formato tabloide ou minitabloide, muitas vezes de tiragem irregular, alguns vendidos em bancas, outros de circulação restrita, e sempre de oposição. Durante a ditadura, esses jornais questionaram o regime, denunciaram a violência e a arbitrariedade, expressando uma opinião e uma posição de esquerda num país que praticamente havia suprimido quase todos os canais de organização e manifestação política de oposição (ARAÚJO, 2000, p. 21 )

Dentre esses tabloides, que atuavam em contraponto a opiniões veiculadas pela grande imprensa e que foram de fundamental importância para o processo de resistência à ditadura, destacam-se: *O Pasquim*, *O Bondinho*, *Movimento*, *Opinião*, *Politika*, *Versus* e outros títulos, alguns deles vinculados a sindicatos, ao movimento estudantil, a partidos ou grupos clandestinos da esquerda.

Esses jornais podem ser considerados bastiões da luta contra a repressão e a tortura. Nas suas páginas podem ser encontradas notícias relativas à repressão aos comunistas, desencadeada após a descoberta de uma gráfica do PCB em São Paulo, em fevereiro de 1975; sobre a misteriosa morte do jornalista Vladimir Herzog em uma cela no Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), em 25 de outubro de 1975; sobre a explosão de uma bomba na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, em 19 de agosto de 1976 ; e sobre a tentativa de explosão da sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), no

Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 1980.

Ainda que de forma pontual, alguns veículos da grande imprensa também publicavam artigos com teor denunciatório aos atos repressivos, graças à presença de profissionais contrários ao governo, como esclarece Ruggiero (2013):

A imprensa alternativa, porém, não era a única voltada à denúncia. Durante os “Anos de Chumbo”, grandes veículos de comunicação tinham jornalistas combatentes na equipe. No final de 1969, por exemplo, a revista *Veja* contava com profissionais contrários à política da época. Um deles era Élio Gaspari, o qual contribuiu para a publicação de duas matérias sobre tortura de presos políticos. Também cooperaram com a imprensa alternativa alguns profissionais demitidos dos grandes veículos por levar informações sobre o regime militar às páginas das revistas e jornais onde trabalhavam.

Mas a imprensa alternativa tinha linhas editoriais muito bem definidas e as abordagens sobre a situação política do país, sobre os fenômenos da repressão e da resistência, se constituíam em elementos centrais no processo de produção discursiva. Sobre o jornal *Versus*, Araújo (2000, p. 135) discorre:

O jornal falava essencialmente de angústia, exclusão, minorias, Igreja, arte, índios, política e resistência. Uma análise de como são abordados e apresentados esses temas nos permite traçar uma radiografia geral (intelectual, política, artística e filosófica) não tanto de um grupo mas de uma postura de esquerda que marcou uma geração de militantes políticos, universitários, intelectuais e artistas no Brasil, durante os anos de 1970 .

Praticando um jornalismo independente, destaca-se *O Pasquim*, contumaz em críticas à postura dos governos da ditadura militar. Com o recurso ao humor, o jornal conseguia publicar grande parte de seus artigos, livrando-se dos cortes da censura. (FRANÇA, 2012). Já desde o seu primeiro número, lançado em junho de 1969, o jornal se dedicou a temas associados à crítica social, à política e ao comportamento humano. Leitura certa nos meios acadêmicos mais ligados à esquerda, o *Pasquim* saltou, em seis meses, de uma tiragem inicial de 28 mil para cerca de 250 mil exemplares por edição (GASPARI, 2002, p. 219).

Graças à contribuição de chargistas e escritores como Millôr Fernandes, Jaguar e Ziraldo, o jornal ficou marcado pelo humorismo crítico em relação ao governo dos Generais. Esse jornal teve vários números censurados e até recolhidos nas bancas. Vários diretores, jornalistas e funcionários foram presos pela Polícia Federal após a invasão da sua sede, em novembro de 1970 (ARAÚJO, 2000, p. 23). O nome *Pasquim*

foi atribuído por Jaguar numa tirada jocosa: “Já que vão nos chamar de pasquim, ou seja, jornal sem repercussão, sem prestígio, pronto: que o nome do jornal seja O Pasquim.”<sup>1</sup>

O jornal *Opinião*, de composição pluralista, tinha como colaboradores algumas figuras de renome nacional e internacional, como Celso Furtado e Fernando Henrique Cardoso, veiculava matérias veiculadas em revistas estrangeiras e trazia distintas opiniões sobre o cenário político interno (ARAÚJO, 2000, p. 24).

