



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR**  
**MILTON SANTOS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E**  
**SOCIEDADE**

**Kleber José Fonseca Simões**

**Ditadura civil militar brasileira e a biopolítica cisheteronormativa**  
**da censura no teatro soteropolitano**  
**(1968 – 1988)**

Salvador

2023

Kleber José Fonseca Simões

**Ditadura civil militar brasileira e a biopolítica cisheteronormativa  
da censura no teatro soteropolitano  
(1968 – 1988)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Cultura e Sociedade.

Orientador: Leandro Colling

Salvador

2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Simões, Kleber José Fonseca.

Ditadura civil militar brasileira e a biopolítica cisheteronormativa da censura no teatro soteropolitano (1968-1988) / Kleber José Fonseca Simões. – 2023.  
249 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2023.

1. Teatro - Bahia. 2. Teatro - Censura - Bahia - História - Séc. XX. 3. Teatro - Aspectos políticos - Salvador (BA) - História - Séc. XX. 4. Política e cultura - Brasil - História - Séc. XX. 5. Brasil - Política e governo - 1968-1988. 6. Identidade de gênero. 7. Biopolítica. I. Colling, Leandro. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 792.098142  
CDU - 792(813.8)



ATA DA REUNIÃO DA DEFESA ORAL DA TESE DE KLEBER JOSÉ FONSECA SIMÕES

TESE Nº \_\_\_\_\_

INTITULADA: DITADURA CIVIL MILITAR BRASILEIRA E A BIOPOLÍTICA CISHETERONORMATIVA DA CENSURA NO TEATRO SOTEROPOLITANO (1968-1988).

Aos doze dias do mês de maio do ano dois mil e vinte e três, às nove horas, em web conferência, foi instalada a Banca Examinadora da Defesa da tese intitulada: *DITADURA CIVIL MILITAR BRASILEIRA E A BIOPOLÍTICA CISHETERONORMATIVA DA CENSURA NO TEATRO SOTEROPOLITANO (1968-1988)*, de Kleber José Fonseca Simões. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos Professores: **Prof. Dr. Leandro Colling** – Orientador e pelos Examinadores Externos: **Prof. Dr. Renan Honório Quinalha** e **Prof. Dr. Elias Ferreira Veras**, e Examinadores Internos do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Profa. Dra. Nadja Vladi** e **prof. Dr. José Roberto Severino**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, foi dado o prazo de trinta minutos para que o Doutorando **Kleber José Fonseca Simões** fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que cada membro da Banca realizasse a arguição. Primeiro falou o **Prof. Dr. Renan Honório Quinalha**; em seguida, o **Prof. Dr. Elias Ferreira Veras**, Avaliadores Externos. Após os Examinadores Externos, fez sua arguição o **Profa. Dra. Nadja Vladi** e **prof. Dr. José Roberto Severino**, Avaliadores Internos. Depois que os membros da Banca se pronunciaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o Doutorando fizesse sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a tese de **Kleber José Fonseca Simões** como APROVADA COM DISTINÇÃO. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Dr. Leandro Colling, Orientador, escrevi a presente Ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pela Doutorando. Salvador, 12 de maio de 2023.

Prof(a). Dr(a). Leandro Colling

Prof(a). Dr(a). Renan Honório Quinalha

Prof(a). Dr(a). Elias Ferreira Veras

Prof(a). Dr(a). Nadja Vladi

Prof(a). Dr(a). José Roberto Severino

Doutorando(a) Kleber José Fonseca Simões

Esta tese é dedicada à Tatiana Fonseca

“somos relicários de quem amamos. Nós os trazemos aqui dentro, somos a memória deles”.

(Rosa Montero, 2021)

## AGRADECIMENTOS

Para poder escrever uma tese, atravessar tediosas e longas horas de solitário esforço cognitivo e físico, mês após mês, ano após ano, é necessário cultivar centelhas de luz em nossa mente e também lufadas de vida em nossa existência. Ao longo de cinco anos, atravessando um governo de política ultraconservadora e a pandemia de SARS-Cov-2, muitos foram os que me ajudaram nessa tarefa e aqui quero deixar expresso meu agradecimento.

Primeiramente, agradeço ao Prof. Dr. Leandro Colling por sempre abraçar meus pensamentos com perspectivas teóricas, com estímulo para novos trabalhos, mas, também por abraçar a proposta desta pesquisa e me acolher em muitos momentos de errâncias e retomadas de percurso na escrita da tese.

Também agradeço ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC), pela acolhida e pela formação. Sempre afirmo que o doutorado foi extremamente formativo da minha condição como pesquisador e como ser humano, onde destacando a atuação dos professores que encontrei nas disciplinas desse programa e aos quais sou profundamente grato pelos ensinamentos: Prof. Dr. Adalberto Santos, Prof. Dr. Carlos Bonfim, Prof. Dr<sup>a</sup> Gisele Nussbaumer (Gilca), Prof. Dr. José Roberto Severino e Prof. Dr.<sup>a</sup> Marilda Santana. Também recebe meus mais sinceros agradecimentos Marlus Santos, secretário do Pós-cultura, por tantas vezes amparar minhas demandas e indicar possibilidades de caminhos na estrutura organizacional da UFBA.

Ainda no Pós-cultura uma rede de saberes e afetos se formou a partir dos encontros nas disciplinas, das conversas nas cantinas e, depois de um tempo, além dos muros da universidade. Assim agradeço à minha turma de doutoramento e a aos colegas que teceram comigo essa rede: Hanyana Brandão, João Pedro Lazaro, Kétia Damasceno, Marcelo Renan Souza, Nirlyn Seijas, Nívea Luz e Raíssa Caldas.

Sobre formação e rede de afetos, a entrada no Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCus), do IHAC/UFBA, foi realmente a experiência que mais me atravessou. Ali, outras paisagens de universitária se mostraram a mim, onde a perspectiva de uma produção do conhecimento implicado se entrelaça com a afetividade. Agradeço a todas as pessoas do grupo, abraçando pessoas que passei a admirar e gostar: Carla Freitas, Claudenilson Dias, David Souza, Djalma Thruler, Gilmário Nogueira, Ian Habib,

Leandro Stoffels, Marcelo de Troi, Mayana Soares, Paulo Garcia, Ramon Fontes, Sandro Correia, Tiago Santana, Viviane Vergeurio e Xan Marçal.

Agradeço também ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pela concessão da bolsa de doutorado que foi essencial para ampliar os recursos materiais que viabilizaram viagens, hospedagens, compra de materiais essenciais para o desenvolvimento da investigação e divulgação científica dos resultados em congressos e eventos.

De igual modo, agradeço aos funcionários do Arquivo Nacional e do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, destacando os funcionários Fernando e Jane pela gentileza, presteza, informações e papinhos aleatórios.

Sobre os encontros que possibilitaram descortinas outros caminhos para a investigação e contato com a documentação, agradeço à pesquisadora Sandra Regina Barbosa da Silva Souza, que prontamente cedeu a documentação da Comissão da Verdade da Bahia, além de algumas conversas preciosas sobre a censura federal.

Igualmente importante foram as colegas do GT Gênero e História da ANPUH-BA, especialmente Adriana Albert Dias, Ediane Lopes de Santana, Maria Aparecida Prazeres Sanches, Marcelo Pereira Lima e Vânia Maria Ferreira Vasconcelos, pela torcida e entusiasmo com esta pesquisa, que se materializa num trabalho coletivo na busca por fortalecer o campo dos estudos sobre relações de gênero e sexualidade na historiografia baiana.

Um dos encontros mais fortes foi o que resultou na criação da Rede de Historiadoras e Historiadores LGBTIA+ filiada à ANPUH nacional, onde encontrei referências profissionais na área da história das populações sexo e gênero dissidentes, podendo compartilhar projetos e perspectivas teóricas. Mas a Rede foi muito mais que isso e em sua trama, uma teia de afeto se construiu urdindo um tecido de amizade e trabalho que me envolveu pelos braços de Augusta da Silveira, Elias Veras, Fernando Domingos, Kyara Vieira, João Gomes Junior, Rita Colaço Rodrigues e muitos outros.

Também expressei meu agradecimento aos colegas do Colegiado do Curso de Licenciatura em História e do Departamento de Educação do Campus XIV da UNEB, pela concessão da licença para o doutoramento e pela acolhida ao meu trabalho. Mas, para além da ação formal, foi nesta instituição que conquistei um belo patrimônio afetivo, que sempre me amparou em momentos de angústia e que também me ajudava a pensar o lugar do doutorado em minha vida. Pelos carurus dos setembrinos, pelos encontros com vinhos ou karokês no Adonias Bar, pelos áudios “podcastianos”, pelos encontros com risos e abraços, eu agradeço a Adriana Boudoux, Aurélia Sarmiento, Bira Lima, Carol Ruiz, Cristiane Soares, Igor Trabuço,

Ilzimar Glória, Iris Verena, Moisés Viana, Patrícia Rocha, Ricardo Batista, Rosane Vieira, Tiago Sampaio e Vilbégina Monteiro.

Esse patrimônio afetivo se somou a muitos outros que venho conquistando e cultivando ao longa da vida, mas que durante a trajetória do doutorado foram essa lufada de vida, a me lembrar que sempre mais a ser vivido, uma força de vida mesmo em pequenos instantes, mesmo em videochamadas em noites insones durante o lockdown de 2020, ou em vinhos no Quintal da Barroquinha, vendo clipes e rindo num sobrado no Feira IV, um dia de bronze e muito papo na Praia do Buracão, ou em mensagens com indicação de músicas para guiar para momentos de leveza e mansidão. Por tudo isso agradeço aos amigos: Alexandre Cadilhe, Ana Paula, Anderson Reis, Artur Matos, Benjamin Braga, Bruno Reis, Cândida Moraes, Cristine da Cruz, Edel Medina, Glaybson Guedes, Lúcia Santana, Luiz Alberto, Manassés Pessoa, Marcelo Santana, Moisés Ferreira, Monalisa Luna, Natália Fialho, Rafael Miranda, Sidney Oliveira, Thiago Assunção e Wrania Canário.

Agradeço imensamente a quem soube a embaralhar comigo as fronteiras entre amizade e família, partilhando risos e choros, dores e amores, sendo refúgio para minhas palavras mais íntimas. Muito obrigado Joedsom e Jogrines Teles, que sejamos sempre esse poderoso enlace afetivo.

Mas, essa tese não seria mesmo possível se não fosse o amor e a ajuda incondicional e plena da minha família. Agradeço a vocês que aturaram tanto e que generosamente me ofereceram tudo que podiam para que nos mais difíceis eu pudesse não me sentir sozinho e nos dias mais ensolarados, eu pudesse me sentir muito, muitos. Obrigado à minha mãe, Pergentina de Souza Fonseca, aos meus irmãos Carlos e Clodoaldo, às minhas irmãs Cláudia e Jane, a cada membro, cunhadas/os, sobrinhas/os, primas/os. Amo vocês.

Por fim, mas não menos importante, deixo expresso meu agradecimento ao psicólogo Ramon Lima que, com seu profissionalismo e dedicação, foi peça chave para que eu reconhecesse meus limites, minhas possibilidades e minha existência em inteireza.

Dado que em um esforço de rememorar aos que me ajudaram eu possa ter esquecido de alguém, afinal de contas, a memória é uma matéria sempre escapável, deixo aqui meu abraço e profunda gratidão a todas as pessoas que direta ou indiretamente se fizeram parceria e me acolheram ao longo do tempo de realização desta tese.



## RESUMO

A tese analisa o fenômeno da censura moral como uma atividade regulatória da produção artística e da população durante a ditadura civil militar brasileira na cidade de Salvador. Examinando notícias publicadas em jornais da capital baiana, entrevistas com atores/atrizes e dramaturgos/as soteropolitanos e documentos oficiais emitidos pelo Departamento de Censura e Diversões Pública (DCDP), tais como laudos dos censores, alvarás de licença, textos das peças com inscrições feitas pelos técnicos da censura, leis e decretos emitidos pelo governo brasileiro entre os anos de 1968 a 1988, a tese evidencia o uso tecnologia da censura como um aparato da biopolítica (FOUCAULT, 2008) do Estado ditatorial na reiteração da cisheteronormatividade (BUTLER, 2001; VERGEUIRO, 2016) e na regulação da condição de aparecimento das representações das vidas sexo e gênero dissidentes. Para tanto, a tese evidencia como o contexto pré-1964, com a profusão do pânico moral, estabeleceu a retórica de defesa da moral e das famílias e a noção de uma ordem social estabilizada, segura e unitária, que resultou no uso da tecnologia censória como meio de regulação das dissidências sexuais e de gênero pelo regime ditatorial civil militar. A tese é de que a censura moral desempenhou uma função política primordial na reiteração da cisheteronormatividade ao regular as condições de aparição e dizibilidade das dissidências sexuais e de gênero, como homossexuais e travestis, em textos de espetáculos soteropolitanos. Ao final, a tese critica o conceito de teatro político e sugere a categoria analítica do ativismo como capaz de gerar novos arranjos discursivos para compreender as resistências realizadas por produtores, artistas e espetáculos que buscaram visibilizar formas de vida não cisheterocentradas durante o regime ditatorial.

**Palavras Chaves:** Censura; teatro; ditadura civil militar; dissidências sexuais e de gênero;

## ABSTRACT

The thesis analyzes the phenomenon of moral censorship as a regulatory activity of artistic production and the population during the Brazilian civil-military dictatorship in the city of Salvador. Examining news published in newspapers in the capital of Bahia, interviews with actors/actresses and playwrights from Salvador and official documents issued by the Department of Censorship and Public Entertainment (DCDP), such as censors' reports, license permits, texts of plays with inscriptions made by censorship technicians, laws and decrees issued by the Brazilian government between the years 1968 to 1988, the thesis highlights the use of censorship technology as an apparatus of biopolitics (FOUCAULT, 2008) of the dictatorial State in the reiteration of cisheteronormativity (BUTLER, 2001; VERGEUIRO, 2016) and in the regulation of the condition for the appearance of representations of dissident sex and gender lives. To this end, the thesis shows how the pre-1964 context, with the profusion of moral panic, established the rhetoric in defense of morals and families and the notion of a stabilized, safe and unitary social order, which resulted in the use of censorship technology as a means of regulating sexual and gender dissidence by the civil-military dictatorial regime. The thesis is that moral censorship played a key political role in the reiteration of cisheteronormativity by regulating the conditions for the appearance and sayability of sexual and gender dissidence, such as homosexuals and transvestites, in texts from Salvadoran shows. In the end, the thesis criticizes the concept of political theater and suggests the analytical category of activism as capable of generating new discursive arrangements to understand the resistances carried out by producers, artists and shows that sought to make visible non-cisheterocentric forms of life during the dictatorial regime..

**Keywords:** Censorship; theater; military civil dictatorship; sexual and gender dissent

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Destaque da reportagem publicada no jornal Tribuna da Bahia sobre o Congresso de Homossexuais de Caruaru, 1972. .... 169
- Figura 2: Reportagem coluna social “Danielle”, 1980 (Acervo pessoal da entrevistada) ..... 178
- Figura 3: Imagem: Capa datilografada do texto original da peça Gay Paradise constante no Processo de avaliação da DCDP, 1983 ..... 180

## LISTA DE SIGLAS

CPC .....	Centro Popular de Cultura
DCDP .....	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIP .....	Departamento de Imprensa e Propaganda
DSN .....	Doutrina de Segurança Nacional
ESG .....	A Escola Superior de Guerra
FDUSP .....	Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo
IBAD .....	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPES .....	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
SCDP .....	Serviço de Censura e Diversões Públicas
SNI .....	Serviço Nacional de Inteligência
UNE .....	União Nacional dos Estudantes
UFBA.....	Universidade Federal da Bahia

## SUMÁRIO

Lista de Figuras .....	10
Lista de Siglas .....	11
<b>1. Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>2. “A orgia campeava” – pânico moral, cisheteronormatividade e a emergência da biopolítica do regime civil militar brasileiro .....</b>	<b>23</b>
2.1 Juventude transviada e produção de corpos juvenis dissidentes .....	30
2.2 Desejos de liberdade política e sexual, a juventude universitária .....	38
2.3 Pílulas de liberdade para a juventude e a sexualidade não procriativa e não monogâmica .....	48
2.4 Os corpos gênero-sexo dissidentes ganham as praias, os bares, as páginas impressas e os palcos do Brasil .....	52
2.5 Pânico moral, anticomunismo e a formação da biopolítica cisheteronormativa da ditadura civil militar brasileira .....	57
<b>3. Censura no Brasil: tecnologia para reiteração da cisheteronormatividade na biopolítica do governo civil militar brasileiro .....</b>	<b>71</b>
3.1 A trajetória institucional da censura moral ao teatro no regime republicano brasileiro.....	78
3.2 A tecnologia da censura e as normas jurídicas de interdição da condição de aparecimento das dissidências sexuais e de gênero .....	93
3.3 Os cortes nos cus, a regulação das representações das dissidências sexuais e a produção da abjeção. ....	104
<b>4. Censura moral e os enquadramentos das travestilidades na biopolítica cisheteronormativa no teatro soteropolitano na ditadura civil militar .....</b>	<b>119</b>
4.1 “Somos todos travestis” – As ranhuras d’As <i>Senhoritas</i> na malha cênica cisheteronormatizada .....	127
4.2 O travestido invertido – pedagogias da cisheteronormatividade na liberação da censura para discursos patalogizantes e dos corpos travestilizados .....	142

4.3. <i>Gracias a la vida</i> outros tempos se anunciam, mas, para quais corpos travestis? .....	156
4.4 <i>Gay Paradyse?!</i> As marcas da cisheteronormatividade presentes na censura do Brasil da Abertura .....	176
<b>5. Quem pode aparecer no teatro político? – o ideal nacional-popular da brasilidade revolucionária e as condições de (in)visibilidade das dissidências sexuais e de gênero .....</b>	<b>196</b>
5.1 Trajetória do teatro político no Brasil: entre evidências e reflexões históricas .....	201
5.2 Artivismo .....	226
<b>6. Entre corte e fissuras, uma abertura: palavras finais .....</b>	<b>232</b>
<b>Referências Bibliográfica .....</b>	<b>238</b>
<b>Fontes Consultadas .....</b>	<b>246</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O ano era 2017 e o início da escrita desta tese coincidia com um dos momentos de maior retrocesso no campo das relações entre arte, Estado, sociedade, gênero e sexualidade desde a reconstrução da democracia brasileira após a vivência de 21 anos de regime ditatorial civil militar. Uma atmosfera de tensões e disputas em torno dos significados da arte e da relação desta com a sexualidade e a livre expressão tomaram corpo através de episódios como a suspensão de trabalhos de artistas como Adriana Varejão, Cândido Portinari e Lygia Clark, que integravam a exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, em Porto Alegre, no dia 10 de setembro; a apreensão da tela *Pedofilia*, da artista Alessandra Cunha, em Campo Grande (MT), sob acusação de apologia à pedofilia; a polêmica em torno da performance *Le Bête*, do artista Wagner Schwartz, na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira, no MAM de São Paulo, e a prisão do artista Maikon K no meio da performance *DNA de DAN*, no Museu Nacional da República, em Brasília. Os episódios envolvendo as artes visuais mobilizaram discursos de segmentos conservadores da população que clamavam ao poder público a produção de meios mais severos de controle da exposição das obras de arte ao público, principalmente em se tratando da fixação da classificação etária acima dos 18 anos.

Contudo, a trajetória de exibição da peça *Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* tornou-se paradigmática das relações de poder que giravam em torno da liberdade de expressão e da censura em nosso país. O monólogo escrito pela inglesa Jo Clifford e dirigido por Natália Mallo foi encenado por uma atriz e ativista, a travesti Renata Carvalho, a partir do uso de parábolas bíblicas enquanto estratégia de reflexão aos casos de intolerância, desrespeito e preconceito vivenciados por pessoas trans. A representação de Jesus Cristo enquanto travesti mobilizou a opinião pública e resultou em inúmeros episódios de disseminação de discursos de ódio e conflitos com grupos religiosos, que usaram o aparato jurídico do Estado para impedir as apresentações do espetáculo em diversas partes do país. Certamente a peça revelou a pressão de setores conservadores para a retomada da censura, já que existe um conjunto de decisões judiciais ou mobilizações coletivas que visavam seu cancelamento, como se verificou no histórico de

passagens por cidades como São Paulo, Londrina, Jundiaí, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador.

