

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

AS GAVETAS DA CENSURA TEATRAL DURANTE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Cássia Ferreira Miranda
Universidade Federal do Tocantins
cassiafmiranda@outlook.com

A sistematização da Censura no Brasil precede o período da vigência da ditadura militar, existindo, institucionalmente, desde 1934, durante o governo de Getúlio Vargas. 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, 2008). Nesse sentido, 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.

Este trabalho parte das reflexões desenvolvidas na tese intitulada *A repressão e seu impacto em dramaturgias femininas: Análise dos processos de censura de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção* (2019). A pesquisa está fundamentada na análise dos processos de censura relativos à dramaturgia das autoras e utiliza como fonte os documentos presentes no acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que estão sob custódia da do Arquivo Nacional, em Brasília. A partir da análise dos documentos presentes nos processos de censura das obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção foi possível compreender melhor como funcionava o mecanismo censor durante a ditadura militar e, assim, mensurar parte do impacto sofrido pelos artistas de teatro no período.

A estrutura oficial de informação e repressão política, que se estabeleceu no Brasil durante a Ditadura Militar 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).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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.

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.

Os órgãos responsáveis pela proteção ao Regime colaboravam com os órgãos da Censura 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 CIEEX (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. Assim, controlando os discursos, a Censura exercia o direito de soberania do governo militar e aplicava o que 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 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

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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, 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 e 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 de grande parte 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

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

critérios da Censura, buscando maior coerência e sintonia entre a atuação do órgão pelos seus agentes (STEPHANOU, 2004).

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, 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 apud COSTA, 2008, p. 133). Segundo relato de Andrade (2013), ator que atuou no período ditatorial, João Ernesto Coelho Neto era um dos censores mais acessíveis com relação ao teatro. 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, 2006, p.92).

Segundo 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 disponíveis para a pesquisa no Arquivo Nacional. 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.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Conforme documentos presentes nos processos de Censura, presente no Arquivo Nacional, é possível perceber 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.

Algumas palavras eram censuradas com mais frequência, como palavrões e palavras que se referiam diretamente ao governo, ao País e as suas Instituições. Nenhuma palavra que pudesse ser interpretada como uma ofensa ao regime seria liberada. Ao controlar os discursos, a Censura exercia seu poder através de uma “dominação simbólica” (BOURDIEU, 1989).

Os processos de censura prévia teatral eram divididos em duas etapas: a censura ao texto e a censura à encenação. Até o ano de 1968, a censura era realizada no 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

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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, 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, 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

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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, 2006, p.144).

Em muitos 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.

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.

Nesse sentido, são de extrema importância o 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

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

acirrada disputa, e que as vertentes autoritárias que têm 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. Espindola e 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, 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 Teles (2007) que procura comparar

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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, 2007, p. 23). Edson Teles, apoiando-se tanto em Paul Ricoeur como em Beatriz Sarlo¹, 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, 2007, p. 23-24).

Ao abordar o caso brasileiro, 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.

No Brasil a anistia tornou-se sinônimo de amnésia e aqueles que cometeram os atos de atrocidades não tiveram sequer que se responsabilizar por eles.

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

¹ 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.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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.

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*². Conforme esclarece essa lei, em seu artigo 1º, a *Comissão* foi criada com a

² Para maiores informações acerca da *Comissão Nacional da Verdade* e gênero ver Paula Franco (2017).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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, 1946) - 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 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*³.

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 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

³ 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.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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 et al., 2009 p.12).

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 período⁴. 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.

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.

⁴ 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.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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.

Referências bibliográficas

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.

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.

ANDRADE, José Carlos do Santos. Teatro e censura: plateias vazias e atores calados. **Arterevista**, v. 1., n.1, p 65-88, jan/jun 2013.

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

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

BRASIL. Constituição (1946) **Constituição dos Estados Unidos do Brasil decretada pela Assembleia Constituinte**. 1946.

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. **Diário Oficial da União**. Brasília, 21 nov. 1966. Seção I.

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.

BRASIL. Decreto n. 7.037, de 21 de dezembro de 2009. Aprova o Programa Nacional de Direitos Humanos – PNDH-3 e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, 22 dez. 2009, p.17. 2009.

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.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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.

CASTRO, Consuelo. Consuelo entre instantâneos. Entrevista. **Insight Inteligência**. 2006. p. 88-96.

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

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.

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

ESPINDOLA, Cláudia; SILVA, Ive. A preservação de documentos do DOPS no APERJ. **Acervo**. Rio de Janeiro. v. 23. n. 2, p. 115-124, jul./dez. 2010.

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

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.

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.

MIRANDA, Cássia Ferreira. **A repressão e seu impacto em dramaturgias femininas: Análise dos processos de censura de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção**. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019.

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.

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.

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.