Em 1975, a editoria do *Opinião* estava estruturada em torno de uma diretoria geral, ocupada por Fernando Gasparian. O redator chefe era Argemiro Ferreira e o secretário era Oséas de Carvalho. O corpo principal de editores era formado por Sérgio Augusto, Helena Salem, Eduardo Ulup e Paulo Sérgio Markun e o veículo contava, ainda, com um corpo de editores assistentes, formado por Marcos Ribas de Faria, Iza Freaza, Cláudio Lysias, Elice Munerato. A seção de arquivo estava sob a responsabilidade de Grace Dantas Mota. Do seu Conselho de Colaboradores participavam Antônio Callado, Antônio Cândido, Fernando Henrique Cardoso, Millôr Fernandes, Celso Furtado, Paulo Emílio Salles Gomes, Alceu Amaroso Lima, Luciano Martins, Francisco de Oliveira, Paul Singer e Francisco C. Weffort.

O tabloide, medindo 37 X 28,5 cm, era impresso em papel de baixa qualidade, com 24 páginas, tipo de fonte *Times New Roman*, tamanho 10 nos textos. Os títulos são sempre em *negrito*, mas o tamanho da fonte varia. Por vezes aparece a primeira letra da sentença em maiúscula, às vezes é totalmente escrito em caixa alta. O jornal era impresso em preto e branco e, excepcionalmente, eram utilizadas outras cores na capa e contracapa. Seus assuntos e temas demonstravam uma aceção política norteadas por distintas visões de mundo, mas norteadas por uma perspectiva de esquerda e de defesa da democracia. A partir dessa perspectiva, denunciavam fatos elucidativos do contexto de supressão de liberdades, opinavam sobre variados assuntos concernentes à indústria, ao comércio, à cultura, o esporte, à educação e dedicaam-se a discutir problemas inerentes à vida nas cidades.

À época, a diagramação do jornal era considerada moderna, inspirada em magazines de renome internacional. O *Opinião* selecionava para fazer veicular em suas páginas artigos já publicados em *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *The Washington Post*, *The Guardian*, *The New York Review* e *New Statesman*. Essa era, aliás, uma estratégia de enfrentamento das ameaças de repressão: o jornal acenava com a

---

<sup>1</sup> Cf. no documentário *Desafio*, da TV Brasil, episódio 4, “Resistir é Preciso: entrevista com Ziraldo”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Y62uxF0Zro>>. Acesso em: 25 set 2017.

possibilidade de repercussão internacional dos atos de censura a matérias já publicados em periódicos de outros países..

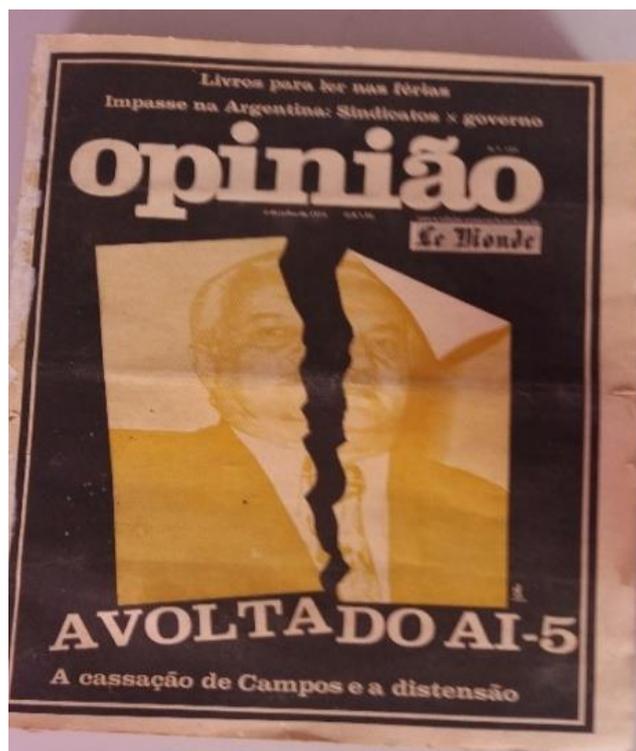
O jornal *Opinião* contava com sete cadernos, delineados com o propósito de informar e debater temas definidos de acordo com a sua linha editorial: Evidências; O Brasil; A economia; O mundo; Edição semanal brasileira; Tendências e Cultura; Opinião. Uma vasta gama de elementos gráficos e complementares era utilizada com o intuito de atrair a atenção dos leitores. A disposição dos títulos, a inserção de anúncios de peças teatrais e espetáculos musicais, a publicação de comentários, entrevistas, o recurso a fotos, ilustrações, charges eram alguns desses expedientes.