Em Salvador, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, integrou a programação da 10ª Edição do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC) com exibição nos dias 26 e 27 de novembro de 2017. O público soteropolitano lotou o primeiro dia do espetáculo, mas a montagem teve sua segunda apresentação suspensa por uma liminar da 12ª Vara Cível de Salvador, concedida pelo juiz Paulo Albiani Alves, que impediu a Fundação Gregório de Mattos de manter a peça na programação. Contudo, a resistência à suspensão da peça mobilizou a classe artística e produtores culturais baianos que ofereceram seus teatros para receber o espetáculo, que foi remontado e exibido no Teatro do Goethe-Institut (ICBA) no mesmo dia (27).

As ações civis públicas deflagradas por associações de moradores, cidadãos civis ou políticos associados a partidos de direita que solicitaram a suspensão da exibição da peça *Jesus Cristo, Rainha dos céus*, perfazem os elementos do que Crista Costa e Walter Souza Junior (2018) definem por “pós-censura”, que se caracteriza por ser uma censura exercida através de decisões judiciais movidas por grupos organizados da sociedade civil, visando interditar obras artísticas e literárias, reportagens, exposições, conteúdos da internet ou redes sociais, sob os mais variados motivos. Esse modelo de censura ainda é definido por Jairo Gênova (2012) como uma censura judicial, uma censura togada, que corresponde ao impedimento pelo poder judiciário da divulgação de certos fatos, informações ou à produção simbólica ou pela retirada de determinado conteúdo da divulgação. A censura judicial é designada como uma censura repressiva, posterior, com efeitos punitivos. (GÊNOVA, 2012, p. 58-59)

Esses episódios nos advertiram que, mesmo após trinta anos da Carta Constitucional de 1988, que pôs fim à estrutura estatal da censura, os restos da ditadura civil militar se encontram disseminados em nossa sociedade, como é o caso da existência de uma cultura censória, que se encontra em setores conservadores da sociedade brasileira que, com o uso de redes sociais e apoio do judiciário brasileiro, buscam realizar um patrulhamento moral sobre os conteúdos das artes no Brasil.

Nesse contexto, a temática da censura atrelada às discussões sobre expressões artísticas que representavam formas de vida não heterossexuais e não cisgêneras apresentou uma nova retomada, mobilizando um conjunto bastante diversificado de



discursos e de produções midiáticas<sup>1</sup>, artísticas<sup>2</sup> e científicas, dentre as quais a pesquisa historiográfica goza de primazia e prestígio. Sobre a temática da censura às artes cênicas, já foram produzidos vários trabalhos historiográficos de reconhecida competência, tais como os desenvolvidos por Coriolano Fagundes (1974), Beatriz Kushnir (1998), Imaná Simões (1999), Creuza Berg (2002), Carlos Fico (2002), Izaías Almada (2004), Maria Cristina Costa (2006), Douglas Marcelino (2006) Miliandre Garcia (2008), dentre outros. Esses trabalhos compõem um campo de estudos consolidado que se deteve sobre a prática da censura nas mais variadas expressões artísticas na história do Brasil. No entanto, apesar dessa profícua produção historiográfica, sobre a censura ao teatro baiano ainda são pouquíssimas as pesquisas que caminham na direção de problematizar a relação entre censura e as artes cênicas produzidas em Salvador durante os anos de 1964 a 1988 ou mesmo da própria história do teatro baiano em geral.

O livro *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*, escrito pela dramaturga, filósofa e produtora cultural Aninha Franco, se situa como um pioneiro trabalho que, dada a abrangência da pesquisa e seu esforço em apresentar um minucioso e abrangente catálogo dos espetáculos teatrais baianos, é uma obra de incontestável relevância para os estudos sobre a produção teatral baiana década a década do século XX. Os capítulos intitulados *60, tudo pelo social* e *70, a vida censurada*, são os momentos do livro nos quais a autora dedica atenção a analisar a censura à produção teatral baiana afirmando que o traço mais evidente do período foram as suas lutas contra a censura, marcando essa geração e sua produção artística.

Ainda que a autora forneça relevantes informações sobre as ações de censura e atos de violências à classe artística baiana, nos auxiliando a mapear os episódios mais fatídicos e revoltantes da intervenção estatal no campo da produção cultural entre os anos de 1960 e 1970 em Salvador, é inevitável apontar que sua análise sobre a censura

---

<sup>1</sup> Inúmeros foram as produções midiáticas que se dedicaram ao tema a partir dos episódios mencionados. Dentre estes, destaco a exibição de uma reportagem no programa dominical Fantástico, da Rede Globo, no dia 15 de outubro de 2017, sobre a exposição Queer Museum. O artigo de Joana Oliveira, intitulado *Jesus pode ser tudo, menos travesti*, publicado no site do El País, disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217\\_501094.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html); *O desconforto do corpo de Jesus, rainha do céu*, produzido pela Carta Capital, disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/o-desconforto-do-corpo-de-jesus-rainha-do-ceu/>

<sup>2</sup> Muitos artistas e coletivos se mobilizaram a produzir respostas ao eventos do ano de 2017, dentre os quais destacamos a montagem do espetáculo *Domínio público*, encenado por Wagner Schwartz, Renata Carvalho, Elisabete Finger e Maikon K, ou seja, pelos/as artistas envolvidos/as nos referidos episódios de censura que, nesse espetáculo em formato de performance cênica, tomava a Mona Lisa como ponto de partida para discutir a liberdade de expressão e a relação entre obra de arte e o público. Outra importante resposta foi a criação do movimento 342 Artes, que reuniu um conjunto de artistas do *mainstream* em campanha contra a criminalização e a censura às manifestações artísticas.

praticamente se esgota com o fim dos anos 1970, dando pouca atenção a um período de forte atuação do aparelho censório nos anos iniciais da década de 80 com a atuação da chefe do Departamento de Censura e Diversões Públicas, Solange Maria Teixeira Hernandes, a Solange tesourinha, como foi batizada pela classe artística. Além disso, sua análise da censura é pontual, concentrada sobre alguns episódios, assim como não aciona uma rica bibliografia já disponível sobre a censura às artes no Brasil, contribuindo pouco para uma percepção analítica mais ampla da atuação da censura e sua relação com a moralidade e o projeto de nação empreendido pelo regime civil militar.

No que tange à produção historiográfica, numa busca realizada no banco de dados do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia (PPGH/UFBA), encontramos apenas a dissertação de mestrado de Denise Pereira Silva, sob orientação do professor Muniz Gonçalves Ferreira, defendida em 2012, intitulada “*Ou a gente confia no povo, ou não há solução*” - o Teatro Livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970. O pioneiro trabalho desenvolvido por Denise Silva analisa o impacto da censura sobre os espetáculos encenados pelo grupo Teatro Livre da Bahia e mostra as formas de resistência e enfrentamento daquele grupo para como as ações de veto e proibição de suas produções artísticas. Reconhecido esse esforço e dado o recorte metodológico feito pela historiadora, é compreensível que esse trabalho seja posicionado como uma investigação de partida e que situa a análise da censura em apenas um único grupo teatral da cidade. Além disso, dada à análise que se empreende nesta tese, o trabalho de Silva apresenta uma única referência para a produção do grupo dirigida às sexualidades dissidentes, tratando-se da peça *Gracias a la vida*, de 1976, que contava a história de uma travesti e seu “empresário” decadente. Contudo, a historiadora não problematiza os tensionamentos e os enfrentamentos que o grupo construiu com a peça tanto com os órgãos censores quanto com a sociedade soteropolitana e, assim, deixa de analisar as relações entre sexualidade, cultura e relações de poder.

Saindo do campo da produção historiográfica, mas ainda levantando trabalhos de viés historiográfico sobre a censura às artes cênicas na Bahia, encontramos o livro *Transa na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia* (2009), do dramaturgo e historiador, professor da Faculdade de Artes Cênicas, Raimundo Matos Leão. O livro, resultante da tese de doutoramento, orientada pela professora Cleise Furtado Mendes, defendida no ano de 2007, enfatiza o impacto da contracultura sobre a dramaturgia soteropolitana, entre os anos de 1967 a 1974, e revela como espetáculos teatrais de meados do século de vanguarda-experimentalista que, dado o contexto de vigilância da produção artística pela

censura, intensificaram os investimentos na pesquisa de linguagem, na produção de novos códigos, inovaram nas encenações e montagens e apresentaram, assim, um evidente diálogo com outros cenários da produção teatral do país que produziram uma poética da resistência.

Ainda que seja uma investigação de reconhecido rigor e inequívoca contribuição para a história do teatro na Bahia, ao fazer emergir inúmeros episódios centrais sobre o teatro soteropolitano durante a vigência dos chamados “Anos de Chumbo” do regime civil militar, o trabalho realizado por Leão não analisa a fundo a estrutura e as dinâmicas dos órgãos censórios no impacto sobre os espetáculos baianos. Isso porque sua investigação se concentra em algumas reportagens de jornais e depoimentos e reflete apenas o resultado das interdições censórias a autores e espetáculos reconhecidos e não possibilita uma análise mais ampliada da atuação da SCDP no teatro soteropolitano. Sua centralidade nas notícias dos jornais e em alguns depoimentos, sem a utilização dos relatórios produzidos pela SCDP, nos quais constam os pareceres dos censores aos textos e aos ensaios gerais de cada montagem, não permite ao/à leitor/a acompanhar com nitidez a relação entre dissidências, atuação política e as montagens teatrais do período, haja vista que são nesses documentos que os/as censores versam sobre as expressões textuais e as representações presentes na cena que foram consideradas perigosas à manutenção do regime civil ditatorial.

Outra questão que pode ser levantada quanto ao trabalho apresentado por Raimundo Leão é que sua pesquisa, ao se concentrar na produção artística de meados dos anos 1970, não cobre a periodização mais ampla na qual a relação entre censura e regulação da arte a partir do discurso moral ocorre, deixando de lado os anos da Abertura política, apontada por estudiosos/as sobre censura como um novo momento de retomada do projeto proibicionista de espetáculos artísticos que atentassem contra a moral, com a nomeação, no ano de 1980, do Ministro Ibrahim Abi-Ackel e a indicação de Solange Maria Teixeira Hernandez para presidir a DCDP, pessoas que protagonizaram episódios fatídicos da tentativa de controle estatal da produção artística brasileira.

O esforço mais recente e decisivo empreendido por pesquisadoras/es baianas/os para o levantamento e análise do conjunto total dos espetáculos teatrais censurados em Salvador tem sido empreendido pelo Grupo de Estudos e Edição de Textos Teatrais Censurados (GEETTC) da Universidade Federal da Bahia. O grupo foi formado em 2006 a partir do projeto de pesquisa intitulado *Edição e estudo de textos teatrais produzidos na*

*Bahia no período da ditadura*, sob responsabilidade da professora Rosa Borges dos Santos.

Ao longo de mais de uma década de trabalho, o GEETTC foi responsável pela catalogação, descrição, transcrição, edição e análise de um conjunto de documentos, dentre os quais estão os textos escritos por dramaturgos baianos e que se encontravam dispersos em acervos particulares no Espaço Xisto Bahia, na Escola de Teatro da UFBA e no Teatro Vila Velha<sup>3</sup>. Em um elogiável trabalho, o GEETTC digitalizou quase a totalidade do material contido nesses acervos assim como boa parte da documentação gerada pela SCDP referente às peças selecionadas pelo grupo e que compõem parte do fundo documental contido no Arquivo Nacional em Brasília. Foi por meio do valoroso trabalho desse grupo que foi possível o contato inicial com o conjunto de peças que, nesta tese, serão analisadas, ao qual foi ampliado no decorrer da pesquisa documental, adicionando também outros elementos dos Relatórios da SCDP e de outras peças que se encontram no Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que se encontra no Arquivo Nacional em Brasília.

Oriundos da tradição dos métodos filológicos, esses trabalhos foram responsáveis não somente pela edição dos textos, mas, também, pela proliferação de análises sobre temáticas bastante diversas selecionadas a partir do interesse de pesquisa de cada um/a das/os pesquisadoras/os que compunham o GEETTC<sup>4</sup>. Pertence a esse grupo a iniciativa inaugural de interpelar a documentação censória que entreviu de modo parcial ou total sobre a apresentação de espetáculos teatrais em Salvador de clara marca dramaturgicamente comprometida com o aparecimento de corpos, desejos e experiências sexuais e de gênero para além da heterossexualidade e da cisgeneridade.

A tese de Arivaldo Sacramento de Souza, *Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá: crítica filológica e estudo de sexualidades*, orientado pela professora Rosa Borges dos Santos, concluída em 2014, realiza uma excelente análise da obra do dramaturgo Fernando Mello na sociedade brasileira durante a vigência do estado de exceção. Fazendo um excelente mapeamento das mobilidades textuais, discursivas, políticas e culturais sobre a homossexualidade no período da ditadura civil militar, o autor

---

<sup>3</sup> Atualmente o Grupo de Estudos e Edição de Textos Teatrais Censurados (GEETTC) encontra-se sob coordenação da prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabela Santos de Almeida e reúne 4 pesquisadoras/es do Instituto de Letras da UFBA.

<sup>4</sup> O resultado desse empreendimento resultou num profícuo número de mais de dez dissertações de mestrado e seis teses de doutorado, todas disponíveis nas referências bibliográficas desta tese, as quais servem de apoio analítico de boa parte do conjunto das obras aqui consultadas.

analisa os cortes, os pareceres, o texto dramático, a encenação teatral e a recepção crítica nos diferentes periódicos, confrontando questões centrais que afetaram a cultura sexual e as relações de gênero, que atravessam a produção subjetiva e artística da homossexualidade nos anos 1970. Para Souza, “analisar a documentação gerada a partir do pedido de autorização para encenação é dar de frente com as políticas de repressão às formas de subjetivação homossexuais dentro da cidade” (2014, p. 253). Isso auxilia na compreensão interrelacionada entre produção artística e expressões de um disperso, mas presente ativismo das dissidências sexuais a partir da arte, o que dialoga com as hipóteses que nesta tese serão desenvolvidas.

Apesar dessa grande contribuição prestada por Souza (2014) para a compreensão da relação entre censura, teatro e sexualidades dissidentes, sua análise sobre o aspecto da repressão e das sociabilidades homossexuais encontram limite analítico circunscrito à experiência histórica da cidade do Rio de Janeiro, local onde o enredo da peça é ambientada, o que não possibilita uma análise mais profunda sobre as relações de poder que atravessam as práticas de repressão e censura no campo das representações das sexualidades dissidentes e dos gênero não conformes nos espetáculos baianos.

Diante do quadro acima, que revela uma intrigante infecundidade acadêmica em torno do tema da censura a espetáculos teatrais soteropolitanos, uma lacuna ainda maior parece se abrir quando nos perguntamos sobre a atuação das práticas censórias na produção teatral que tentou promover a visibilidade de corpos, gêneros e sexualidades dissidentes nos palcos da cidade de Salvador.

Isso contrasta com o dado que emerge da análise documental, com a produção historiográfica ou mesmo com os depoimentos de agentes do teatro e do público, uma vez que a maior parte da atuação do DCDP se situou no julgamento moral, no qual é possível especular, com certo campo de certeza, que as expressões de sexualidade e gênero divergentes representaram maior volume das justificativas descritas pelos/as censores/as para o veto de determinadas cenas, palavras ou mesmo de todo o espetáculo, o que tornou indizíveis, invisíveis, irrepresentáveis outros corpos, outras formas, outras existências para além da heterossexualidade e da cisgeneridade.

É nessa analítica que esta tese se situa ao contribuir para lançar novas perspectivas analíticas sobre o fenômeno da censura moral como uma atividade regulatória não somente da produção artística mas da população durante a ditadura civil militar brasileira. Recortando um período histórico que vai de 1968 a 1988, a pesquisa aqui empreendida através dos jornais, dos textos das peças de teatro, de entrevistas com atores/atrizes e

dramaturgos/as e de documentos oficiais emitidos pelo Departamento de Censura e Diversões Pública (DCDP), tais como laudos dos censores, alvarás de licença, textos das peças com inscrições feitas pelos Técnicos da Censura, desenvolvemos uma análise a partir do acionamento de conceitos forjados pelo campo dos estudos queer, tais como dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1998), biopolítica (FOUCAULT, 2008), heteronormatividade (BUTLER, 2001), cisheteronormatividade (VERGUEIRO, 2016), abjeção (BUTLER, 2015) e assujeitamento (FOUCAULT, 1982). O uso desses suportes teóricos construiu novas linhas de interpretação que possibilitaram compreender como a censura moral foi operada pelo governo civil militar para a construção de retórica de defesa da moral e das famílias, alinhado ao discurso religioso e repulsa a comportamentos subversivos, capaz de levar a cabo um regime ditatorial que impunha a noção de uma ordem social estabilizada, segura e unitária, associada à manutenção da normalização da heterossexualidade como forma legítima e “natural” da sexualidade e, portanto, da subjetividade.

A partir dessa perspectiva, compreendemos que a fusão entre os dispositivos da sexualidade e da violência formou as bases para a produção de um discurso que adicionou à figura do subversivo o elemento do desvio sexual da cisheteronormatividade, de modo que a governamentalidade buscou assujeitar os corpos dissidentes às normas sociais, na qual foi utilizada uma tecnologia biopolítica da regulação dos corpos, dos gêneros e das sexualidades durante o regime da ditadura civil militar: a censura.

Cabia à tecnologia da censura o exercício de uma violência simbólica traduzida numa política de vigilância ao escrito, ao dito e ao visto que buscou impetrar silêncios quanto às expressões de gênero, sexualidade e qualquer traço de dissidência, caracterizado pela instauração da tecnologia da censura enquanto aparelho de produção dos não-ditos e das invisibilidades, operando assim um regime de invisibilidade, arrolando determinadas expressões e representações não heterossexuais para as zonas da abjeção social.

Para uma melhor exposição da leitura que esta tese propõe sobre a censura moral e a regulação da condição de aparecimento das representações de vidas e formas não cisheteronormativas, ela se encontra dividida em quatro capítulos.

No próximo capítulo, **“A orgia campeava” – pânico moral, cisheteronormativa e a emergência da biopolítica do regime civil militar brasileiro**, acompanharemos os eventos históricos que deram condições de emergência daquilo que estou nomeando como biopolítica cisheteronormativa da ditadura civil militar no Brasil. Para tanto, é feito

um recuo na periodização com vistas a surpreender os episódios que foram agenciados para a produção do pânico moral no Brasil, responsável por construir a concepção de uma luta anticomunista através da defesa da família e de todo o conjunto de rituais e condutas públicas a ele associado, tais como o casamento, a virgindade, a heterossexualidade, o binarismo de gênero e a fixidez dos papéis sociais atribuídos a homens e a mulheres.

No capítulo seguinte, **Censura no Brasil: tecnologia para reiteração da cisheteronormatividade na biopolítica do governo civil militar brasileiro**, apresentamos uma análise histórica da ação da censura sobre o teatro brasileiro dando ênfase à prática de regulação da sexualidade a partir do veto moral que buscava punir expressões artísticas que produziram a visibilidade/dizibilidade dos corpos não conformes com a cisheteronormatividade. Neste momento darei foco à documentação produzida pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) ao fazer uso dos relatórios que nos apresentam as evidências de um discurso extremamente violento aos textos da dramaturgia baiana entre os anos de 1968 a 1985, analisando como os vetos a determinadas palavras, cenas e/ou espetáculos inteiros denunciam uma biopolítica cisheterocentrada que vigorou no país durante os anos de chumbo e até mesmo no processo de abertura política

O capítulo intitulado **Censura moral e os enquadramentos das travestilidades na biopolítica cisheteronormativa no teatro soteropolitano na ditadura civil militar** focaliza o processo de liberação de quatro espetáculos nos quais ocorrem as disputas em torno do enquadramento do corpo travesti na cena teatral brasileira. Acompanhando a emergência do sujeito travesti que, ao longo dos anos 1970 se distinguirá da prática da travestilidade cênica e reclamará outra forma do enquadramento cênico, esse capítulo analisa a ação da tecnologia censória na regulação da condição de aparecimento das dissidências sexuais e de gênero.