O *Opinião*, de periodicidade semanal, distribuído por assinaturas e vendidos em bancas de revistas, tornou-se um dos jornais alternativos mais vendidos e mais influentes no âmbito nacional. Sob severos riscos, os jornalistas e colaboradores confrontavam o governo militar, em matérias que denunciavam o avanço da repressão e a supressão das liberdades individuais. A edição de n. 139, publicada em 04 de julho de 1975, expõe na capa (Figura 1), em um fundo escuro, a foto, rasgada ao meio, de Wilson Campos, senador pelo estado de Pernambuco, que havia sido cassado. A chamada da matéria de capa – “A volta do AI-5: A cassação de Campos e a distensão.” – não deixava dúvida quanto ao reforço dos poderes dos militares, passados 11 anos desde a deflagração do golpe e em um contexto em que os governos militares diziam acenar para a possibilidade da distensão.

O texto da matéria, publicada na página 3, no caderno Brasil, aponta para a maneira como o AI5 ainda era um instrumento ainda largamente utilizado pelos militares:

Os dois atos assinados pelo presidente Ernesto Geisel e por seu ministro da Justiça, Armando Falcão, na terça-feira, cassaram o mandato do senador Wilson Campos e suspenderam por 10 anos seus direitos políticos, os de seu acusador – o industrial Carlos Alberto Menezes – e os do banqueiro Romero Rego Barros Rocha, diretor do Bandepe, também envolvido no escândalo Moreno. Apesar da aplicação do AI-5 – a primeira, desde 1968, a atingir o Congresso – o processo de distensão do presidente Geisel acabava de ser reforçado, dias antes, por duas importantes adesões: a do brigadeiro Eduardo Gomes e a do general Cordeiro de Farias. (*Opinião*, 1975, caderno O Brasil, p. 3)

**Figura 1: Capa da Edição do Jornal Opinião de 04 de julho de 1975**



Fonte: Acervo do Laboratório de História Social do Trabalho (LHIST) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

No interior do jornal, a mesma foto de capa é reproduzida, a reforçar o título da matéria, postp em destaque mediante o recurso ao negrito e à caixa alta “QUAL O FUTURO DA DISTENSÃO?”. A matéria comportava, ainda, uma imagem ilustrativa 4,7cmX8,5cm, de autoria de Cordeiro Farias, situada no centro da página em que se ilustrava, de forma estilizada a conjunção dos poderes envolvidos no suposto processo de distensão.

**Figura 2: Página 3 do Jornal Opinião, publicado em 04 de julho de 1975**



Fonte: Acervo do Laboratório de História Social do Trabalho (LHIST), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Nas matérias sobre o teatro publicadas na sessão Tendências e Cultura, textos, imagens e outros recursos gráficos expõem a discursividade ideológica dos autores e revelam efeitos de sentidos. Para apreender esses efeitos de sentido, é necessário tomar ciência dos distintos momentos envolvidos na produção dos textos.

De acordo com Cotta (2005, p. 86), “o jornal é como uma peça de teatro, em três atos”. Ele define os atos como: pauta, reportagem e edição. A pauta orienta a produção da reportagem. A reportagem é a execução da pauta sugerida e implica na seleção pelo repórter de locais e pessoas a serem abordados. Após a história contada, é a vez do editor ou *Gatekeeper* definir, conforme a linha editorial do veículo, o que sairá na matéria:

A linha editorial influi cada vez mais nas pautas e nos textos informativos dos repórteres. Há nessas pautas, matérias recomendadas (se não o fossem, jamais seriam objeto de cobertura jornalística); [...] O texto jornalístico segue ainda, conforme o veículo e mídia, uma linguagem própria de chamar e prender a atenção do público. (COTTA, 2005, p. 22)

A reflexão sobre a conjuntura de produção e difusão dos jornais e sobre as diferentes fases de produção das matérias devem ser consideradas no momento da análise do conteúdo, que, de acordo com Bardin (2007, p. 89) organizm-se em torno de três pólos cronológicos: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, norteada pelos princípios da inferência e da interpretação. A pré-análise implica em três procedimentos básicos, realizados pelo pesquisador, não necessariamente nessa ordem: “A escolha dos documentos submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final.”(BARDIN, 2007, p. 89).