O capítulo **Quem pode aparecer no teatro político? – o ideal nacional-popular da brasilidade revolucionária e as condições de (in)visibilidade das dissidências sexuais e de gênero** se desdobra num rascunho ensaístico para problematizar o enquadramento de uma memória sobre a compreensão da ação política do teatro brasileiro do período da ditadura civil militar atrelado às manifestações que pensaram o fazer teatral pela sua potencialidade de conscientização do público na ortodoxia de esquerda marxista, caracterizada pelo o ideal nacional-popular da brasilidade revolucionária. Nesse sentido, recuperamos a trajetória histórica das experiências do teatro autodenominado político,

marcando como a gramática da luta de classes e a construção de uma representação cisheteronormativa e masculina do perfil de herói revolucionário se constituíram como entraves para que seu projeto político abarcasse a inclusão das dissidências sexuais e de gênero. Ao final, apresentamos a categoria analítica artivismo como uma aposta para o desenho de novos caminhos investigativos que recuperem a relação entre teatro e política que possibilite a produção de uma memória da resistência artística sexo-gênero dissidente da cisheteronormatividade.

Boa leitura!



## 2. “A orgia campeava” – pânico moral, cisheteronormatividade e a emergência da biopolítica do regime civil militar brasileiro

Já em 1965, um ano após o golpe de Estado que implantou o regime de exceção no Brasil, a revista Manchete de 24 de julho estampou na capa a chamada para uma entrevista exclusiva concedida pelo general Humberto de Alencar Castelo Branco na qual o então presidente eleito por voto indireto transmitia à população brasileira os desafios enfrentados pela chamada “revolução” na estabilização da ordem social. Em suas palavras,

Reconhece o atual governo que a revolução tem tido de **concentrar seus esforços nas proibições e na severidade** com que contém **hábitos perdulários e dissolutos**, próprios de regimes inflacionários. Acha a situação muito semelhante à do tempo de Moisés, que nas tábuas da lei teve de redigir dez mandamentos proibitivos, no Monte Sinai, justamente porque **a orgia campeava**. (CARVALHO, 1965. p. 18)

Esse pequeno trecho da entrevista concedida pelo chefe máximo do regime civil militar aponta que o sentido da ação política do Estado brasileiro se concentraria numa maior severidade no tratamento das práticas não comedidas e avalia que a orgia se instalava na sociedade brasileira. A referência à passagem religiosa não é mero acaso, antes denuncia as bases que construíram o grupo de interesse que produziu as condições de emergência do regime político recém instalado.

A aliança de militares com diferentes setores da sociedade civil, que deu forma ao regime político estruturado após 1964, contou, dentre vários fatores, com a instalação de uma cultura do medo como estratégia de arregimentação coercitiva da população para a consolidação do seu plano político. A associação deliberadamente construída entre a destruição da nação e as difusas ideias sobre o comunismo, que seria responsável pela entrada e difusão de “ideologias exóticas” em nosso meio social, produziram o agenciamento de segmentos da população brasileira que partilhavam o desejo de permanências das relações de poder que estruturavam os lugares de privilégio e desigualdade sociais até então.

A Escola Superior de Guerra (ESG), formuladora dos princípios da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) que será implementada após o golpe, atuando conjuntamente

com o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)<sup>5</sup>, foram responsáveis pela profusão da cultura do medo como estratégia política, proliferando o sentimento de pânico através dos veículos de comunicação e das teses por eles defendidas. Para os militares da ESG, a sociedade brasileira estava em estado de guerra contra a instalação de uma de um regime comunista no país, agora potencialmente ameaçado pela experiência da Revolução Cubana 1959, que trouxe para as fronteiras da América as tensões vivenciadas na Guerra Fria. Para militares e intelectuais civis<sup>6</sup>, a estratégia dos comunistas em sua “guerra revolucionária” seria a execução de golpes de Estado ao redor do mundo a partir do patrocínio de forças rebeldes e da dissolução das instituições ocidentais capitalistas, tais como a família e os comportamentos morais.

A crença de que o comunismo se infiltrava na sociedade brasileira e solapava os valores morais com vistas à destruição da família foi assumida enquanto questão de segurança nacional, já que o “perigo vermelho” se constituía em uma realidade concreta. Essa crença foi amplamente difundida e politicamente orquestrada por grupos sociais conservadores que instruíram esse discurso objetivando promover a adesão da população ao projeto político de implantação do Estado autoritário no Brasil.

Para os setores sociais associados a ESG e aos IPES, a guerra revolucionária comunista desenvolvia como estratégia de expansão recrutar partidários no país de origem para instituir uma disputa psicológica que colocava todo o corpo social em suspeição pelos setores de segurança pública nacional. Essa linha de raciocínio via como estratégia comunista o afrontamento dos valores morais, a diluição dos vínculos familiares e a disseminação dos maus hábitos, pensadas como meio para provocar a revolta da população contra as instituições sociais, tornando-a insubordinada, indisciplinada e indócil.

---

<sup>5</sup> O trabalho realizado por René Dreyffus foi um dos primeiros, e ainda hoje se inscreve como uma das mais importantes investigações a analisar a importância do IPES para a formulação e propagação de discursos legitimadores do golpe de 1964 que possibilitaram também a vigência do regime civil militar brasileiro. Para mais informações, ler: DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Trad. Laboratório de Tradução da Faculdade de Letras da UFMG. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

<sup>6</sup> O trabalho de René Dreiffuss é ainda mais importante para elucidar a participação profunda e intrínseca de civis na implantação do regime após o golpe de 1964. Inspirando em Gramsci, Dreyffus denominou de intelectuais orgânicos toda uma camada de gerentes e “tecnoempresários” que atuaram diretamente na deposição de João Goulart e na formulação dos fundamentos políticos e ideológicos do regime civil militar. Segundo o historiador, “As elites orgânicas agem, na realidade, como mediadoras na formação de blocos de poder ou de frentes móveis de ação, isto é, predisõem a classe dominante para a luta política. É através das elites orgânicas que se dá a unidade real da classe (em si) – na imagem gramsciana, a articulação do momento corporativo-solidário dos interesses materiais com o momento político-ideológico coercitivo – e a sua expressão na ação de classe (para si), visando a dimensão estatal e a sua intervenção no conflito social, com senso de Estado.” (DREYFUSS, 1981, p. 24)

Tamanha foi a propagação desses discursos em diversos graus e segmentos da sociedade brasileira que acredito que o período de 1960 a 1964 pode ser compreendido como o momento de vivência de um pânico social somente observados em momentos bem específicos de nossa história. O conceito de pânico moral é construído pela criminologia crítica dos anos 1970 e se apresenta como um recurso teórico para análise de processos de sensibilização social que resultam em forte reação coletiva tendo como conteúdo um fato ou acontecimento que provocam um medo compartilhado por grupos de pessoas ou por uma população inteira e que tem como aspecto central o questionamento a valores morais e comportamentais de uma sociedade.

Esse conceito veio ao longo dos anos sendo desenvolvido por vários estudiosos<sup>7</sup> e, mais recentemente, tem auxiliado trabalhos na área de sociologia envolvendo um conjunto temático bastante amplo, tais como a atual legislação americana das drogas (MEIER, 1992), a inquietação social inglesa em torno do abuso sexual de crianças (JENKINS, 1992) e o medo relativo à presença de centrais nucleares próximas a regiões habitadas (GOODE E BENYEHUDA, 1994).

O sociólogo sul-africano Stanley Cohen foi pioneiro em elaborar o conceito de pânico moral em seu livro *Folk devils and moral panics* (1972) no qual analisa a produção dos discursos da mídia britânica ao criar a imagem dos “demônios populares” atribuída às práticas e vivências socioculturais das juventudes desviantes dos padrões britânicos. A análise de Cohen se concentrou na abordagem midiática dos conflitos urbanos nos anos 1950 e envolve os *mods*, jovens de classe média obcecados por moda, cultuadores do jazz e R&B, e consumidores de anfetaminas e scooters, e os *rockers*, jovens da classe operária ligados à cultura dos moto clubes e do *rock and roll*, que entravam em embates violentos que eram dramatizados pela mídia como práticas de desvio social, o que mobilizou a opinião pública para o controle da juventude no sentido de seu reordenamento moral.

Cohen afirma que os fenômenos de pânico moral apresentam uma condicionante elementar em sua produção: a ideia de que a conduta desviante em questão é de algum modo sintomática, ou seja, que o fato ou grupo de pessoas ameaçadoras da ordem social não constituem um problema específico mas se associam a outros sintomas que levariam a sociedade ao colapso.

Em uma análise recente sobre o medo da população das instalações de centrais nucleares, Goode e BenYehuda (1994, p. 30) definem pânico moral como uma forma de

---

<sup>7</sup> Para uma introdução ao conceito de pânico moral e acompanhamento de sua trajetória na sociologia contemporânea ver: THOMPSON, K. *Moral panics*. London, Routledge, 1998.

consenso de segmentos sociais sobre uma ameaça à sociedade e/ou à ordem moral, o qual, na maioria das vezes, é catalisado pela ação de indivíduos que elevam o medo isoladamente sentido a um estado organizado de visibilidade social, produzindo uma dramatização do problema por meio do recurso a uma linguagem de indignação moral. Ampliando as formulações de Cohen, esses autores afirmam que a produção do pânico moral é resultado da ação de indivíduos que compõem um grupo de interesse e que utilizarão os veículos de comunicação na propagação e estratégias de comunicação dos seus ideais e dos seus discursos de modo a disseminar o medo a fim de que ele seja compartilhado pelo maior número de indivíduos com vistas a que esses passem a incorporar padrões e valores apresentados por aqueles sujeitos pertencentes ao grupo de interesse.

Produzindo e disseminando um discurso dual que categoriza os posicionamentos dos indivíduos numa representação socialmente polarizada como uma guerra entre o “Bem” contra o “Mal”, Goode e BenYehuda (1994) apontam que o grupo de interesse postula sua visão social para obter o efeito político de se posicionar como agente central na resolução do problema por ele apresentado/produzido, se colocando como protagonista exclusivo da ação política ao se autointitular como único capaz de coibir comportamentos, práticas e valores de indivíduos, grupos e categorias sociais que são nomeados como agentes de risco e ameaça à ordem social.

Em sua formulação do conceito de pânico social, Goode e BenYehuda (1994) apresentam cinco características-chave do fenômeno: (1) preocupação exacerbada com condutas, práticas, posturas e posicionamentos de grupos ou segmentos sociais muitas vezes localizados em episódios ou eventos ligados ao conjunto de indivíduos que denunciam a não conformidade ou aceitação das normas sociais; (2) crescente sentimento de hostilidade, ódio e episódios de violência dirigidos aos grupos ou segmentos sociais desviantes da norma, os quais são demonizados; (3) consenso social que estabiliza a opinião pública no discurso da negação e condenação das práticas dos sujeitos desviantes das normas; (4) produção de um discurso midiático dramático que opera uma desproporcionalidade das ações dos grupos ou segmentos sociais que é fixado como uma ameaça à ordem social e à vida humana; (5) volatilidade dos discursos de pânico que emergem subitamente, mas também se dissipam com a mesma rapidez.

No Brasil o conceito de pânico moral tem fomentado um conjunto de pesquisas bastante diversificado na literatura sociológica, sendo acionado em análises sobre a construção do discurso sobre medo do crime pela revista Superinteressante (OLIVEIRA,

2013)<sup>8</sup>, sobre os conflitos de setores sociais com a população cigana (MACHADO, 2013)<sup>9</sup>, sobre a produção do pânico social ao evento crítico conhecido como a “Chacina do Rangel”, na cidade de João Pessoa (PB) (KOURY; BARBOSA, 2017)<sup>10</sup>, numa análise sobre o discurso midiático do escândalo político do mensalão (BARRO; LEMOS, 2018)<sup>11</sup> e numa análise mais atual sobre a reação que levou ao fechamento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, em Porto Alegre (LANDINE, 2018)<sup>12</sup>.

Dentre os trabalhos da sociologia brasileira desenvolvidos sob o crivo do conceito de pânico moral, mantereí diálogo mais aproximado com a análise desenvolvida por Richard Miskolci (2012) já que ele se vale desse conceito para compreender a relação entre heterossexualidade, masculinidade e branquitude como componentes da produção da nação brasileira nos anos iniciais da República. Em seu livro *O desejo da nação*, Miskolci (2012) aponta que um temor coletivo provocado por reações de comportamento não convencionais em fins do século XIX na sociedade brasileira, associados ao fim da escravidão e às promessas de igualdade do regime republicano, mobilizaram setores da elite “branca” a uma cruzada moral que produziu uma economia erótica das sexualidades e comportamentos da população em geral. Por ser um dos únicos trabalhos que produz uma explicativa sobre um processo histórico brasileiro pelo uso do conceito de pânico moral situando-o numa analítica sobre os aspectos da sexualidade no referido período, esse trabalho de Miskolci será retomado em breve ainda nesta seção.

Por ora, também Miskolci, em artigo anterior ao livro mencionado, fará uma análise da assimilação do conceito de pânico moral na sociologia brasileira, no qual o autor nos esclarece que

---

<sup>8</sup> OLIVEIRA DE BITENCOURT, Antônio Belamar. **Risco e pânico moral**: um estudo sociológico do “medo do crime” na revista Superinteressante (2008-2012). Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS, 2013.

<sup>9</sup> MACHADO Carla. Pânico moral: para uma revisão do conceito. *Interacções*, número 7, p. 60-80, 2004. GOMES, S. A construção do pânico moral sobre os ciganos e os imigrantes na imprensa diária portuguesa. *Latitudes*, vol. 7, n° 2, p. 187-217, 2013.

<sup>10</sup> KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro; BARBOSA, Raoni Borges. Disputa moral em um regime de pânico: ofensiva civilizadora e apropriação moral de uma tragédia. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.16, n.48, p. 29- 44, dezembro de 2017.

<sup>11</sup> BARROS, Antonio Teixeira de; LEMOS, Cláudia Regina Fonseca. Política, pânico moral e mídia: controvérsias sobre os embargos infringentes do escândalo do Mensalão. *Opinião pública*, Campinas, vol. 24, n° 2, maio-agosto, p. 291-327, 2018

<sup>12</sup> LANDINI, Tatiana Savoia. Pedofilia em museus: quando o antigo conceito de pânico moral se faz presente. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, Rio de Janeiro, Vol. 11, no 3, set-dez 2018, p. 512-532.

O conceito de pânico moral permite lidar com processos sociais marcados pelo temor e pela pressão por mudança social. Este conceito se associa a outros de muitas áreas como desvio, crime, comportamento coletivo, problemas e movimentos sociais, pois permite esclarecer os contornos e as fronteiras morais da sociedade em que ocorrem. Sobretudo, eles demonstram que o grau de dissenso (ou diversidade) que é tolerado socialmente tem limites em constante reavaliação (MISKOLCI, 2007, p. 112).

O trabalho realizado por Miskolci em *O desejo da nação* acrescenta uma contribuição importante para inovação do conceito de pânico social uma vez que ele relaciona a produção desse fenômeno aos regimes biopolíticos tal como formulados por Michel Foucault, pensando-os como uma resposta conservadora que agenciou desejos responsáveis por fundar um regime erótico baseado no modelo heterossexual-reprodutivo em fins do século XIX no Brasil.

Acompanhando a análise de Miskolci, é plausível afirmar que a experiência do pânico social aponta para uma reação coletiva intimamente associada aos processos de normalização formulado por Foucault em suas análises sobre a sociedade disciplinar e o exercício do biopoder na modernidade. O pânico social resulta numa das respostas de setores conservadores para práticas de desobediência e dissidências das normativas que arquitetam as estruturas de dominação, desigualdades e distribuição de poder numa dada sociedade, mobilizando assim o medo de que essas práticas resultam na quebra do status de privilégio e acesso a bens materiais e simbólicos. Mas, além disso, o pânico moral é produzido por relações de poder que se situam na produção, regulação e controle da vida humana, estando assim em diálogo com o conceito de biopoder foucaultiano.

Conceito forjado por Foucault em suas últimas aulas ministradas nos anos de 1975 a 1979, e encontrados em livros como *Vigiar e punir* (1975), *Em defesa da sociedade* (1997), *O nascimento da biopolítica* (2008) e *Segurança, território e população* (2008), a biopolítica é definida por ele como uma série de intervenções, processos e tecnologias de controles reguladores centrados no corpo-espécie. No contexto da biopolítica, o corpo está ligado a relações políticas e econômicas e, por esse motivo, o que interessa são corpos submetidos ao gerenciamento do poder/controle, dentro os quais a sexualidade será peça central:

Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição [...]; o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 1997, p.22).

A produção de corpos dóceis, submissos e sujeitados é a finalidade do biopoder, que produz uma discursividade sobre os corpos e institui um regime de verdade que objetiva exercer um controle absoluto através da ação dos dispositivos disciplinares e dispositivos de regulamentação ou, nas palavras do autor, o biopoder é uma forma de poder que “tomou posse da vida” (1999, p. 302), isso porque “conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo a população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra.” (FOUCAULT, 1999, p.302).

Uma economia, um governo, sobre os corpos se produz nos regimes de verdade e os dispositivos disciplinares atuam sobre o corpo enquanto que o dispositivo da regulamentação atua sobre a população para produzir os corpos dóceis, corpos sujeitados às normas. É a norma quem vai estabelecer o “diálogo” entre o corpo-indivíduo e o corpo-população, portanto, se constitui o que o Foucault afirma ser um regime da normalização, que produz ao tempo que classifica os corpos a partir de sua adesão ou não às normas sociais.

Visando a regulamentação dos corpos, o biopoder instaura uma sociedade normalizadora que coloca constantemente em ação mecanismos e tecnologias que produzem a separação entre normal e anormal, sadio e patológico, o central e o marginal, nas quais essas classificações diádicas, normal-anormal, não coloca este segundo fora do critério de normalização, antes o abarca, o incorpora como elemento essencial para o estabelecimento da norma. Ainda segundo Foucault (2008c), o dispositivo de segurança estabelece o que é aceitável e opera, a partir dos regimes de verdade, uma vigilância do corpo social que está para além da prescrição jurídica, pois é também exercido por todos os sujeitos de uma sociedade por meio de controles reguladores.

Os pânicos morais podem ser assim compreendidos como táticas inscritas na biopolítica, que visam interpretar os fenômenos que operam táticas de controle nos processos de normalização ao definir um grupo, um segmento ou corporalidades como ameaças à sociedade, à população e, a partir disso, intervir na promoção de uma homeostase que regule a preservação da vida.

Em respostas aos questionamentos das normas sociais, os dispositivos da segurança (2008), tais como formulado por Foucault, acionam técnicas de diagnóstico, classificação e vigilância que constituem todo um conjunto de dispositivos disciplinares e regulamentadores que buscam normatizar os comportamentos e práticas sociais a fim de gerir e controlar os perigos e ameaças que intentam contra as normas sociais. O que

depreende que o pânico moral, em muitos momentos da história brasileira, foi um fenômeno político altamente fundamental à conformação dos sujeitos, produzindo a sujeição dos indivíduos à norma já no contexto do período anterior à instauração da ditadura civil militar. Esse processo resultou no aparelhamento de técnicas e tecnologias que visaram normalizar a sociedade brasileira à cisheteronormatividade e à branquitude, como evidencia o trabalho de Miskolci (2012), por exemplo.

É possível reconhecer a produção e proliferação de pânico moral como uma estratégia biopolítica em meados do século XX, quando acompanhamos os discursos que foram produzidos por setores conservadores da sociedade brasileira sobre a erosão das normas de gênero e sexualidades atreladas às mudanças na experiência da juventude urbana operadas no contexto da experiência das grandes cidades em fins dos anos 1950 e por todos os anos 60. Operadas por um conjunto da população claramente identificado com o ideário cristão católico e valores das classes médias urbanas, que se estabeleceu como um grupo de interesse tal como os moldes da teoria de pânico social (GOODE; BENYEHUDA, 1994), esses discursos estranhavam as tênues, mas contundentes mudanças socioculturais nos costumes e nos comportamentos sexo-afetivos que estavam sendo realizadas pela juventude brasileira nos anos iniciais da década de 1960.