A exploração do material, consiste na codificação e no recorte: insere-se aí os processos de escolha e enumeração das edições, com informações concernentes a data e página, e, também de classificação e a agregação, norteado pelas informações sobre títulos e natureza das matérias. (BARDIN, 2007, p. 97).

Já o tratamento dos resultados, pelos procedimentos da inferência e da interpretação, “permitem estabelecer quadros de resultados, [...] os quais condensam e põem em relevo as informações fornecidas pela análise”. (BARDIN, 2007, p. 95).

Na etapa concernente à pré-análise, foram inicialmente selecionadas os artigos e inserções publicitárias relativas ao teatro. As matérias foram quantificadas e dispostas

em uma planilha com as informações básicas, como número da edição, data de veiculação, sessão, número da página, título, natureza, conteúdo da matéria e autoria da matéria.

Os procedimentos de análise, no intuito de desvendar as imagens e discursos demandaram a classificação das matérias por categorias, de acordo com o modelo de Análise de Conteúdo proposto por Bardin (2007, p. 111): “A categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos”.

Os critérios para a categorização tomaram como ponto de partida as semelhanças nas informações das matérias e levaram em consideração não apenas o que estava exposto em cada texto, mas, também, o contexto e os procedimentos que, de algum modo, se impuseram como fatores determinantes para a definição dos conteúdos das matérias. Nos jornais analisadas, à margem os reclames publicitários, todos os demais textos, cujos conteúdos passamos a analisar foram assinados por Macksen Luiz,

A matéria publicada à página 23 da edição 139, de 04 de julho de 75, tem por título “Nas asas do amor sem comodismo”. O texto aborda a montagem de *O Vôo dos pássaros selvagens*, que, juntamente com *A ponte sobre o pântano* e *Era uma vez um domingo*, constitui uma trilogia de Aldomar Conrado. Dirigida por Aderbal Júnior, a montagem de *O vôo dos pássaros selvagens* é elogiada por Macksen Luiz, especialmente no que concerne ao trabalho da cenografia:

Com o material algo literário de que dispunha, o diretor Aderbal Júnior não poderia ter criado um espetáculo mais dinâmico e vivo. A começar pela escolha do cenógrafo Martingil Egyto que, com uma engenhosa concepção de três planos que se movimentam durante quase todo o espetáculo, criou climas dramáticos muito expressivos (MACKSEN LUIZ. Nas asas do amor sem comodismo. *Opinião*, n.139, 04 de julho de 1975, p. 23).

O texto da peça, também destacado por Macksen Luiz, conta a história de Mário e Maria, que vivem a experiência da separação, o que os leva de volta ao princípio, o conduz a voar sobre o passado e buscar o futuro, o que parece ser a alternativa mais venturosa. Na opinião de Macksen Luiz, “o público fica perplexo, não tanto pela proposta nova de linguagem, mas pelo excesso de esquematismo das personagens.” Ainda segundo o crítico, o texto atua sobre a consciência das experiências e vivências do público e abre-se a diversas interpretações.

O texto publicado na edição 140, publicada em 11 de julho de 75, na página 23,

com o título “O rei louco no palco tropical” é dedicado à montagem de *Ricardo III*, de William Shakespeare, sob a direção de Antunes Filho. Para Macksen Luiz, a tentativa de dar uma feição brasileira e contemporânea ao texto de Shakespeare, não foi bem sucedida. Na opinião do crítico, “Ricardo III é muito rico para ser um Shakespeare do Terceiro Mundo.” Macksen Luiz destaca as características físicas e psicológicas do personagem destacada pelo autor inglês para concluir: “Não se sabe exatamente que Rei é Ricardo. Um tirano, um déspota ou um louco? Não importa sabê-lo, mas apenas ter consciência de que sua vilania decorre da omissão de muitos, de todos, de nós”. A alegada falta de criatividade de Antunes Filho na montagem do texto, ressaltada por Macksen Luiz, é apenas o exemplo do que ocorre com o teatro profissional do Brasil, sufocado pela censura e subordinado aos interesses empresariais que poderiam garantir a sua sobrevivência (MACKSEN Luiz. O rei louco no palco tropical. *Opinião*, n.140, 11 de julho de 1975, p. 23)..

As dificuldades de sobrevivência dos grupos profissionais de teatro, que aparecem como tema recorrente nas páginas dos jornais, é abordada na edição 141 do *Opinião*, publicada em 18 de julho de 75, em reportagem publicada na página 23 com o título “A realidade de novo em cena”. Nesta matéria Macksen aponta para um teatro “cada vez mais sufocado por suas limitações internas e externas.” (MACKSEN LUIZ. A realidade de novo em cena. *Opinião*, n. 141, 18 de julho de 1975, p. 23). Não bastava ter que se moldar aos parâmetros da censura. Os produtores e diretores eram também afetados pelos cortes nos financiamentos. Por outro lado, os grupos amadores, universitários e experimentais, independentes do financiamento empresarial, exploravam a criatividade para a veiculação de visões de mundo mais anárquicas, do ponto de vista cultural. Esses grupos consolidaram-se no cenário nacional graças à afluência de um público também alternativo, que comungavam das mesmas ideias e assumiam, escancaradamente, o confronto com o Estado. Os grupos amadores construíram sua identidade, ganharam visibilidade e adquiriram adeptos identificados com os estilos e ideologias transmitidas nas suas montagens.

Macksen Luiz destaca, também, na mesma edição do *Opinião*, a trajetória dos elencos de *Afronta ao Público* e *Mockinpott*, que, em um momento de retração das verbas empresariais, fizeram parceria com o Instituto Cultural Brasil-Alemanha e viajaram por diversas capitais brasileiras apresentando suas peças nas instalações do Instituto Goethe:

Talvez por isso, estas duas propostas de trabalho conseguiram um

grau de vitalidade artística há muito tempo ausente do panorama teatral. Não que houvesse neste mecenato do ICBA um poder mágico, mas apenas uma política cultural lúcida capaz de orientar suas verbas para produções que coloquem em cena questões esquecidas nos palcos profissionais (MACKSEN LUIZ. A realidade de novo em cena. *Opinião*, n.141, 18 de julho de 1975, p. 23).

O texto *Afronta ao público*, escrito por Peter Handke para rádionovela, tinha como mote a passividade do espectador. Adaptado para o teatro sob a direção de Pedro Paulo Rangel, o texto instiga a reflexão sobre os limites dessa passividade. Segundo o crítico, o texto nasce dos ritmos das palavras que afrontam diretamente o público, sem artifícios e sutilezas, e a movimentação dos atores impressa pela direção reforça a intenção do autor: “O público é afrontado para que descongele e se torne uma parcela mais atuante de sua própria vida”.

Já a premiada montagem de *Mockinpott*, concebida sob a clara influência do teatro popular nordestino, conta uma fábula sobre o homem “inocente”:

Mockinpott é um pobre diabo, cumpridor de suas obrigações como cidadão, como homem de fé e marido, que é levado à prisão sem saber qual a causa, e a partir de então descobre que as justificativas que encontrava para sua vida eram inadequadas. Mas na sua trajetória até encontrar a consciência de seu lugar no mundo, Mockinpott é levado a passar por vários estágios do conhecimento humano: o religioso, o científico, o pessoal, até perceber que a resposta não está em nenhuma dessas áreas, mas em si mesmo (MACKSEN LUIZ A realidade de novo em cena. *Opinião*, n. 141, 18 de julho de 1975, p. 23).

Macksen Luiz defende a tese de que “o teatro com uma posição cultural mais estruturada marca uma presença, definindo o perfil para a atividade teatral na cidade.” Esse é o caso, segundo o articulista, de *Afronta ao Público* e *Mockinpott*, textos alemães que tornaram-se brasileiros tanto na concepção quanto nos resultados.

Na edição 143, publicada em 01 de agosto de 75, à página 21, Macksen Luiz assina a matéria intitulada “Com os nervos expostos” sobre a peça *Pano de boca*. O crítico atenta para a presença de três planos na montagem do espetáculo – criação, subjetivação e realização:

No plano da criação dois personagens lutam contra o autor pelo direito de existirem; no plano subjetivo, uma atriz, em monólogo, tenta descobrir razões para voltar ao teatro; e no plano da realidade, um grupo de atores, depois de uma experiência de criação coletiva e da dispersão e do desânimo, tenta se reunir em torno de um novo trabalho (MACKSEN LUIZ. Com os nervos expostos. *Opinião*, n. .143, 01 de agosto de 1975, p. 21)..