Os episódios que serão agenciados para a produção do pânico moral no Brasil repousam em discursos que se inquietam com as mudanças sociais operadas pela entrada volumosa de mulheres brancas de classe média no mercado de trabalho<sup>13</sup>, com a chegada da pílula contraceptiva no mercado brasileiro, já em 1962, com a emergente juventude transviada, com a geração *beat* e o gérmen da contracultura, com a problematização do campo das relações raciais já em curso desde o período final do varguismo e a consolidação dos espaços, eventos e novas sociabilidades das dissidências de gênero e sexuais nos anos iniciais da década de 60.

## **2.1. Juventude transviada e produção de corpos juvenis dissidentes**

A juventude tornou-se alvo de uma maior vigilância e temor, figurando como um dos eixos de agitação social que foram responsáveis pelo pânico moral apresentado por setores conservadores da sociedade brasileira. As preocupações de determinados

---

<sup>13</sup> Para maiores reflexões sobre o impacto das mulheres de classe média no mercado de trabalho, ver: BASSANEZZI, Carla. As mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary. (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 607-639.



segmentos com a juventude não era à toa. Entre os anos 1950 e 1960, a juventude será disputada e novas formas de juventude serão forjadas através da consolidação de uma cultura urbana estritamente juvenil.

Novos discursos, novos saberes, novas visibilidades entraram em disputa para a produção de outras formas de juventude. Isso rompeu com o paradigma clássico no qual a juventude era vista como uma etapa da vida determinada pelo saber médico e tutelada pela família, que se caracterizava por uma fase da vida entre a infância e a vida adulta de experiência supostamente homogênea. (SAVAGE, 2009). A partir dos anos 1950, os discursos sobre a juventude passaram a reclamar corporalidades, formas de vida diferenciadas, de modo que se emancipou da tutela parental e se definiu como ser de desejo e de poder.

O que marca a passagem da juventude clássica para a moderna é a forma pela qual são inventadas. Antes, quem definia o lugar da juventude era a família e o Estado. Modernamente, quanto mais a família e o Estado consideram a juventude como uma idade, menos ela o é. Tornou-se um ator social em movimento. Reinventou-se a si própria. Ela é autora e a sua própria criatura. Neste momento, deixamos de falar em apenas ideias e idades e passamos a perceber uma força social destacada. (LASSANCE, 1988, p. 02)

O historiador britânico Eric J. Hobsbawm (1995), em seu afamado livro *Era dos extremos*, explica que a juventude se deu a partir de três fatores interligados entre si: primeiro, deixou de ser considerada uma fase de transição para ser assumida como um período sólido com um sujeito portador de projetos e desejos; segundo, se inseriu de uma vez por todas enquanto público consumidor abrindo novos espaços de consumo e economia; terceiro, a experiência cultural da juventude urbana foi construída na perspectiva do internacionalismo.

Conforme nos esclarece a socióloga brasileira Márcia Regina da Costa, os anos da década de 1950 produziram o cenário em que novas juventudes constituíram “novas demandas, comportamentos, consumo, bem como um estilo de vida diferente” em que a “transformação das subjetividades, nas quais a mediação eletrônica e o trabalho da imaginação passam a ocupar doravante papel extremamente importante” (COSTA, 2006, p. 17). Costa nos esclarece que esse fenômeno partiu de setores das classes médias e da elite brasileira, ao que incluímos: majoritariamente branca.

No contexto da internacionalização da cultura através da difusão da cultura de massa pelos novos veículos de comunicação que se instalavam no Brasil em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, é possível surpreender as novas configurações nas relações de poder que atravessavam os discursos sobre as juventudes urbanas, as quais passaram

a incluir os elementos da rebeldia do *rock na roll* e *jeans*, das primeiras canções de Bob Dylan ou, em concordância com os ideais de valorização da “autêntica cultura nacional”, das composições de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Nelson Lins, que se articulavam a cultura do motociclismo e ao visual *blue jeans* e *t-shirts* de algodão, para dar potência criadora aos processos de subjetivação que ressonaram os desejos de um segmento da população urbana. A juventude urbana branca das classes médias era inventada como sujeito consumidor, como segmento populacional contestatório e como ser de desejo de liberdade<sup>14</sup>. Os “Anos dourados”<sup>15</sup> fizeram emergir nas grandes cidades a juventude transviada e com ela uma verdadeira revolução político cultural e sexual teria início e seria vivenciada nos anos seguintes.

Retomando as considerações de Hobsbawm (1995, p. 319), essa reformulação da juventude no contexto internacional do ocidente será responsável pela realização da “revolução cultural”:

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são, portanto, relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha que “estar na sua”, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e da moda impusesse tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas. (HOBSBAWM, 1995, p. 323).

Hobsbawm aponta que uma das diretrizes dessa revolução cultural pode ser caracterizada pelo que o autor chama de “relaxamento sexual”, no qual a instituição do casamento e a família foram problematizados como destino final das relações sexuais, de modo que a conduta sexual defendida pela juventude urbana que emergia nas grandes cidades se caracterizava pela busca do prazer e pelo afrouxamento das regras de relacionamento e convivialidade. O autor destaca o fato de que em meados do século XX alguns países da Europa já apresentavam leis que flexibilizavam a prática de atos até então proibidos, tais como a legalização do divórcio, a venda de anticoncepcionais e a

<sup>14</sup> Para um maior aprofundamento das análises sobre a juventude brasileira entre os anos de 1950 a 1970, sugiro consultar a excelente tese de autoria de Lídia dos Santos. DOS SANTOS, Lídia Noêmia. **A invenção da juventude transviada no Brasil (1950-1970)**. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2013.

<sup>15</sup> É atribuído o epíteto de “Anos Dourados” para a década de 1950 para representar o período de euforia social provocada pelo projeto nacional desenvolvimentista deflagrado pelo governo Juscelino Kubitschek que, no programa de metas de 50 anos em cinco, promoveu o crescimento citadino e a industrialização do país, ampliação dos serviços urbanos, burocráticos e profissões liberais, os quais foram responsáveis pelo aumento do padrão de consumo da população, o que tornou possível o fortalecimento da classe média urbana nas capitais brasileiras. Esse período se caracterizou pela abertura da economia para capitais estrangeiros e pela disseminação do estilo de vida consumista propagado pelo ideário capitalista.

legalização do aborto. Ainda acompanhando Hobsbawm, essa cultura juvenil foi pautada pela liberação pessoal e social, sendo “sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção (...) Um compromisso público com o até então se proibido ou inconveniente (mostrar a cara) tornava-se portanto importante”. (1995, p. 326)

Ainda que boa parte desse novo projeto de juventude só fosse se realizar no Brasil em fins dos anos 1970 e início do anos 1980, certamente por conta do próprio governo ditatorial que se constituiu como um regime biopolítico de reiteração de uma sociedade normalizada sob as normas da heterossexualidade figurada no discurso de defesa das famílias brasileiras e da moralidade, os fins dos anos 1950 no Brasil foram, para as populações urbanas dos segmentos médios e abastados da sociedade, o gatilho das mudanças que seriam vivenciados num futuro próximo.

As décadas de 1950 e 1960 viram o desenho de outra juventude sendo rascunhado pelas classes médias brancas, ou mesmo embranquecidas, perfilando o contorno de corpos juvenis como corpos políticos, portadores de desejos e de um projeto de nação. O anúncio dessa revolução cultural juvenil já se mostrava pela reverência à ícones internacionais como Elvis Presley, a adesão a cultura do *rock and roll* e às representações cinematográficas presentes em corpos juvenis de filmes do estilo “rebelde sem causa”<sup>16</sup> que atingiam grande sucesso de público entre os anos 1956 a 1960.

O cinema desempenhou um papel fundamental nesse momento, de modo que filmes como *O Selvagem* (1953), *Sementes da violência* (1955), *O prisioneiro do rock* (1955), *Labirinto do vício* (1957), *Clamor do sexo* (1961), *A lei dos marginais* (1961), dentre outros, se constituíram como arsenais bélicos para abertura de processos subjetivação juvenis dissonantes das normas socialmente impostas aos corpos jovens nos anos dourados tupiniquins. Contudo, nenhum outro filme parece ter impactado mais que o famoso *Juventude transviada* (1955), de tal modo que no Brasil o título do filme será utilizado comumente para adjetivar as expressões de juventude urbana de classe média branca dissidentes das normas sociais da juventude. James Byron Dean, ator estadunidense que interpreta Jim Stark, protagonista da trama, foi alçado como símbolo do corpo juvenil livre, bissexual e posicionamento social contestatório das instituições

---

<sup>16</sup> Os filmes do filão “rebelde sem causa” perfazem um conjunto de uma produção cinematográfica hollywoodiana da segunda metade dos anos 1950 que apresentará um enredo que explora o cotidiano de gangs de jovens da zona urbana que buscavam o prazer no sexo e no consumo de álcool, enfrentando conflitos pessoais e sociais com rebeldia, lidando com os seus problemas a partir de uma postura de agressividade, desobediência, destemor, coragem e violência.

sociais, além de personificar o ideal de beleza filiado aos ideais da branquitude e das normas sociais.

Analisando a invenção da “juventude transviada” no Brasil entre os anos 1950 a 1970, a partir da realidade de duas capitais brasileiras, São Paulo e Fortaleza, a historiadora Lídia do Santos (2013) nos esclarece que, apesar do termo transviado já ser utilizado, foi após a exibição do filme que os jornais passaram a cunhar de “juventude transviada” os corpos juvenis em ações de transgressão das normas sociais nas referidas capitais. Santos aponta que um corpo juvenil ganhará forma em meados do século XX, tendo como referência as representações de juventude do filão cinematográfico “rebeldes sem causa”, construído pelas camisas *t-shirt's*, peças de *blue jeans*, jaquetas, topete, lambreta/moto, e por um jeito de corpo inspirado nos movimentos do *rock and roll* (p. 55), postura altiva, destemida e rebelde, seladas pelo uso do álcool e cigarros – até então proibido ao consumo pelos não adultos (p. 58).

Ao analisar o jornal fortalezense *O Povo* e o jornal paulistano *O Estado de São Paulo*, Dos Santos (2013) observa que o termo juventude transviada foi usado para nominar e classificar comportamentos de jovens, tanto das classes médias quanto baixas, que apresentavam desacordo com as normas sociais, provocando perturbações e delitos nas cidades de modo que a alcunha de “transvio” atribuída a esse segmento populacional denotava transgressão juvenil. A autora menciona ainda que outras expressões eram utilizadas como sinônimos, tais como “lambreteiros”, “playboys” e “terroristas do sexo”, sendo que essa última nomenclatura era utilizada para demarcar a prática de violência sexual.

Mas a juventude transviada apresentava sua transgressão às normas de gênero e sexualidade vivenciadas no Brasil dos anos 1950, conforme nos esclarece o jornalista Fernando Pinto, ao relatar práticas “não convencionais” ou moralmente “inaceitáveis” de jovens transviados cariocas, dentre as quais a vivência do que hoje poderia ser denominado com homoafetividade (PINTO, 1966). Sobre essa questão, Santos (2013) nos esclarece que, já no início dos anos 1960, a palavra transviado agregou uma conotação homossexual (p. 189). Isso porque era comum, tanto no discurso jornalístico como nos discursos de estudiosos brasileiros sobre juventude do período, constatar a construção de uma relação entre delinquência e “distúrbios sexuais”, relacionando os jovens transviados às vivências de sexualidades para além da heterossexualidade. Essa relação entre juventude transviada e a chamada “depravação sexual” é de tal modo aliançada que os filmes do gênero, tais como os mencionados acima, apresentavam a expressão de

sexualidades dissidentes ora como causa ora como sintoma do transvio juvenil. Vale ressaltar que no filme *Juventude transviada*, o par de protagonistas principais Jim e Plato, interpretados por James Dean e Sal Mineo, foram por muitas vezes apontados como homossexuais ou como homens que ao longo da trama partilham de uma relação homoerótica.

Essa relação entre transvio e homossexualidade está em consonância com a produção dos discursos médicos e jurídicos sobre experiências sexodissidentes em meados dos anos 1950 no Brasil. Um dos trabalhos mais reconhecidos pelo saber médico brasileiro sobre o tema será o do psiquiatra carioca Luiz Ângelo Dourado, que, em 1963, lançou seu livro *Homossexualismo (masculino e feminino) e delinquência*, no qual afirma que os homossexuais em por ele estudados teriam pertencido à “tão tristemente juventude transviada” (DOURADO, 1963, p. 12) e que a relação entre esses grupo residia no fato de que, sendo o homossexual um doente, restava-lhe a prática de delitos como forma de expressão de sua enfermidade e inaptidão às normas sociais. Ele prescrevia que uma forma de diminuir os índices de delinquência juvenil seria buscar o controle ou a cura do “homossexualismo” (sic) (DOURADO, 1963).

A percepção de que o projeto da juventude transviada também era romper com as normas de gênero e sexualidade pode ser compreendido também pelo fato de que, ao menos no aspecto da moda - haja vista que muitos dos jovens do gênero masculino reiterar atitudes machistas-, as fronteiras dos gêneros poderiam ser diluídas, tendo vista que a calça *jeans* e o *t-shirt* serão adotados como modelo de vestimenta majoritário pela juventude, tornando-se peças do vestuário partilhada entre corpos socialmente reconhecidos como masculinos e femininos.

A calça já compunha uma vestimenta feminina nas grandes cidades da Europa pelo menos desde fins do século XIX, mas, como nos esclarece Hollander (1996), pelo menos até fins dos anos 1930 a aparição de corpos socialmente reconhecidos como femininos vestindo calças causava grande comoção pública. No Brasil, por exemplo, ainda nos anos iniciais da década de 1930, mulheres eram presas por trajarem calças e apresentarem cortes de cabelo *a la garçon* (SIMÕES, 2007). Como afirma Crane (2006), somente após a Segunda Guerra Mundial, quando trabalhos considerados masculinos passaram a ser desenvolvidos por mulheres e devido a escassez de roupas, foi que se observou uma maior adesão do uso das calças para ambos os gêneros. Mas são os transviados e a cultura *rocker* que introduziram de vez as calças no tecido *jeans* como peças definitivas no vestuário da juventude e de corpos reconhecidos como masculinos

ou femininos. (CRANE, 2006, p.257). As mudanças produzidas pela juventude transviada acenam para o fato de que,

No Brasil, os transviados são o primeiro grupo do segundo pós-guerra que promoveu o afrouxamento da autoridade das instituições familiar e escolar, a liberalização dos corpos e do desejo sexual e, mesmo, o tão propagandeado direito à diferença, posteriormente apropriado por ideologias revolucionárias. Diferença não de posições políticas (inclusive as que envolviam utopias de transformação do mundo), mas no modo de gerir a própria vida cotidianamente. (DOS SANTOS, 2013, p. 23)

Um corpo transviado juvenil estava em processo de formação, ao que logo será duramente reprimido e capturado pelas operações do biopoder no sentido de buscar a normatização das suas práticas transgressoras. Dos Santos (2013) apresenta em seu estudo a emergência de discursos que vão atrair a atenção da sociedade para o aparecimento dessas novas formas da juventude urbana, apontando a juventude transviada como um grupo que ameaçava a ordem social e que deveria ser combatido e controlado. Para a autora, as notícias de jornais utilizaram um tom exagerado e sensacionalista para associar a imagem da delinquência, da transgressão e da violência às práticas da juventude não normalizadas, ao ponto que o “transvio” se constituiu como um tema central nos debates sobre a nação brasileira, ocupando as universidades, autoridades religiosas cristãs, as instituições públicas destinadas ao público juvenil e o Congresso Nacional.

É importante mencionar que as ações de transgressão produzidas pela juventude transviada se estendiam em um longo conjunto de práticas que iam desde a crítica e subversão dos valores morais até crimes violentos que por vezes deixavam vítimas. Por isso, é necessário ponderar que uma parte desses discursos se dirigem legitimamente a condenar atos de violência tais como espancamentos, estupros coletivos, atropelamentos, roubos e até assassinatos. Mas, como bem analisado por Dos Santos (2013), a juventude transviada foi um projeto de corpo juvenil que buscou também problematizar e descolar as normas de gênero e sexualidade, principalmente as atribuídas à construção da juventude que abriria caminhos para a emergência de uma nova forma de ser jovem no Brasil.

Surpreendendo discursos proferidos por autoridades religiosas, cientistas, jornalistas, autoridades policiais e juízes, a autora nos apresenta os indícios de um regime de verdade sobre a juventude transviada que vai relacionando as causas de seu aparecimento às transformações das relações familiares e à influência das novas tecnologias da comunicação, às quais poriam os jovens nos “vícios do álcool, entorpecentes e liberação sexual”.

Esse padrão discursivo sobre a juventude transviada é também reconhecido com um importante instrumento para a regulação da exibição fílmica no Brasil. Ao analisar a censura aos filmes que apresentavam uma juventude transviada americana, com jovens em lambretas ouvindo *rock and roll*, o mestre em cinema Inimá Simões (1999) apresentou, em seu trabalho, o pronunciamento do professor Waldemar de Souza, da Escola de Administração e Negócios da PUC-SP, numa palestra na Faculdade de Direito da USP, em 17 de novembro de 1959, o qual é digno de reprodução aqui neste trabalho:

O cinema implanta o divórcio, o desquite, a separação ou a bigamia, dentro de uma normalidade e conduta, promovendo ainda a rebeldia à autoridade constituída (leis, pais, professores, etc). O vício do fumo, álcool, tóxicos e jogo já não distingue os rapazes das moças. A liberdade sexual e a propaganda do sensualismo conseguem despertar emoções inoportunas na juventude, expondo-a a inúmeros perigos. A música produz hipnose coletiva (*rock and roll* e, agora, o hula-hula). Enquanto o rapaz padroniza com um blue-jeans, topete, lambreta, etc., a moça adota o rabo de cavalo, as calças compridas, as maneiras exageradas, masca chiclete, corre em busca de aventuras amorosas, colhendo decepções. Nessa situação, cessa a autocrítica dos jovens. O cinema torna o vício sedutor, a libertinagem amável, a virtude ridícula, o bandido simpático e o boêmio digno de inveja. Transtorna o espírito, ensombrece o coração, oblitera o gosto e, o que é sumamente grave, obscurece o discernimento do bem e do mal. (SIMOES, 1999, p. 52)

A fala do professor Waldemar de Souza sintetiza uma forma discursiva muito presente em vários outros relatos que advogavam que o cinema introjetou costumes e práticas alheias à sociedade brasileira, desenhada como uma entidade homogênea e límpida que apresentou como reflexo a dissolução dos laços familiares e o consumo de drogas, o que resultaria em uma formação de jovens desordenados que transgrediam as normas sociais. Esses discursos prognosticavam que a única saída para o combate à juventude transviada seria o fortalecimento do modelo da família tradicional cisheteronormativa e uma educação formal que reafirmasse o discurso naturalista de viés biologizante que atribuía os papéis sociais em conformidade com a lógica do binarismo de gênero, o qual designava papéis sociais hierarquizados em que os corpos feminilizados deveriam desempenhar uma condição subalterna aos masculinizados.

Esse conjunto de sujeitos compõe um grupo de interesse que fomentará a produção de um discurso sensacionalista que acentua os traços de transgressão da juventude transviada brasileira e a coloca como uma experiência que ameaçava a ordem social. A operação realizada pelo discurso midiático de acentuar o contorno das práticas juvenis como delinquência e ameaça a ordem social resultou num consenso social que atribuiu aos jovens a ameaça de destruição da sociedade por meio do ataque aos valores morais, de

modo que amplos setores sociais reuniram forças para produzir ou fortalecer os mecanismos de controle da normatização da juventude. Assim, o fenômeno juventude transviada se inscreveu como um dos elementos-chaves para a produção do pânico moral que se tornou condição de emergência para o golpe civil militar que implantou um regime ditatorial fundado pela cisheteronormatividade, como defenderemos ao longo desta tese.

## 2.2 Desejos de liberdade política e sexual, a juventude universitária

Mas os tensionamentos às normas sociais não se esgotaram somente com a juventude transviada. Outros corpos juvenis estavam em deslocamento, em formação. Outro projeto de juventude se desenvolvia em paralelo ao transviado, porém, sua longevidade e impacto marcariam profundamente o cenário político e social brasileiro entre os anos 1960 a 1980. A juventude universitária, também habitante dos grandes centros urbanos, começou a se consolidar já em fins dos anos 1950 como protagonista das transformações que afetariam os processos de subjetivação de juventude no Brasil de maneira inigualável.

A juventude universitária se distinguiu da juventude transviada a partir de um forte discurso nacionalista voltado para a valorização da cultura popular e pelo acento na postura de engajamento e atuação política. A juventude universitária produzia sua diferenciação na elaboração de um discurso e uma cultura de indignação e inconformismo com os rumos do Brasil, mostrando sua ousadia por uma postura de crítica discursiva e corporal dirigida ao *status quo*.

Essa juventude se produzia nos corredores das universidades brasileiras que, entre os anos 1950 e 1960, experimentaram grande expansão com as federalizações que promoveram a criação das universidades federais nas capitais dos estados federados, acarretando numa explosão gradativa e lenta do contingente estudantil universitário. A Universidade da Bahia, constituída em 1946, foi federalizada em 1950 ao se transformar na atual Universidade Federal da Bahia<sup>17</sup>. (SAVIANI, 2010)

---

<sup>17</sup> O resultado do processo no crescimento do público estudantil é que o número de matrículas no ensino superior no país começa os anos 1960 com 93.902 e em 1969 apresenta o expressivo número de 342.886 estudantes matriculados. Ver: SAMPAIO, H. Evolução do ensino superior brasileiro (1808-1990). **Documento de Trabalho 8/91**. Núcleo de Pesquisa sobre Ensino Superior da Universidade de São Paulo, 1991. A capital baiana acompanhava esse crescimento nacional. Números apresentados por Brito (2008) apontam que se em 1961 a UFBA matriculou 3.029 e ao final da década o número de estudantes matriculados era de 7.976. Para mais informações sobre o contexto da expansão do ensino superior no Brasil e para os dados apresentados sobre as matrículas de estudantes pela UFBA, ver: BRITO, Antônio Mauricio Freitas. **O golpe de 1964, o movimento estudantil na UFBA e a resistência à Ditadura militar**



Esse processo foi acompanhado por um amadurecimento político da maior entidade de representação estudantil do país, a União Nacional dos Estudantes (UNE) que, no contexto da reforma universitária dos anos iniciais da década de 1960, se constituiu como um instrumento de construção de um movimento nacional dos estudantes sob a égide da ideologia nacional-desenvolvimentista, no âmbito das chamadas “reformas de base”. A UNE passaria por grandes transformações em sua política, tornando-se ao longo dos anos 1950 um espaço reconhecido de produção desse projeto de juventude universitária.

Esse projeto de juventude deflagrou um conjunto de ações e de discursos que criticaram a seletividade e o elitismo<sup>18</sup> presentes no projeto político da universidade brasileira, resultando num movimento que exigia uma reforma radical do ensino superior público no Brasil. Essa reforma universitária reclamada por setores dissidentes da juventude lutava para alterar a composição social dos estudantes de nível superior de ensino ao que se somava a um projeto de universidade pensada como espaço capaz de agir em favor dos grupos subalternos. Uma nova forma de ser jovem era produzido pelo movimento estudantil das universidades presentes nas grandes cidades e se definia por uma postura de contestação às normas sociais e políticas instituídas, pela crítica às instituições, pelo desejo de reformas estruturais na sociedade brasileira e por uma definitiva inscrição como agente político transformador da realidade. E uma das suas primeiras missões era a reforma universitária.

Na construção dessa juventude, o movimento estudantil protagonizado pela UNE realizou uma série de ações para a formação política e definição de suas pautas, tais como congressos, convenções, manifestações públicas e se associou a outros movimentos sociais, tais como o operário e o camponês. (MARTINS FILHO, 1987) Desse modo, produziram-se espaços, formas e práticas que viriam a definir uma cultura juvenil universitária.

Salvador será solo fértil para germinar essa juventude, isso porque será na capital baiana onde será desenvolvido *1º Seminário Nacional de Reforma Universitária*, organizado pela UNE em maio de 1961. Esse seminário será um marco para a entidade

---

(1964-1968). Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Salvador, 2008. 243 fl

<sup>18</sup> Apenas 1% da população brasileira à época tinha acesso ao ensino superior e o conhecimento produzido se distanciava das demandas dos setores populares. O elitismo estava no acesso à universidade e no tipo de conhecimento produzido.

por que dele sairá a *Declaração da Bahia*<sup>19</sup>, documento no qual os estudantes manifestaram suas reivindicações por uma “*universidade comprometida com as necessidades concretas do povo brasileiro*”. Dividido em três temas, *A realidade brasileira, A universidade no Brasil e A Reforma Universitária*, será nesse último item que os estudantes apresentaram seus objetivos para uma reforma mais ampla, dentre os quais destaco:

e) fazer da Universidade uma trincheira de defesa das reivindicações populares, através da atuação política da classe universitária na defesa de reivindicações operárias, participando de gestões junto aos poderes públicos e possibilitando cobertura aos movimentos de massa. (DECLARAÇÃO DA BAHIA, 1961, p. XX –XXI)

A *Declaração da Bahia* não deixa dúvidas que um traço característico dessa subjetividade juvenil universitária é sua implicação com as causas sociais das camadas populares da sociedade brasileira, que resultaria num compromisso com as mobilizações públicas e com sua entrada em definitivo nas disputas pelo poder político institucionalizado<sup>20</sup>.

Mas, além do marcador político, o encontro em Salvador será também pioneiro no sentido de oportunizar um agrupamento de corpos juvenis através de uma entidade de classe, possibilitando assim não somente a formação política, mas, também, foi potente na promoção dos encontros e trocas afetivas que produziram as solidariedades e alianças necessárias para a produção de uma cultura juvenil universitária partilhada.

Os encontros estudantis, os futuros centros de cultura, os vindouros festivais e, principalmente, os atos públicos em rua e a UNE com seus diretórios regionais foram os espaços de sociabilidade em que a juventude universitária apresentava seu dissenso com as normas sociais nas músicas de protestos interrompidas pelo gole de cerveja, uma pitada num cigarro ou, não raro, num cigarro de maconha.

Mobilizando um discurso nacionalista, a juventude universitária, entre os anos de 1950 a 1964, se consolidou como um corpo juvenil formulador de problemas estéticos e

---

<sup>19</sup> Uma versão digitalizada deste documento encontra-se disponível em: <http://movimentosjuvenisbrasileirosparte7.blogspot.com/2009/10/declaracao-da-bahia-i-seminario.html>

<sup>20</sup> Importante ponderar que o movimento estudantil já era atuante no contexto político nacional desde antes dos anos 1960, atuando na chamada Campanha da Legalidade, movimento de resistência para garantir que Jango fosse empossado, a qual marcou o seu ingresso efetivo na Frente Nacionalista e Popular, em 1962 (MARTINS FILHO, 1987, p. 54). Salvador mais uma vez apresentou consonância com a articulação política do movimento estudantil nacional na “resistência democrática”, como ficou conhecida a luta pela posse de Jango, tendo o conjunto de estudantes baiano deflagrado greve geral e fundando um “QG da legalidade” na Faculdade de Medicina, onde publicaram de boletim intitulado “Ao Povo” e produziram o programa “Rádio da legalidade” que era transmitido pelos autofalantes do prédio. (BRITO, 2008, p. 43-44)

éticos ao buscar defender um projeto de nação contrária às interferências externas, seja no plano político como no cultural, interferindo nas relações de poder que estruturavam a regência da vida pública mas também as normas que produziam os corpos em sua esfera cotidiana.

No intuito de disputar os projetos de nação, a juventude universitária se colocou não somente como agente político dentro da esfera da ação política institucional, mas também depositou suas forças na construção de ações culturais e artísticas, elaborando assim uma nova forma do fazer político e do fazer artístico, agora assumidos como um projeto entrecruzado, inextrincável. A juventude universitária compreendeu que só conseguiria produzir uma nova nação através da arte porque por meio dela seria possível alcançar as mentes, o corpo e a alma da população.

Esse centralismo da arte na ação política dentro da construção da juventude universitária pode ser reconhecido nos tensionamentos construídos no campo das artes cênicas entre as décadas de 1950 e 1960, quando é possível observar o aparecimento de inúmeras críticas ao repertório e aos públicos tradicionais das companhias teatrais, vistos como alheios aos “problemas brasileiros”, de viés elitista e produtor da “alienação” da população. A resposta a esse tensionamento veio da união entre o Teatro Paulista do Estudante (TPE), criado em 1955, com o Teatro Arena, de São Paulo, em atuação desde 1953 e que, em 1956, contrata Augusto Boal (então com 26 anos) como diretor. Dessa fusão será construído o que eles chamaram de um “teatro como expressão da realidade nacional”, fundando uma dramaturgia apropriada, brasileira, com personagens saídos da realidade social, a ser encenada no primeiro teatro em formato de arena da América do Sul (GARCIA, 2004).

Posteriormente, esse projeto estético político produzirá outros espaços que, capitaneado inicialmente por um integrante do Teatro Arena, Oduvaldo Vianna Filho, contribuiu para fomentar a formação da juventude universitária, através da fundação do Centro Popular de Cultura (CPC), que se caracterizou na atuação artístico política da UNE. A maior representação estudantil do país, a União Nacional dos Estudantes (UNE), passa, a partir de 1962, a mudar as formas da sua política estudantil: o CPC foi criado para promover a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular capazes de combater a alienação que seus dirigentes acreditavam ser as causas da falta de ação política dos estudantes e da população brasileira. O CPC representou a centralidade da atividade artística como meio de engajamento da classe de estudantes

num projeto de constituição de uma identidade coletiva para os estudantes universitários brasileiros, que partilhariam de um campo cultural comum.

Durante os anos 1961 a 1964, o CPC e suas congêneres estaduais se configuraram enquanto centros de produção artística alinhados ao projeto de uma juventude universitária que se construía pelo signo da ação política popular e de defesa de um projeto de nacionalista.

O CPC pretendia levar ao público popular – com peças, jornais, livros, discussões e filmes – as informações sobre sua condição social. Salientava sempre que as más condições de vida decorriam de uma estrutura social dominada pela burguesia. A tarefa era de conscientização e deveria ir além da descrição da realidade, a fim de levar o público a uma atuação positiva. Era preciso politizar o público”. (SIMOES, 1999, p. 69-70)

Antônio Brito (2008) apresenta um excelente trabalho sobre o movimento de estudantes da UFBA durante o regime civil militar e indica que a UNE criou um CPC Salvador contando com a participação de artistas como Capinan, Emanuel Araújo, Geraldo Fidélis Sarno e Tom Zé. Para esse autor, a “sede virou um ponto de encontro de jovens que queriam mudar o mundo através da arte e consideravam a necessidade de produzir cultura em sintonia com as aspirações populares”. (BRITO, 2008, p. 48-49) Esse pequeno trecho da citação do trabalho de Brito alude mais uma vez para o espaço de sociabilidade da juventude universitária que encontrará no Teatro Arena e nos CPC’s territórios para a produção de suas afetividades, corporalidades e existências.

Fora da alçada da UNE ou mesmo do Teatro Arena, reconhecidas como ações que integravam o projeto da juventude universitária, outros espaços eram abertos na cidade pela subjetividade estudantil que buscava nas artes cênicas outras formas de atuação política e de vivência. Esses, porém, se diferenciavam quanto às suas propostas políticas e artísticas do projeto da juventude universitária por não mais se filiar exclusivamente a um discurso de viés nacionalista inspirada na leitura marxista da luta de classes e na divisão entre cultura popular e cultura das elites. Figurando como um movimento teatral iconoclasta que buscou investigar a relação palco-plateia, procurou subverter as convenções vigentes, produzir outras poéticas e estéticas pautadas nas experiências cotidianas e assumir o corpo como centralidade da ação política.

O Teatro Oficina Uzyna Uzona, fundado em 1958, será desde suas primeiras apresentações um dos grupos mais potentes na produção de discursos dissonantes na produção das artes cênicas brasileiras. Resultado da ação de jovens estudantes da Faculdade de Direito da USP, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad e José Celso Martinez

Correa, todos com 21 anos de idade, ao longo dos anos 1960 o Teatro Oficina se consolidou como símbolo de resistência cultural ao regime civil militar e defensor das liberdades criativas e liberdades de vida.

Mergulhado na antropofagia de oswaldiana, o Teatro Oficina se caracterizou por um projeto subversivo de desmonte do teatro brasileiro, sendo da “natureza desse teatro colocar em xeque nossas convicções em vistas a uma visão libertadora do mundo” (TROI; COLLING, 2017, p. 120). Desde seus primeiros espetáculos, seja em textos autorais como *Vento forte para um papagaio subir* (1958), *A incubadeira* (1959), textos de Zé Celso, ou na seleção de textos de autores estrangeiros para montagens como *As moscas* (1959), de Jean Paul Sartre, e *Pequenos burgueses* (1963), de Máximo Górkí (1902), o Teatro Oficina se diferenciara do Teatro de Arena e das ações do CPC’s da UNE por pensar a relação teatro e política de modo revolucionário quanto às expressões artísticas e estéticas. A proposta era implodir as técnicas teatrais em vigência para realizar um teatro político universalista e vanguardista.

Na leitura do sociólogo Marcelo Ridenti, o Teatro Oficina e o Teatro Arena, juntamente com o CPC’s, constituíram-se nas duas correntes estéticas que polarizaram o debate cultural nos anos 1960, mantendo vertentes de trabalhos distintas apesar de suas convergências quanto ao lugar do teatro como espaço de resistência e de contestação ao cenário político brasileiro do período:

[...] aquela que se poderia rotular como “formalista” ou “vanguardista” e, uma outra, defensora do “nacional e do popular” (...) no campo do nacional e popular da década de 1960, poderiam ser alinhados ... o Teatro de Arena, entre outros (...) empenhados na busca das raízes da cultura brasileira, da libertação nacional (...) O Teatro Oficina em 67-68 (...) e outras manifestações culturais... seriam exemplos diversificados da produção formalista herdeira dos teóricos de uma estética concretista nascida nos anos 1950 (RIDENTI, 2010, p. 80).

Para Marcelo de Troi (2017), jornalista e autor de uma dissertação de mestrado sobre o Teatro Oficina, os primeiros espetáculos do grupo já evidenciam seu investimento no corpo como um acontecimento sempre presente de dissidência ao fazer artístico e ao fazer político, que o torna uma plataforma para experiências de liberdade em rotas de fuga das normatividades operadas pelo colonialismo e cisheteronormatividade. Para Troi, o Teatro Oficina é lugar acontecimento na produção de “outras subjetividades que tenham como base a quebra de normas, um saber-poder que tem o corpo como centralidade” desenvolvendo assim um “papel precursor nos ativismos queer ou das dissidências sexuais e de gênero” nas artes cênicas no Brasil.

Tanto o Teatro de Arena quanto o Teatro Oficina buscavam uma “dramaturgia autóctone” (MAGALDI, 1997), que privilegiasse textos que abordassem em cena os problemas sociais brasileiros. Tais empreendimentos foram ações derivadas de jovens brancos universitários residentes nas grandes cidades brasileiras que depositaram nas artes suas apostas de ação política e de produção de novas subjetividades juvenis que possibilitariam a realização de um projeto nacional baseado na superação das desigualdades sociais.

Retomando Ridenti (2000), a década de 1960 se caracterizou pela profusão do romantismo revolucionário que seria uma visão social de mundo em que a humanidade “encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade”, ao tempo que também efetuou “questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca”. Para Ridenti, esse romantismo revolucionário elegeu o passado como aposta política de transformação, idealizando a figura das populações do interior como mais representativas da brasilidade por não estarem contaminadas pela modernidade urbana capitalista, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. Em rodas de conversa, em projetos políticos, na aposta dessa juventude universitária, a prioridade era

[...] falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo, as variantes e debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira (RIDENTI, 2000: 102).

Essa juventude oriunda das universidades elevou o teor contestatório das manifestações artísticas em consonância com seus processos de subjetivação. Através do fortalecimento de uma cultura universitária referenciada pelo marxismo, revolucionou as formas de fazer, distribuir e consumir arte no Brasil. Será nesse cenário que serão germinados o “teatro da revolta”, o Cinema Novo e a “música de protesto”<sup>21</sup>, os quais serviram de elementos formativos da cultura juvenil universitária que se expressaria pela nomenclatura de “arte engajada”.

Essa subjetividade juvenil universitária forjaria sua arte engajada e seu compromisso com as demandas sociais em diálogo com as atividades do Partido

---

<sup>21</sup> Assumo aqui a concepção de “Música de Protesto” tal como concebido por Giani (1985) que situa-a como um movimento emergente na cena musical brasileira entre os anos de 1961 a 1964 que concebia a música como veículo de expressão da “aliança de classes” e do nacionalismo. Para maiores informações, ver: GIANI, Luiz Antônio Afonso. **A música de protesto: D’o Subdesenvolvido a canção do bicho e proeza de satanás (1962-1966)**. 1985. Dissertação (Mestrado), Unicamp, Campinas, 1985.

Comunista Brasileiro (PCB)<sup>22</sup> e os eventos e publicações do grupo de intelectuais da USP que, a partir dos anos 1950, passariam a estudar com afinco os escritos marxistas e implantariam na academia brasileira a analítica da luta de classes como lupa teórica central para pensar a nossa realidade. A inspiração foi o trabalho desenvolvido por Caio Prado Junior, que buscou apontar as especificidades do capitalismo à brasileira.

Essa relação de referencialidade dos ideais marxistas na produção de uma subjetiva da juventude universitária marcará todo o processo de produção dos corpos juvenis brancos das grandes cidades a partir de fins dos 1950, forjando uma forma de ser jovem que passava pela adesão do materialismo histórico como germe de sua ação, priorizando a leitura da luta de classes como central na explicativa das relações sociais como um todo, o que relegou os debates sobre as relações de gênero e sexualidade à condição secundária ou mesmo a sequer serem formulados.

Contudo, ao longo dos anos 1960, a juventude universitária, em seus projetos de subjetivação, produziu ranhuras à leitura literária da aplicação do materialismo histórico ao buscar outros referenciais para a produção da sua cultura e assumir a leitura dos escritos da Escola de Frankfurt, com ênfase na obra *Eros e civilização*<sup>23</sup>, de Hebert Marcuse<sup>24</sup>, na literatura da Geração Beat<sup>25</sup>, nos primeiros ensaios do flerte com as filosofias orientais e nas estéticas e poéticas do *rock and roll*.

---

<sup>22</sup> É importante mencionar que parte dos integrantes do Teatro Arena, Teatro Oficina e, principalmente, dos CPC's da UNEB, eram compostos por militantes do PCB. Para mais informações sobre a relação entre o Partido e esses grupos teatrais, ver: NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001. Ver também GARCIA, Silvana. **O teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>23</sup> MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. LTC Editora, 1999.

<sup>24</sup> Embora a obra do filósofo alemão Hebert Marcuse seja difundida somente nos anos finais da década de 1960, seu impacto na produção subjetiva da juventude universitária será decisivo, principalmente nas críticas aos postulados cisheteronormativos da monogamia e da defesa da família como destino natural e finalidade primaz da humanidade. Sua obra *Eros e civilização* é apontada como referência pilar na construção do contradiscurso à ordem capitalista ao apregoar a ideia de sexualidade livre como grito de protesto contra o sistema. Sua afirmação "Make love, not war" ("Façam amor e não guerra") foi assimilado e amplamente difundido pela juventude, tornando Marcuse um guru intelectual das novas subjetividades juvenis dos anos 1960 e do fenômeno hippie. É digno de nota que, através da informação apresentada por Sandra Reimção sobre o mercado editorial brasileiro, fazendo um balanço das catorze listagens semanais da sessão "Livros mais vendidos" publicados pela revista Veja ao longo do ano de 1968, aponta que o livro *Eros e civilização* aparece em 3º lugar dentre os mais adquiridos pelos brasileiros no referido período.