De acordo com Macksen Luiz, Fauzi escreveu *Pano de boca* baseado em experiências vivenciadas, uma década antes, pelos grupos Arena, Oficina e Living Theatre. De acordo com o crítico, no início a platéia fica confusa, sem entender o que acontece no palco: os personagens são atores reclamando das falhas, marcações e das diversas carências de uma produção teatral. Com o desenrolar da trama, o público compreende que a performance faz parte da encenação e que os atores não estão falando apenas do teatro. Pelo contrário, os problemas do teatro são tomados como metáforas para os problemas da vida, do cotidiano, de cada ser humano.

Na edição 145, publicada em 16 de agosto de 75, a pagina 30 traz um texto de Macksen Luiz intitulado “O Brasil em dois estilos”. A matéria tem por tema a montagem de duas peças: *Vagas para Moças de Fino Trato* e *Porandubas Populares*. Sobre o texto de *Vagas para Moças de Fino Trato*, o autor argumenta que o seu mérito

[...] não se situa tanto na qualidade intrínseca de sua estrutura ou dos diálogos, mas no afloramento do problema da repressão a que são submetidas as moças de fino trato. O esmagamento da capacidade criativa, o armodaçamento de todos os impulsos de independência e espontaneidade não são apenas temas dramáticos na peça, mas também o seu clima dominante (MACKSEN LUIZ. O Brasil em dois estilos. *Opinião*, n. 145, 16 de agosto de 1975, p. 30).

Embora considere o texto fraco do ponto de vista da dramaturgia, reconhece e explica o seu sucesso de público na capital de Minas Gerais: “é uma prova do quanto a trama das três mulheres que se degladiam, se subjugando mutuamente, faz parte do cotidiano da maioria dos espectadores.”

Sobre *Porandubas Populares*, Macksen Luiz destaca as palavras do autor da peça, que inferia que o seu texto não iria resistir ao futuro, e, em contraponto, destaca: “Mas o importante é que a escreveu “adequada” ao momento presente, refletindo a confusa e estreita margem de liberdade dentro da qual podia atuar o teatro brasileiro.” Entre textos e músicas, o cômico é utilizado em *Porandubas* para enunciar expressões proibidas pela censura, na tentativa de ludibriar o esquema repressivo.

Os espetáculos teatrais evocados nos textos de Macksen Luiz publicados no jornal *Opinião* têm em comum o uso de metáforas como subterfúgio para enfrentar os limites impostos pela censura estatal, para tratar de temas e assuntos relevantes em um contexto de repressão. Um outro expediente largamente utilizado pelo teatro é o humor. Personagens ingênuos e situações jocosas são utilizados para conduzir o público à reflexão sobre a conjuntura nacional. O teatro assume, assim, ainda que para um público

limitado, um papel essencial na resistência à ditadura e na luta pela liberdade de expressão.

## Referências

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2007.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COTTA, Pery. *Jornalismo: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Rubio, 2005.

DINES, Alberto. *O papel do jornal: uma releitura*. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. de A. N (Org.) *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 171-199.

GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”*: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MACKSEN Luiz. Nas asas do amor sem comodismo. *Opinião*, n. 139, 04 de julho de 1975.

MACKSEN Luiz. O rei louco no palco tropical. *Opinião*, n.140, 11 de julho de 1975.

MACKSEN Luíz. A realidade de novo em cena. *Opinião*, n. 141, 18 de julho de 1975.

MACKSEN Luíz. Com os nervos expostos. *Opinião*, n. 143, 01 de agosto de 1975.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião - uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial 1982.

ROSELL, Mariana Rodrigues. Liberdade Liberdade (1965): uma cena do teatro de resistência. XXI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA (ANPUH-SP). *Anais...* Campinas, set 2012. Disponível em:

[https://search.yahoo.com/search?p=rosell+liberdade+de+uma+cena&ei=UTF-8&fr=chr-greentree\\_ff&ilc=12&type=435371](https://search.yahoo.com/search?p=rosell+liberdade+de+uma+cena&ei=UTF-8&fr=chr-greentree_ff&ilc=12&type=435371). Acesso em: 08 set 2017.

RUGGIERO, Mayna. *A Imprensa Alternativa durante o Regime Militar*. 2013. Disponível em: <https://factoagencia.wordpress.com/2013/08/23/a-imprensa-alternativa-durante-o-regime-militar/>. Acesso em 09 set 2017.

Artigo recebido em 18 de novembro de 2017 e aceito em 22 de agosto de 2018.