<sup>25</sup> De acordo com Cláudio Willer, a Geração Beat ganhou leitores no Brasil na passagem das décadas de 1950 para 1960, com reportagens em revistas e jornais de circulação nacional. Willer afirma que o filósofo, diretor e roteirista Luiz Carlos Maciel foi um dos seus maiores difusores no país, que irá promover inovações artísticas em diversas áreas tais como a poesia de Roberto Pivar e a revolução promovida pela nova perspectiva teatral de Zé Celso Martinez Corrêa. Importante salientar que Luiz Carlos Maciel iniciou sua carreira artística na Bahia, na Escola de Teatro da UFBA, em 1959, onde dirigiu inúmeros espetáculos e onde estabeleceu contato com diversos artistas tais como Caetano Veloso, Glauber Rocha e João Ubaldo Ribeiro.

Como nos esclarece Paulo Sérgio Carmo, o contexto dos anos 1960 se caracteriza por um movimento de

[...] recusa radical da juventude aos valores convencionais (...). Cabelos longos, roupas coloridas, misticismo oriental, muita música e drogas. Uma série de manifestações culturais novas refletiam e provocavam novas maneiras de pensar, modos diferentes de compreender e de se relacionar com o mundo e com as pessoas (CARMO, 2001, p. 51)

Para este projeto de juventude universitária era imperativo fugir da padronização da cultura do ocidente com tal força que seu neófito movimento já anunciava se tratar de um projeto de construção de uma nova sociedade. Essa movimentação juvenil, que mais tarde seria nominada como contracultura, se definia pelas manifestações culturais de caráter fortemente libertário, que tinha como desenho geral de seu projeto contestatório se opor ao conjunto amplo da cultura ocidental.

Dados os sentimentos de descrença e repulsa das formas institucionalizadas de formação política, essa cultura juvenil universitária centrou força no desenvolvimento de uma micropolítica sustentada nas artes que buscou produzir formas de subjetividades não sujeitadas às normas e padrões socialmente estabelecidos pela cultura ocidental, pela instituição da família monogâmica e pelo cristianismo. Por isso mesmo, o foco central de sua atuação foi o questionamento das normas de gênero e sexualidade e a defesa do uso de substâncias psicotrópicas como forma de libertação completa da sociedade.

O teatro engajado, o Cinema Novo e as “canções de protesto” em maior ou menor grau revelaram o desejo de liberdade política e sexual da juventude universitária que inicialmente foi apresentando suas insatisfações com a política nacional e mundial, para ao longo da década de 1960 acentuar seu discurso contestatório contrários também aos modelos fixos familiares e de comportamento. A crítica ao centralismo da religião cristã na sociedade ocidental e às normativas sexuais e de gênero que estruturavam as desigualdades entre homens e mulheres, heterossexuais e não heterossexuais, se tornavam cada vez mais presentes nos enredos de peças, filmes e canções. Era o gérmen da contracultura que explodiria com vibrantes cores e corporalidades dissidentes no pós-1964 e sobre o qual tratarei com mais evidência nos capítulos seguintes.

À emergência dessa juventude estudantil seguiu um conjunto de discursos em diversos setores sociais que indicavam a preocupação com esse segmento populacional que será claramente o alvo preferencial do aparato opressor do Estado brasileiro durante os anos da ditadura civil militar.



O já citado trabalho de Inimá Simões (1999) faz uma citação preciosa que apresenta a articulação em um nível internacional de setores conservadores em torno da defesa contra o comunismo que instalava uma crise moral que atingia a juventude universitária e contra a qual indicava a necessidade de um “rearmamento moral” da sociedade brasileira.

No lado de cá, um solene almoço no Fasano, em São Paulo, reuniu brasileiros ilustres: industriais, professores, diretores de jornais, políticos e militares. Na ocasião, o general Hugo Bethlen, ex-embaixador do Brasil na Bolívia e no Paquistão, anunciou que líderes de todos os continentes iriam participar de uma Assembleia Mundial do Rearmamento Moral, a instalar-se na Suíça, no dia 1º de Junho de 1963, para o planejamento de uma estratégia contra o comunismo, a corrupção e a guerra. Falando na ocasião, o diretor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, professor Luís Antônio da Gama e Silva [ministro que editou o AI-5 e ex-reitor da USP], discorreu sobre a crise moral pela qual passava a juventude em quase todos os países. Declarou que, como mestre, podia afirmar que a crise havia atingido a mocidade universitária brasileira e, para enfrenta-la e vencê-la (a crise, supõe-se), não haveria outro remédio senão lutar pelos ideais defendidos e postulados pelo Rearmamento moral. (SIMOES, 1999, p. 61-62)

A afirmação acima, proferida pelo criador do Ato Institucional nº 5, revela a preocupação de um dos representantes do mais alto extrato do poder estatal do governo civil militar com os deslocamentos promovidos pela “mocidade universitária brasileira” que vivenciava o que para ele seria “crise moral” e que certamente também se situava na aflição de setores conservadores ante as transformações no campo das relações de gênero e da sexualidades tecidas nos corredores das universidades.

É possível especular que os processos de subjetivação disparados pelas juventudes rebeldes e a universitárias, ao desencadear novos códigos de comportamento sexual e de relações interpessoais, fizeram com que, ao longo dos anos 1960, a sexualidade começasse a ser situada como a grande pauta pública nas grandes cidades brasileiras.

Contudo, nada seria mais impactante para as normas de gênero e sexualidade do início dos anos 1960 do que a comercialização da pílula contraceptiva no Brasil. Sua introdução na sociedade brasileira permitiu colocar em andamento parte do projeto de emancipação sexual que vinha se desenhando pelas subjetividades juvenis acima descritas. Também possibilitou a prática do sexo desvinculada da finalidade procriativa, ruiu as bases do discurso da fidelidade monogâmica para abrir caminho para atividade sexual com parceiros transitórios e voltou o sexo para a satisfação pessoal com a obtenção do prazer.

### **2.3 Pílulas de liberdade para a juventude e a sexualidade não procriativa e não monogâmica**

A pílula anticoncepcional, que foi lançada no Brasil apenas dois anos após ter sido aprovada pelo FDA<sup>26</sup> nos Estados Unidos, foi responsável por instituir um debate público sobre comportamento sexual, natalidade, papéis de gênero e moralidade pautado na querela da separação entre prazer e procriação. Conforme explica Joana Maria Pedro (2003), em um artigo em que apresenta os resultados de sua pesquisa sobre os métodos contraceptivos no Brasil, as pílulas foram lançadas como parte de uma política internacional de controle de natalidade e financiadas por uma entidade da sociedade civil internacional, a IPPF — International Planning Parenthood Federation (PEDRO, 2003, p. 241).

A brevidade com que a pílula foi comercializada no Brasil é compreendida pela autora como um desdobramento direto de uma política americana de controle da população após a Revolução Cubana de 1959, que trouxe para a América Latina o fantasma da revolução comunista, sendo que a política natalista americana refletiu “o entendimento de que o crescimento rápido da população latino-americana, e sua conseqüente pobreza, seriam fortes aliados da revolução comunista”. (PEDRO, 2003, p. 242)

No Brasil, apesar de não haver dados precisos quanto a sua comercialização na primeira década de implantação, Pedro afirma que

As mulheres de camadas médias brasileiras aderiram ao consumo da pílula, representando um mercado em crescimento acelerado. Em 1970, 6,8 milhões de cartelas de pílulas anticoncepcionais foram vendidas e, em 1980, este número subiu para 40,9 milhões. Muito deste consumo foi certamente de mulheres das camadas médias, já que as das camadas populares poderiam obtê-las, de forma gratuita, através de organismos como a BEMFAM — Sociedade Civil Bem-Estar Familiar no Brasil. (PEDRO, 2003, p. 243)

A autora menciona ainda que é possível observar uma tendência geral de queda de fecundidade no país após a entrada da pílula. Em 1960, a média era de 6,28 filhos por família, 5,76 em 1970 e 4,3534 em 1980, o que demonstra a sua adesão na reformulação da prática do sexo com finalidade procriativa<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Sigla de Food and Drug Administration, agência federal do Departamento de Saúde e Serviços Humanos dos Estados Unidos.

<sup>27</sup> Importante mencionar que outros métodos contraceptivos também eram amplamente utilizados pelas mulheres, principalmente, mulheres das classes populares, dentre as quais de maioria negra, e que esse conhecimento não somente se restringia ao uso de medicações bioquímicas, mas, também, toda uma rede de saberes ancestrais que se utilizavam de tabelas de dias e medicações a base de ervas disponíveis na flora

Acompanhadas por publicações em revistas dirigidas ao público feminino e pela cada vez maior participação das mulheres no mercado de trabalho, as pílulas contraceptivas em poucos anos transformaram as relações sexo-afetivas nas diversas sociedades nas quais foram implementadas. De acordo com Zuenir Ventura (2018), as pílulas contribuíram mais para a produção de mudanças nas práticas sexuais heterossexuais do que qualquer outra estratégia política de grupos descontentes com as normativas sexuais. Segundo Ventura,

[...] as pílulas funcionaram como aliadas eficazes das vanguardas femininas, mesmo que a sua importância no processo de liberação biológica tenha sido menos percebida do que o poder de subversão que elas teriam nas relações entre o homem e a mulher, inaugurando o prazer sem o risco da procriação. (VENTURA, 2018, p. 46)

Pensada como uma estratégia na guerra anticomunista no continente americano, os resultados circunstanciais da propagação da pílula conflitavam com os códigos de moralidade que perfaziam as normas de gênero e sexualidade dos países latino-americanos como o Brasil, os quais tinham a moralidade cristã católica como fundadora. Setores conservadores, alimentados por religiosos católicos e protestantes, intensificaram as críticas ao medicamento, levantando as mais diversas suspeitas sobre seus efeitos colaterais e riscos futuros, bem como aos interesses comerciais e políticos por trás de seu uso e até seus efeitos psicológicos. Repousa no agouro da degradação moral o caudaloso volume de discursos anticontrolistas<sup>28</sup>. Para esses sujeitos, a pílula se constituía num método antinatural que prejudicaria as funções biológicas da espécie humana, ao que somava também o perigo do incentivo ao sexo sem finalidade procriativa, desobedecendo os postulados das escrituras sagradas do cristianismo.

---

brasileira. Contudo, acompanhando as afirmações de Pedro, sou inclinado a concordar que a disseminação da pílula contraceptiva impactou sobremaneira o planejamento familiar no Brasil nos cinco anos finais do século XX.

<sup>28</sup> Os anticontrolistas se apegavam ao Decreto Federal número 20.291, de 1932, e ao artigo 20 da Lei das Contravenções Penais, de 1941, para dar amparo legalista a sua campanha, já que esses dois documentos criminalizavam o uso de qualquer “substância ou objeto destinado a provocar o aborto ou evitar a gravidez”. Essa legislação só foi abolida em meados da década de 1970 como resultado da atuação de fundações americanas como Ford e a Rockefeller que desenvolveram uma política internacional de contenção da “explosão demográfica” a partir do financiamento a entidades em outros países da América Latina. Para mais informações ver: ALVES, J. E.D. **As políticas populacionais e o planejamento familiar na América Latina e no Brasil**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2006.

A esse debate contribuíram juízes, jornalistas, políticos, filósofos e atletas, mas, sem dúvida alguma, foram os padres e os pastores que disputaram com os cientistas da área de saúde os sentidos da penetração da pílula em nossa sociedade<sup>29</sup>.

Um documento datado de um período posterior, mas que reflete o epicentro do ideário anticontrolista que atravessou toda a década de 60, é a Encíclica *Humanae Vitae*, composta pelo Papa Paulo VI, em 25 de julho de 1968. Nesse documento oficial, o pontífice reafirma os ensinamentos tradicionais da Igreja e declara o uso de métodos anticoncepcionais não naturais, constituindo-se como pecado mortal que incentivava a sociedade brasileira a trilhar um

[...] caminho amplo (...) à infidelidade conjugal e à degradação da moralidade. Não é preciso ter muita experiência para conhecer a fraqueza humana e para compreender que os homens - os jovens especialmente, tão vulneráveis neste ponto - precisam de estímulo para serem fiéis à lei moral e não se lhes deve proporcionar qualquer meio fácil para eles eludirem a sua observância.<sup>30</sup>

Esse documento ressoa muito do que se ouviu nas vozes dos integrantes da série de manifestações, ou "marchas", organizadas por setores do clero e por entidades femininas de quatro anos atrás, que associavam a prática do sexo não procriativo com à degradação moral, apontando os jovens como alvos vulneráveis à corrupção de seus valores cristãos e sociais. Contra a pílula foram produzidos discursos, encontrados em periódicos, revistas e até documentos eclesiais (como vimos), que iam do temor aos possíveis efeitos colaterais à saúde das mulheres - àquela época não de todo conhecidos -, até o preconceito que a viam como um instrumento de promoção da promiscuidade.

Tamanha era a preocupação com a propagação de práticas de sexo livre para a população jovem heterossexual que Zuenir Ventura (1998) relata que, quando da ocasião do 30º Congresso da UNE, em outubro de 1968, que aconteceu na cidade paulistana de Ibiúna, as forças policiais exibiram como troféu de guerra uma razoável quantidade de caixas de pílulas contraceptivas que estavam de posse das estudantes, o que atendia ao objetivo de mobilizar a opinião pública para desacreditar o ativismo estudantil através da relação entre juventude universitária, drogas e sexo. (VENTURA, 1998, p. 19)

Sobre essa ação de repressão, o Brigadeiro Burnier sentenciou que os jovens “subversivos” apresentavam “níveis tão baixos [...] [de] degradação moral” que

<sup>29</sup> SANTANA, Joelma Ramos; WAISSE, Silvia. Chegada e difusão da pílula anticoncepcional no Brasil, 1962-1972: qual informação foi disponibilizada às usuárias potenciais? In: **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 203-218, jul/dez 2016.

<sup>30</sup> SÃO PAULO VI. Carta encíclica *humanae vitae*. Roma, 25 de julho do ano de 1968. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_25071968\\_humanae-vitae.html](https://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html). Acessado em 08 de Junho de 2019.

“destruindo suas próprias juventudes (...) moças e rapazes faziam amor livre na vista de todos”, transformando o ativismo político em “um verdadeiro bacanal, uma coisa estúpida [...]” (D’ARAÚJO et al., 1994, p. 209-210).

Anos mais tarde, outro documento de origem militar, ou melhor dizendo, elaborado por militares, o Projeto Orvil<sup>31</sup>, também apresentou a mesma linha de entendimento sobre o episódio do Congresso da UNE de Ibiúna, afirmando que no local “foram encontradas drogas, bebidas alcoólicas e grande quantidade de preservativos, muitos já utilizados. Alguns estudantes chegaram a declarar que havia, inclusive, uma escala de serviço de moças para ‘atendimento sexual’” (PROJETO ORVIL, 2017, p. 228).

Certamente, o que incitava medo na sociedade brasileira, acompanhando a entrada mercadológica e o avanço do uso das pílulas contraceptivas no Brasil, era o fato de que as mulheres começavam timidamente a conquistar do exercício de sua sexualidade se fazendo reconhecer como sujeitos de desejos e aos prazeres, o que questionava os papéis rígidos e dicotômicos da família branca cristã heterossexual, que lhe atribuía a maternidade como destino obrigatório que selava a relação entre conjugalidade heterossexual e reprodução da espécie, além de postular a virgindade como símbolo da moralidade pública do corpo feminino.

Se de um lado as movimentações estudantis pregavam a liberdade total dos corpos, marcada pelo movimento contrário aos ditames familiares monogâmicos encapados pelos dois projetos das juventudes, do outro as substâncias contraceptivas possibilitavam a liberação da prisão biológica e alimentavam os sonhos da juventude que ansiava pôr fim à repressão dos corpos e dos prazeres presentes na cultura sexual brasileira.

O agenciamento desses fatores deu condições de emergência para uma “politização do privado” com um projeto político de emancipação dos corpos e dos prazeres, o qual vai culminar na contracultura dos anos 1970, mas, esses mesmos elementos também possibilitaram o agenciamento de forças conservadoras em torno de um projeto de Estado autoritário que teve como uma de suas finalidades regular a

---

<sup>31</sup> O Projeto Orvil, que nominalmente é a palavra Livro ao contrário, seria a resposta militar ao livro Brasil Nunca Mais. Idealizado pelo general Leônidas Pires Gonçalves como uma resposta militar ao livro Brasil Nunca Mais publicado em julho de 1985, mas a publicação não saiu do projeto. Considerado documento sigiloso e de acesso restrito somente a militares, seu conteúdo só foi revelado no ano de 2007, em versão digitalizada na internet, a qual disponho para seu uso aqui. O Orvil foi publicado com 922 páginas em 2012, pela Editora Schoba, assinando pela autoria o tenente-coronel da reserva do Exército Brasileiro Lício Augusto Ribeiro Maciel.

sexualidade e as normas de gênero para atender aos elementos formativos e associados à cisheteronormatividade, como veremos na próxima seção.

Antes, porém, há outro importante elemento que é central para a deflagração do pânico moral na sociedade brasileira responsável pela emergência de um Estado autoritário que implementará uma biopolítica cisheteronormatizada em defesa da família e da moralidade cristã sustentada na monogamia: a visibilidade de corpos e prazeres dissidentes em bares, praias e palcos das grandes cidades.

#### **2.4 Os corpos gênero-sexo dissidentes ganham as praias, os bares, as páginas impressas e os palcos do Brasil.**

Essa politização do privado e a sensação generalizada de que se anunciava no Brasil um momento de liberação sexual não se restringiu somente aos debates sobre o uso da pílula contraceptiva e das rupturas das normas de gênero propostos pelas juventudes transviada e universitária. As transgressões também eram operadas por corpos e desejos dissidentes da heterossexualidade que passaram a exigir sua condição de aparecimento no meio público. Travestis e homossexuais masculinos migravam para os grandes centros urbanos do país que, a partir da década de 60, se constituíram como ambientes nos quais os corpos e afetividades não condizentes com os valores de uma sociedade cristã construída a partir do casamento heterossexual, buscaram a visibilidade de suas vidas.

Cidades como Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo eram ímãs atraindo homossexuais do interior que buscavam o anonimato das grandes cidades, longe do controle familiar. Eles se juntaram com os nativos das cidades grandes para formar subculturas homossexuais urbanas. (GREEN, 2000, p. 278)

Em seu livro *Além do Carnaval*, James Green (200) apresentou um importante acervo de fontes nas quais é possível notar as diversas redes de sociabilidade homossexuais masculinas presentes nas grandes cidades onde, desde fins dos anos 50, constatava-se a prática de encontro públicos em parques, praças, cinemas. As poucas festas ocorriam em ambientes fechados para resguardar o sigilo de seus frequentadores.

Ao analisar a produção do gueto como espaço de sociabilidade dos homossexuais, Edward McRae também apontou que sua formação no contexto da “abertura” encontra raízes em períodos anteriores situados nas décadas de 1950 e 1960, “quando surgiram os primeiros shows de travestis, e quando certas casas noturnas, como o João Sebastião Bar, em São Paulo, começaram a ser conhecidas até como lugares ‘exóticos’, ‘cheios de

artistas””. (MCRAE, 2018, p. 52) No Rio de Janeiro, então capital federal, Copacabana foi este espaço citadino disputado.

A concentração de homens, em sua maioria efeminados, na Bolsa, em Copacabana, provocou uma reação dos jovens “machos” da vizinhança, que usavam a mesma área para sua própria socialização e atividades de lazer. Carlos lembrou-se um dia específico em 1954 ou 1955, quando acabava de chegar ao Rio: “Houve agressão. Jogaram areia. Chegaram até a levar uma faixa dizendo ‘Fora as Bichas’. Um dia, quando chegamos tinha uma faixa de pano pintado fincada na areia”. Segundo Carlos, os garotos do bairro fincaram a faixa na areia como aviso de que os homossexuais não eram bem-vindos em frente ao Copacabana Palace. O tiro, contudo, saiu pela culatra. (GREEN, 2000, p.263)

Em sua pesquisa sobre a sociabilidade homoerótica no Rio de Janeiro da década de 1960, Rogério Costa (2010) afirmou que essa migração constituía uma estratégia para vivência de uma sexualidade reprimida já que nos espaços das grandes cidades existia uma maior margem de negociação com a sociedade. Para o autor, uma das estratégias mais utilizadas foi a criação de redes que congregavam amigos que se reuniam em casas ou apartamentos para a construção de espaços de vivência livre da sexualidade.

Contabilizei nove grupos nos dois primeiros anos de atuação do jornal *O Snob* (1963-1964), que assim se designavam: Turma do Catete, Turma de Copacabana, Turma da Zona Norte, Turma do Leme, Turma OK, Turma da Glória, Turma da Mafalda, Turma de Botafogo e o Grupo Snob. (COSTA, 2010, p. 31)

Foi nessa dinâmica que o Rio de Janeiro viu nascer, no dia 13 de janeiro de 1961, a Turma OK, um grupo formado majoritariamente por homossexuais masculinos da zona sul carioca, exceto por duas integrantes lésbicas, ligados ao mundo da arte e do entretenimento que se reuniam quinzenalmente no apartamento de Antônio Peres, no edifício Varsóvia, situado na Rua Almirante Tamandaré, 41, no bairro do Flamengo.

Atuando na privacidade desse apartamento, a Turma Ok realizou shows de artistas-transformistas, concursos e outras apresentações e construiu uma atividade de entretenimento, mas também de laços de coletividade que estabeleceram uma forma de atuação militante anos antes do golpe civil militar. O grupo foi responsável pela edição de duas pequenas publicações, *O Taradinho* e *o Glamor*, ambos em 1961. Em 1963, uma nova publicação foi lançada como resultado da chegada de Carlos Miranda (Ceeme), Agildo Guimarães, Zozô, José de Assis, Sergio Fernando e outros. Trata-se do jornal *Snob*, destinado a um público maior e distribuído gratuitamente para o público homossexual da cidade.

Através da análise das publicações do *Snob*, Costa nos apresenta o espraiamento dos inúmeros grupos com dinâmica similar e também existiam por meio de pequenas publicações, principalmente após o ano de 1965. Nesse sentido, aponta para o aparecimento de publicações também na Zona Norte do Rio de Janeiro e nas cidades de Campos dos Goytacazes e Niterói. Costa acusa o surgimento do periódico *Subúrbio à Noite*, em 1966, como expressão escrita de grupos da Zona Norte do Rio, o qual também promoveu seus concursos e festas e congregou componentes a sua volta, acompanhado pelas publicações (com maior ou menor permanência e periodicidade) *O Mito* (Niterói), *O Cacho* (Niterói), *O Estábulo* e *Le Sophistiqué* (Campos). Em 1967, pelo menos, mais três foram produzidos: *Os Felinos* (Niterói), *O Centro* e *O Grupo*. Além disso, o grupo *Snob* possuía colaboradores em cidades mais distantes como Manaus e Salvador e também estava em constante diálogo com as dinâmicas vivenciadas no Sul do país.

Jorge Caê Rodrigues (2010), autor de um excelente trabalho sobre a trajetória da imprensa gay no Brasil, nos esclarece que, embora os jornais fossem produzidos artesanalmente, com pequena tiragem e realizados por grupos pequenos, as publicações construíram uma rede de informações e comunicabilidade entre a população homossexual masculina das grandes cidades. Rodrigues aponta ainda que,

No início da década de 1960, alguns editores destes jornais resolveram criar a Associação Brasileira de Imprensa Gay (ABIG). O número de jornais já demonstrava que a busca por um território social tinha tomado outras feições. O jornal, a mídia impressa, fazia-se necessário como uma forma de afirmação. (RODRIGUES, 2010, p. 44)

Na capital baiana, redes de sociabilidade também foram constituídas em torno de publicações voltadas para o público homossexual, tais como o *Gay* e o *Gay Society*, o *Taninho*, *Fatos e fofocas*, *Baby Zéfiro*, *Little Darling* e *Ello*<sup>32</sup>. (RODRIGUES, 2010, p. 44) Em Salvador, a região do Pelourinho era o lócus dessa ambiência homossexual. Luiz Mott (2000), baseando-se em entrevistas e alguns jornais do período, nos informa sobre a presença de espaços nominados como “galerias de arte” que se constituíam desde meados dos anos 50 em redutos de homossexuais de classe média. Mott apresenta uma lista de bares e *boites* de frequência de homossexuais na capital baiana no período pré-golpe de 1964, tais como *Cantinho do céu* e *Metrô*, no São Francisco, *Porão*, no Areal de Cima, *Tropical*, na Baixa dos Sapateiros, *Bar do Beto*, no Pelourinho, e *Abaixadinho*, na Avenida Sete de Setembro. Ainda segundo Mott, além desses bares, a população

---

<sup>32</sup> Infelizmente, nenhum exemplar de qualquer destas publicações foi encontrado por este pesquisador, contudo, a pesquisa documental encontra-se em constante expansão e esta é uma das metas de alcance.



homossexual frequentava a afamada casa de espetáculos *Tabaris Night Club*, que ficava ao lado do Cine Guarani, na Praça Castro Alves, e que se constituía num complexo libidinoso de grande frequência da classe média baiana, responsável pelas primeiras apresentações de shows de strip-tease e performances com artistas transformistas e travestis na noite baiana. No *Tabaris*, por volta das 2 da madrugada, era possível assistir a apresentação Carlan com suas imitações vocais e corporais de Dalva de Oliveira.

Além das ruas e bares, outros espaços estavam povoados por uma cena ainda pouco aparente. O “Anos Dourados” presenciou o rebolado das vedetes em trajés sumários para o período fazendo explodir nos palcos e nas telas um erotismo ainda restrito a ambientes privados. As Chanchadas<sup>33</sup> no cinema e o Teatro de Revista davam abertura da cena artística voltada ao público em geral para os corpos de mulheres e homens, mas, também de travestis, provocando problematizações à ordem binária presente na cultura brasileira cisheterocentrada.

É necessário esclarecer que o travestismo cênico<sup>34</sup> tem um longo caminho na história do teatro mundial e brasileiro. Performar personagens diversos de sua corporalidade faz parte do exercício teatral em diversas culturas, desde o teatro profissional elisabetano, em que todos os papéis (masculinos e femininos) eram representados exclusivamente por homens que faziam uso de máscaras e figurinos na composição diferenciada dos personagens, ou mesmo no teatro kabuki japonês. O travestismo se configurou como um recurso central para o desenvolvimento da arte teatral no mundo<sup>35</sup>. Contudo, ocorre uma mudança significativa que é operada nas artes cênicas no início do século XX, pois, como mais uma vez nos esclarece Green,

Homens vestidos com roupas de mulher nos palcos brasileiros não eram novidade. Desde a virada do século, a maioria das revistas apresentava ao menos um esquete em que um ator se travestia. Estrelas dos teatros e das telas, como Grande Otelo, Oscarito e Colé, invariavelmente usavam saias e perucas para obter efeitos cômicos. Nos anos 30, Madame Satã tentou empreender uma carreira nos palcos atuando como mulher. Na década de 1940, Carlos Gil arrancava gargalhadas do público com suas imitações debochadas de Carmen Miranda e outras artistas famosas em pequenos teatros em Copacabana e na Praça Tiradentes. Um ressurgimento do teatro de revista na Praça Tiradentes nos anos 50 deu continuidade à tradição. A novidade, em meados da década de 1960, era a aparição de homens como mulheres belas e elegantes, e não como meras paródias cômicas do sexo oposto. As novas coristas do sexo masculino davam a impressão de serem “mais femininas” do que as próprias divas.

<sup>33</sup> Gênero cinematográfico entre os anos de 1940 a 1950 caracterizado pela comédia musical em tom escrachado e composto por piadas e canções de duplo sentido e que exploravam a exposição do corpo feminino.

<sup>34</sup> Farei uma discussão mais apropriada no terceiro capítulo sobre a trajetória da travestilidade no teatro brasileiro.

<sup>35</sup> Para alguns apontamentos sobre a trajetória da arte cênica no mundo ver: BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

(GREEN, 2000: 374-375)

Nas investigações de Antônio de Lion (2015) podemos encontrar a presença de Ivaná, artista categorizada pelo pesquisador como *drag queen* que, em meados dos anos 50, integrou as companhias de teatro de Walter Pinto e Zilco Ribeiro atuando em peças teatrais de revista e em um filme intitulado *Mulher de verdade*<sup>36</sup>. Seu sucesso no teatro e no cinema fez com que a revista Manchete<sup>37</sup>, uma das principais revistas do país na época, produzisse uma reportagem sobre o espetáculo *É Fogo na Jaca* por ela estrelado.

De acordo com Lion, dos anos 50 em diante, houve outra visibilidade para sujeitas/os fora da heteronormatividade da cena artística brasileira, sem vincular essas/es artistas ao escárnio, ao deboche ou puramente a uma atração pelo “travestismo” necessário à substituição de atrizes. Essa mudança estaria no fato de que as travestis passaram a integrar o elenco dos espetáculos a partir de sua própria identidade, o que problematizava a condição de representação no exercício da encenação artísticas. Acredito que esse cenário possibilitou a reconfiguração do espaço das travestis nas artes cênicas brasileiras em que elas passaram a interpretar a si mesmas, performando seus dramas, sentimentos e vivências nos palcos brasileiros, como se verá nos capítulos seguintes.

Mas, além das ruas e dos palcos, outros espaços também foram disputados por homossexuais nos anos iniciais da década de 1960 com o objetivo de produzir uma abertura na cultura do período para a recepção de outras letras e subjetividades através da escrita produzida por uma imprensa de caráter alternativo. Infelizmente, essas iniciativas foram barradas com a implantação do regime civil militar que, dentre outras funções, foi responsável pela contenção da onda progressista que esses sujeitos promoviam nas bases da sociedade brasileira. Essas movimentações provocadas por segmentos sociais urbanos brancos, em sua maioria das classes médias, produziram a ambiência que será assimilada pelo sentimento de pânico moral por setores conservadores da nação.

Desse modo, a pílula que dinamizava as condições do exercício da heterossexualidade para além da sua finalidade procriativa, os questionamentos operados pela juventude transviada que sublevavam a autoridade familiar, a monogamia e a virgindade com a reclamação do amor livre, os questionamentos do ativismo negro à fabulação de uma nação pacificada pela miscigenação, a tomada das areias de

---

<sup>36</sup> MULHER de verdade. Direção: Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Inezita Barroso; Adoniran Barbosa; Paulo Vanzolini; Ivaná e outros. Roteiro: Galeão Coutinho. [S.l.: s.n.], 1953. (1h40min), son., p.b.

<sup>37</sup> SERRA, Ivo. Ivaná, a grande dúvida. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, p. 22, set. 1953

Copacabana e dos centros das grandes cidades por homossexuais e travestis que exigiam sua condição de aparecimento no espaço público e as travestilidades que assumiam os palcos e a tela dos cinemas, introduzindo outras percepções sobre os corpos, gêneros e sexualidades e embaralhando as noções rígidas de sexualidade, trouxeram para a população branca, heterossexual, de classe média e urbana a sensação de que a sociedade brasileira estava sendo corrompida por dentro.

Esses fatos se somavam ainda ao fortalecimento das lutas populares, particularmente a eclosão dos movimentos no campo brasileiro e o crescimento dos sindicatos operários, bem como o conjunto de partidos políticos progressistas, que apresentavam uma crescente intensidade e espraiamento de suas pautas na sociedade brasileira pré-1964, avolumando, assim, o medo dos grupos populacionais brancos cristãos heterossexuais dos segmentos médios urbanos em perder seus privilégios com o questionamento de seu status social, político, econômico e cultural. Esse contexto maior anunciava o início de um movimento que reclamava a redistribuição de riqueza e poder na sociedade brasileira através de um discurso reformista que questionasse as condições de privilégios que sustentavam os segmentos abastados e alguns setores das camadas médias urbanas, os quais produziram o movimento que culminará na emergência do Estado de Exceção no Brasil.

## **2.5 Pânico moral, anticomunismo e a formação da biopolítica cisheteronormativa da ditadura civil militar brasileira**

Num contexto que movia as bases de sustentação das hierarquias e desigualdades da sociedade brasileira, o sentimento de incerteza, instabilidade, insegurança e angústia eram recorrentes. Resulta que os setores sociais produziram uma reação conservadora que nutriu um “[...] grande medo de que viria um tempo de desordem e de caos, marcado pela subversão dos princípios e dos valores, inclusive dos religiosos.” (REIS, 2000, p. 22) Ante as transformações apontadas até aqui, a afirmação do general Castelo Branco, na entrevista reproduzida na abertura deste capítulo, parece de fato representar o sentimento de que, na sociedade brasileira pautada na cisheteronorma, “a orgia campeava”, o que impulsionou setores sociais a deflagrar uma reação conservadora fruto do pânico da possibilidade da perda de seus privilégios.

As incertezas sobre o destino da nação se colocavam como tema frequente de debates em mesas de bar, salões de beleza, encontros familiares e rodas de amigos que

expressavam o medo na destruição da nação brasileira devido a penetração do comunismo que era relacionado aos comportamentos não conforme com as normas sociais e desordem da ordem pública. Estavam postos assim os termos do que a ESG chamou de “Guerra Revolucionária” dentro da nação brasileira: o perigo vermelho do comunismo teria se articulado intimamente aos discursos que falavam em jovens inconsequentemente desordenados refestelados nas drogas, as populações negras seriam ingratas revoltadas com a democracia racial, as mulheres praticavam a liberdade sexual com o uso da pílula para evitar o seu destino natural e os corpos e desejos pervertidos das normas de gênero e sexual afrontavam a heterossexualidade para produzir o corpo do subvertido.

É provável que a emergência desse novo cenário amedrontou parte da população que se sentia órfã do nacionalismo paternalista do “Pai dos Pobres” que, durante o Estado Novo, através da educação e de uma articulada propaganda governamental, forjou a imagem da Nação como um grande lar, sob o comando de um grande pai, no qual os cidadãos eram irmãos e se deveria zelar pela união e submissão à autoridade paterna. Eliana Dutra nos esclarece que o nacionalismo varguista, produto do período da Segunda Guerra Mundial, portanto, pelo contexto histórico de combate ao comunismo, se fez a partir da articulação de referência à cristandade, ao trabalho e, principalmente, a instituição familiar, que foi incorporada nesse discurso como célula nuclear da nação, produzindo um mimetismo estratégico no qual defender a família era defender a nação. Para a historiadora, a ação de Vargas em direção à população seguiu o caminho do discurso paternalista no qual

A identificação emocional, primária, com a pátria é responsável pela ideia de que a causa do Brasil é a causa dos seus filhos, que a destruição do Brasil é a destruição da família e dos lares, que os inimigos do Brasil são nossos inimigos; enfim, que a defesa da pátria é a defesa do povo, dos lares e de nós mesmos (DUTRA 1997, 170)

Na visão do nacionalismo Estadonovista, o chefe de Estado desempenha a função de pai, homem trabalhador que, como membro máximo da família brasileira, considerada generosa, fraterna, honesta, ordeira e pacífica, caberia a ele a severidade, rigor e controle de sua prole para que não se desviasse do seu destino natural e destruísse o núcleo central da vida coletiva, o que justificava a aplicação de punição, da violência e do banimento dos membros que intentassem contra a família.

Ainda que o Estado Novo com seu nacionalismo populista tenha ficado para trás em quase duas décadas antes do golpe civil militar que implantou o regime de exceção no Brasil, parece plenamente presumível afirmar que havia uma dimensão, no plano da

subjetividade, que operou a vinculação entre a ideia da nação e a concepção de família heterossexual, de modo que os ataques dirigidos à nação figuraram no imaginário social da população brasileira como um ataque às famílias e seus códigos de moralidade. Esse plano subjetivo associado ao contexto histórico das mudanças sociais apontadas acima possibilita uma melhor compreensão sobre as motivações, necessidades e interesses que a criação da figura do subversivo oferece para pensar sobre a atuação de parte da população na adesão ao projeto autoritário que se instalou na sociedade brasileira.

Partilhando um sentimento coletivo de pânico moral frente a um inimigo interno que solapava as bases da estrutura familiar e intentava contra o Estado, multidões angustiadas passaram a reclamar o reforço da centralidade do poder político e do autoritarismo como meios para salvaguardar os elementos que formavam suas subjetividades coletivas, o sentimento nacional e a defesa da família.

A luz dos dias atuais, parece forçoso imaginar que esse pânico moral tenha de fato se constituído em um vetor de subjetividade suficiente para produzir alianças entre grupos conservadores para a emergência de um Estado de exceção no Brasil. Contudo, estudiosos do período pré-golpe, como Rodrigo Pato Sá Motta (2002, p. 280), nos esclarecem que o anticomunismo não se situou como “mero pretexto” ou estratégia de um setor específico da população, visto que “o ‘perigo comunista’ era considerado real por setores expressivos [...]. Eles acreditavam ter razões para defender os valores da tradição, família, religião e pátria, ou mesmo valores do mundo moderno” no contexto da guerra revolucionária.

Em seus estudos, Motta analisa os “surto anticomunistas” em dois momentos da história brasileira, durante o período inicial da Era Vargas e no momento anterior ao golpe civil militar de 1964. Assim, ele mostra que os discursos anticomunistas se estruturaram a partir de quatro elementos imagéticos acionados para a produção do temor e ódio popular contra os adversários do sistema capitalista, aos quais eram atribuídos a representação de “demônios”, “agentes patológicos”, “ameaça estrangeira” e “desafio moral”.

A analítica foucaultiana sobre o biopoder possibilita uma análise mais profunda da construção desse pânico social elaborado por setores conservadores sobre o anticomunismo e seu resultado nefasto que será a implantação de um regime político autoritário de exercício legitimado do poder soberano de matar. Michel Foucault evidencia que as sociedades modernas produziram a biopolítica na medida em que

aceitaram excluir ou matar tudo que possa parecer ameaça ou fonte de degradação do seu modelo social.

De acordo com Foucault, o poder de morte é reclamado como estratégia no processo de regulação por exclusão e resulta de uma modalidade de racismo não mais sustentado exclusivamente na justificativa biológica, mas a uma forma de racismo que se refere a uma hierarquização que instala vínculos de exclusão, de negação e até de aversão entre grupos humanos. Em termos foucaultianos, o racismo trata da exposição à morte das formas de vida que representam um perigo à população, cabendo ao Estado o uso do poder soberano da espada em defesa da sociedade: “quanto mais espécies inferiores tendam a desaparecer, quanto mais indivíduos anormais sejam eliminados, menos degenerados existirão na espécie... [e isto] fará a vida mais sadia e mais pura”. (FOUCAULT, 1996, p. 206)

Para Foucault, o papel homicida do Estado legitima a eliminação e o silêncio dos indesejáveis. Numa sociedade da normalização, que decorre de discursos de verdade sobre a população, se define o indivíduo normal (que se aproxima do padrão, que se adequa à norma; que é, portanto, normalizado) ao passo que se nomeia o indivíduo anormal, ou seja, aquele que se distanciam desse padrão. O objetivo dessa normalização é a regulação da população a partir da domesticação e submissão do corpo indivíduo e do corpo espécie de modo a torná-los dóceis e governáveis

Nesse processo, a sexualidade será acionada como dispositivo de reconhecimento da normalidade ou anormalidade dos corpos tanto mais se aproximem de um discurso de verdade sobre o corpo e sobre o sexo. Foucault (1998) denomina isso como dispositivo histórico de saber-poder da sexualidade em nome da qual se legitimam e viabilizam práticas autoritárias de segregação, monitoramento, gestão dos corpos e do desejo. Para ele, desde fins do século XIV, as técnicas de poder exercidas sobre o sexo instituíram a família conjugal como modelo de conduta social, de modo que a sexualidade foi confiscada pela figura do casal legítimo e procriador que dita a Lei, exercendo o controle do desejo sexual. Desse modo, Foucault nos evidencia que, na formação da sociedade moderna, a repressão foi o modo pelo qual se interligam o poder, o saber e a sexualidade. Tendo a monogamia heterossexual como padrão de normatividade, atua no sentido de considerar perversão, delinquência e loucura as sexualidades dissidentes.

Ainda acompanhando Foucault, ele afirma que o dispositivo da sexualidade funda uma verdade sobre o sexo a partir da produção de um discurso de verdade sobre o corpo

e sobre a condição de sujeito nas sociedades modernas ocidentais, que é estruturada a partir do imperativo da heterossexualidade:

É pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo da sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história). (FOUCAULT, 1997, p. 145-146)

Judith Butler (2001), influenciada pela analítica de Foucault, afirma que podemos surpreender uma operação social de exclusão fundada na elaboração de uma leitura da heterossexualidade como condição de inteligibilidade da sexualidade e, portanto, da humanidade, de modo que somente os corpos legíveis pela matriz heteronormativa são aceitáveis, compreendidos e assujeitados à norma social. Enquanto isso, as demais corporalidades e práticas não assujeitados se situam como corpos impensáveis, não inteligíveis, assimilados como abjetos e arrolados para fora da categoria do cidadão e do humano, passíveis de violências, silenciamentos, invisibilidades e morte.

Ampliando essa premissa, Butler formula que o regime heteronormativo produz uma matriz de inteligibilidade cultural ao estabelecer uma norma social ideal em termos de sexo, gênero e desejo, no qual o reconhecimento dos corpos coerentes (masculino expressando macho, feminino expressando fêmea), se dá na estabilização das experiências e referências culturais associadas à produção histórica da heterossexualidade. Segundo a autora, os corpos não conformes, não reconhecidos pela matriz de inteligibilidade heteronormativa, serão arrolados para fora da categoria do humano.

A categoria 'sexo' assim estabelece um princípio de inteligibilidade para os seres humanos, o que quer dizer que nenhum ser humano pode ser tomado como humano, pode ser reconhecido como humano, a não ser que esse ser humano seja completa e coerentemente marcado pelo sexo. Porém, não se estaria entendendo o sentido de Foucault apenas ao afirmar que há humanos que são marcados pelo sexo e através disso se tornam inteligíveis. O ponto é mais forte: para se qualificar como legitimamente humano, deve-se ser coerentemente sexuado. A incoerência do sexo é precisamente o que separa o abjeto e o desumanizado do reconhecido humano. (BUTLER, 2008, p. 100)

Para a autora, a categoria sexo constitui e regula o que será ou não reconhecido como uma existência humana legítima, portadora de direitos e protegido por lei contra a violência e a injúria. Segundo Butler (2015), a capacidade de reconhecer uma vida depende, em parte, que ela se produza de acordo com normas que a caracterizam como

vida. São os esquemas normativos que a aproximam ou distanciam do reconhecimento. “Uma vida tem que ser inteligível como uma vida, a fim de tornar-se reconhecível. Os esquemas de inteligibilidade condicionam e produzem essas normas.” (BUTLER, 2015, p. 21). Nesse sentido, as normas de gênero relacionam-se à precariedade, pois “aquelas pessoas que não vivem seus gêneros de maneiras inteligíveis estão em risco acentuado de assédio, patologização e violência” (BUTLER, 2016, p. 34).

A partir dessas formulações podemos compreender como a relação de poder passa a operar diretamente sobre os corpos por meio do biopoder. Uma regulação da população brasileira a partir do discurso do anticomunismo definirá uma guerra ao inimigo interno assumido como subversivo, por apresentar dissidências às normas de gênero e sexualidade, seja porque embaralha as representações sociais de gênero na moda ou porque não busca cumprir com as práticas e instituições forjadas historicamente pela cisheteronormatividade, como a virgindade, a monogamia, o casamento e a procriação, e mais ainda por abnegar da heterossexualidade ou do binarismo de gênero para produzir por si suas experiências e trajetórias de vida.

A criação da figura de um “inimigo interno” do regime civil militar brasileiro valeu-se não somente de um conteúdo político, mas, principalmente, moral, uma vez que, buscando apoio de setores conservadores da sociedade brasileira, associou as práticas não heterossexuais e gêneros não conformes com o binarismo de gênero às formas de degeneração e de corrupção da juventude, provocando o pânico moral, a vigilância e a violência como sentimentos necessários para angariar o apoio da população para a implantação e vigência de sua biopolítica.

A produção desse “inimigo interno” foi estruturada a partir do discurso da defesa da moralidade e da família como estratégia para produzir aliança entre setores sociais com interesses divergentes, mas que encontrariam no tom conversador o princípio fundamental para a implantação do regime e também para a sua longa vigência. Retomando ao trabalho de Motta, os religiosos viam os comunistas como “adversários irreconciliáveis da moralidade cristã tradicional”, que objetivavam “destruir o pilar básico do edifício cristão, a família, que constituía a base da instituição religiosa e da própria sociedade” (MOTTA, 2002, p. 62).

Benjamin Cowan (2018) realiza um brilhante levantamento e análise, sob o auspicioso do campo de estudo das histórias das ideias, dos discursos produzidos por políticos, peritos, militares e pensadores brasileiros, muitos deles publicados na Revista



Militar Brasileira, nos quais eles estabeleceram uma vinculação entre homossexualidade, degradação moral, degradação social, subversão e comunismo.

Cowan afirma que a associação entre homossexualidade e subversão já era um discurso presente mesmo antes da década de 1960, quando ideólogos conservadores atribuíam ao desejo homossexual a figura de uma tática da guerra revolucionária que seria responsável pela destruição do Ocidente. Ainda segundo o autor, os ideólogos da segurança nacional pensaram a homossexualidade como parte de uma série de ameaças degenerativas às políticas de combate ao comunismo no Brasil. A “homossexualidade foi associada com a ameaça ao estado, à sociedade e à segurança nacional, que augurariam dissolução social e, no contexto da Guerra Fria, o triunfo da subversão comunista”. (COWAN, 2018, p. 29-30)

Cowan aponta que a raiz dessa estrutura discursiva se encontra no livro do advogado católico carioca Ocatvio Faria, *Machiavel e o Brasil*, lançado em 1931, e no livro do advogado católico, membro da Academia Brasileira de Letras, o fortalezense Gustavo Barroso, *Judaísmo, maçonaria e comunismo*, também lançado em 1931, que serviram de base argumentativa para a associação da homossexualidade com degeneração e dissolução dos princípios da sociedade ocidental. Para o autor, após a ditadura civil militar se verificará uma maior vigilância à homossexualidade masculina por parte do Estado e do pensamento social brasileiro.

Enquanto o regime militar se endurecia nos anos de 1960, as polícias estatais continuavam a aderir a um esquema no qual o sexo entre homens pertencia a um submundo obviamente estigmatizado e degenerado, povoado por ‘pederastas’, alcólatras, prostitutas, deficientes mentais e vários desviantes e inconformados. No contexto da Guerra Fria e do anticomunismo esmagador, pertencer a esta comunidade de delinquentes parecia uma ameaça à segurança nacional. (COWAN, 2018, p. 32)

Esse também é um dos argumentos centrais aqui defendidos, ao que desenvolverei melhor na seção seguinte quanto apresentarei dados sobre a Delegacia de Jogos e Costumes de Salvador no controle das condições de aparecimento dos corpos sexo e gênero dissidentes.

O autor afirma que o SNI passou então a acompanhar a emergência do ativismo homossexual, bem como o noticiário sobre o mesmo e sobre temas relacionados a este segmento populacional, pois lia essa ascensão como uma ação do que o sistema de segurança nacional denominava como Movimento Comunista Internacional. Para o autor, esse pensamento estava tão presente nas estratégias do aparelho repressor que qualquer

reportagem sobre a homossexualidade era entendida como propaganda sobre a mesma e foi duramente censurada. (p. 36)

[...] “Promover” a homossexualidade, para as forças de segurança, significava apresenta-la como normal e aceitável – dando aos homens que se desejavam sexualmente, nas palavras de um outro informe do SNI, “uma imagem socialmente aceita e respeitável”. O CIE alegou que um crescente “elogio à homossexualidade masculina” dava fortes “encorajamentos aos homossexuais que ainda vivem às escondidas para que assumam a sua condição”. A ideia era que este ‘esquema perfeito’ lograria seus fins subversivos por aliciar brasileiros ordinários à dissolução homossexual. (COWAN, 2018, p. 38)

O autor aponta que, na documentação por ele analisada, fica nítido que o alto escalão do exército e os agentes do policiamento público tinham medo de que a juventude tivesse contato com materiais que contivessem “apologia à homossexualidade”, de modo que

[...] As forças contrassubversivas no Brasil e no exterior viam nos jovens um nexos explosivo de sexo, cultura, subversão; a juventude, estas forças afirmaram, certamente seria alvo dos ataques comunistas, atentados degenerativos contra a moralidade, sexualidade e cultura. (COWAN, 2018, p. 39)

Essa relação entre sexualidades dissidentes e juventude se estabeleceu como eixo central das políticas repressivas durante a ditadura civil militar. Isso revela que o corpo dissidente e, portanto, subversivo ao regime político, era produzido pelos processos de subjetivação da juventude universitária, pelas novas práticas sexo-afetivas possíveis após a pílula contraceptiva e pelos novos ideários sociais postulados pela contracultura, ao que se somam as novas condições de aparecimento reclamadas por sujeitos dissidentes das normas de gênero e sexualidade.

Não será à toa que na documentação o tema da juventude será sempre acompanhado pelo tema da sexualidade. No Orvil, por exemplo, essa relação é pensada como uma tática do expansionismo comunista já que “o sexo era usado nos meios terroristas como elemento de atração e comprometimento de jovens inexperientes” (PROJETO ORVIL, 2017, p. 827).

Essa relação também é sustentada por Joseph Comblin, no livro *A ideologia da doutrina nacional* (1978). Ao citar o pronunciamento atribuído a um chefe do Estado-Maior do Exército do Brasil, numa reunião de chefes militares das Américas, afirmou que os comunistas têm objetivado conquistar a juventude atuando em “todos os meios, desde

a chantagem e a coação psicológica até o uso de tóxicos e frequentemente o apelo sexual, pregando e praticando o amor livre” (COMBLIN, 1978, p. 48)

Essa preocupação com a juventude e a relação entre sexualidade e discurso anticomunista também foi investigada por Antônio Maurício Brito (2019). Ao analisar uma documentação ampla, aponta, em inúmeros documentos, a emergência de um anticomunismo moral que apregoava uma política de vigilância e controle da sexualidade juvenil como estratégia de estruturação de defesa da sociedade contra a ameaça comunista. Brito defende que parte da documentação por ele consultada dá conta da emergência de discursos anticomunistas que afirmam que aliciadores comunistas “agiriam para corromper os jovens, degradá-los moralmente, implodir suas famílias, solapar noções de decência, dignidade e comedimento, estimular sua perversão sexual, instigar a libidinagem, manipular e destruir jovens inocentes...” (BRITO, 2019, p. 14)

Dentre alguns documentos utilizados por Brito, destaca-se o relatório da operação policial na Universidade de Brasília (UNB), realizada em 1973, que, segundo o autor, “devassou a vida de jovens de residências universitárias na instituição”. Os estudantes foram qualificados como “pederastas”, vivendo em “antros de corrupção de costumes” e “acentuada promiscuidade” que, “misturados com a impregnação ideológica de esquerda”, tornava a UNB um reduto de “intoxicação marxistas” cuja “insidiosa ação subversiva do meio estudantil” se materializava na “atividade fotográfica, como arte, deturpada para o erotismo e em alguns casos, uma atividade sexual desregrada e quase grupal, [que] demonstra o interesse em utilizar a corrupção dos costumes” (AN-COREG, 1973 apud BRITO, 2019, p. 6)

Assim, a juventude universitária se tornou grupo preferencial de vigilância tendo o conteúdo da sexualidade dissidente composto estrutura central dos discursos que buscavam regulamentar os corpos juvenis dissidentes. Importante salientar que não era qualquer juventude que passou a ser alvo de uma sistemática política de vigilância, mas a juventude universitária. Cowan também corrobora com essa afirmação esclarecendo que a preocupação política do período se dirigiu à juventude de classe média e/ou alta, principalmente, o segmento universitário. O mesmo é também afirmado por Brito:

Na documentação, juventude aparece como uma noção genérica associada a fases da vida construídas socialmente — por vezes sinônimo de adolescente — e/ou a faixa etária (15 a 25 anos) com alguma identidade sócio-cultural e conteúdo de classe. Ao que parece, a preocupação maior destes anticomunistas residia nos jovens da classe média urbana, brancos, estudantes, universitários, intelectualizados, críticos dos padrões culturais, com dedicação exclusiva para o estudo e “tempo livre” para engajamento político-cultural, moradores dos

grandes centros e capacidade de consumo de produtos culturais. (BRITO, 2019, p. 06)

Elaborado por uma diretriz interseccional, o subversivo era produzido como um corpo dissidente da ordem sexual, de gênero, social e moral e, portanto, deletério da unidade nacional da família monogâmica branca de classe média cristã, contra o qual os legítimos filhos da nação deveriam se levantar em defesa pela instituição que simbolizava a nação brasileira, a família. A imagem do subversivo como inimigo interno instituiu o pânico moral que resultou no agenciamento das subjetividades para a manutenção das hierarquias, da moral, dos bons costumes, numa união com Deus, em defesa da pátria e da família.

O ápice da consecução política do pânico moral que anteviu ao golpe foi a formação de um conjunto de associações e grupos de fundamentação religiosa cristã<sup>38</sup> que terá na atuação da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP)<sup>39</sup>, associação civil de âmbito nacional fundada por Plínio Correa de Oliveira em 1960, composta apenas por militantes do sexo masculino, sua representação máxima.

Católicos e protestantes se distribuía em diversas agremiações espalhadas pelo país levantando uma cruzada anticomunista que para eles significaria a defesa da moral e dos bons costumes, pelas famílias e contra o diabo que estaria encarnado nos preceitos marxistas. Como nos esclarece Rodrigo Sá Motta (2002), para o cristianismo, o socialismo “negava a existência de Deus e professava o materialismo ateu, (...) pretendia substituir a moral cristã e destruir a instituição da família, defendia a igualdade absoluta contra as noções de hierarquia e ordem embasadas em Deus” (p. 20).

A Igreja Católica, expressão religiosa majoritária no Brasil<sup>40</sup>, contribuiu significativamente para a aversão e combate aos ideais comunistas vinculando seu

---

<sup>38</sup> No início da década de 1960 não havia consenso entre as lideranças cristãs sobre o apoio ao comunismo. As lideranças católicas, por exemplo, estavam divididas entre o apoio às reformas de base e às mudanças estruturais observadas no panorama social do Brasil e a defesa da manutenção da ordem social vigente. Contudo, o grupo mais volumoso foi aquele que aderiu aos princípios do conservadorismo e se aliou à extrema direita e a sociedades como a TFP.

<sup>39</sup> A TFP foi fundada com o objetivo de combater o socialismo e o comunismo e ressaltar e defender o que eles denominavam de valores positivos da ordem natural, que seriam a tradição, a família e a propriedade. Essa associação se tornou a mais radical organização católica, promovendo campanhas públicas contra a “reforma agrária socialista e confiscatória” e se opondo fortemente aos setores progressistas da Igreja Católica. Para mais informações sobre a TFP, ler este excelente trabalho: SILVA, Felipe Francisco Neves Domingues da. **Cruzados do Século XX: o movimento tradição, família e propriedade (TFP); origens, doutrinas e práticas (1960-1970)**. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2010

<sup>40</sup> O Censo de 1960 nos apresenta o assombroso número de 65.235.595 católicos que representava 93,1% do campo religioso brasileiro, enquanto que os evangélicos detinham 4,3% do total com 3.077.926 adeptos. Fonte: Directoria Geral de Estatística, [187?] / 1930, Recenseamento do Brazil 1872/1920; IBGE, Censo

discurso anticomunista à defesa da família. Além das suas agremiações e pregações exaltadas nos púlpitos das igrejas, o catolicismo contou com a publicação do *Catecismo Anticomunista*, escrito por Dom Geraldo de Proença Sigud, que virou verdadeiro manual entre os conservadores, vendendo 110 mil exemplares<sup>41</sup>. Com uma linguagem direta baseada em perguntas e respostas, o Arcebispo de Diamantina instruía a população sobre o perigo vermelho e assim nos esclarece sobre as articulações entre anticomunismo e a defesa da família.

Para conquistar o poder, o que faz a seita comunista com referência à Igreja Católica? Favorece as modas e costumes imorais para minar a família e, portanto, a civilização cristã da qual a família é viga mestra. Que aconteceria às nossas famílias católicas se o comunismo dominasse o Brasil? Os pais que resistissem à profanação do seu lar poderiam ser mortos; as filhas e esposas ficariam expostas à violação; as famílias perderiam suas propriedades e seriam arruinadas e destruídas”. (SIGUAD, 1962)

As palavras de Sigud lidas e disseminadas pelos católicos associavam o comunismo com a proliferação dos costumes imorais que tinham por objetivo minar a família como estratégia para a implantação de “uma seita internacional que segue a doutrina de Karl Marx e trabalha para destruir a sociedade humana baseada na lei de Deus e no evangelho, bem como para instaurar o reino de satanás neste mundo, implantando um Estado ímpio” (SIGAUD, 1963, p. 05)

Resultado da atuação dessas agremiações conservadoras e do ideário anticomunista disseminado pelo cristianismo, o golpe de 1964 vai estruturar sua pretensa legitimidade pelo clamor advindo das grandes mobilizações que foram presenciadas nos principais centros urbanos do país: as Marchas da Família, com Deus pela Liberdade<sup>42</sup>. Levadas a cabo no mês de março de 1964, ou seja, no mês de vigência dos últimos acontecimentos que resultaram no golpe de Estado, as marchas foram organizadas por

---

demográfico 1940/2010. Até 1991, dados extraídos de: Estatísticas do Século XX. Rio de Janeiro: IBGE, 2007 no Anuário Estatístico do Brasil 1994. Rio de Janeiro: IBGE, vol. 54, 1994. Disponível em: <https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP60> acessado em 8 junho de 2019.

<sup>41</sup> Com uma taxa de analfabetismo de 50,6% da população brasileira na década de 1950, conforme dados do IBGE, o campo editorial era pequeno por esta razão o número apresentado pela venda do livro O catolicismo anticomunista figura como uma experiência de sucesso, denotando o enorme interesse público sobre as possíveis práticas de defesa contra a expansão do comunismo na sociedade brasileira.

<sup>42</sup> A respeito das marchas, ver: PRESOT, Aline. **As marchas da Família com Deus pela Liberdade. Dissertação** (mestrado) — Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004; SIMÕES, Solange de Deus. **Deus, pátria e família: as mulheres no golpe de 64**. Belo Horizonte: UFMG, 1983; CODATO, Adriano Nervo; OLIVEIRA, Marcus Roberto de. **A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 271-302, 2004; CORDEIRO, Janafina. **Do golpe de 1964 ao “milagre brasileiro”**: A Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE). Ação política e imaginário coletivo. Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales, número especial, v. 1, p. 49-69, 2016.

setores católicos da classe média urbana e impulsionados por políticos conservadores (Ação Democrática Parlamentar, em primeiro lugar), pela elite empresarial (reunida no IPES) e pelos movimentos femininos<sup>43</sup> (OLIVEIRA, 2004). A primeira grande Marcha ocorreu na cidade de São Paulo e se constituiu como uma resposta direta da ala conservadora da sociedade brasileira ao comício a favor das Reformas de Base ocorrido no dia 13 de março, na Central do Brasil, que reuniu uma multidão de cerca de 200 mil pessoas. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade, no dia 19 de março, desfilou pela praça da República até a Praça da Sé, onde foi realizada uma missa “pela salvação da democracia” com cerca de 500 mil pessoas.

Ainda que seja indubitável reconhecer a articulação de uma intelectualidade conservadora, de empresários, de políticos da direita e das classes médias urbanas interessados em barrar as Reformas de Base anunciadas por João Goulart, acredito que a motivação das marchadeiras não se dirigia somente à luta contra a reforma agrária, mas antes era o resultado de uma produção discursiva que promoveu um agenciamento das subjetividades para a defesa das normativas de gênero e sexualidade que fundam os princípios da instituição familiar no ocidente.

A experiência da Marcha ocorrida em São Paulo foi multiplicada em quase todas as outras capitais brasileiras, tais como Belo Horizonte, Fortaleza, Recife, Aracajú, Salvador e Rio de Janeiro, denunciando a capilaridade da articulação construída entre lideranças católicas, empresários, partidos políticos, associações conservadoras e movimentos de mulheres, consistindo em uma mobilização nacional de uma verdadeira “cruzada” em defesa da moral e dos bons costumes (PRESOT, 2004).

Mas a ação política das marchas ultrapassou até mesmo o golpe de 31 de março, quando muitas mobilizações foram convocadas como forma de manifestação da população ao regime militar e como instrumento para firmar o acordo social no combate aos excessos comportamentais e à moralização dos costumes<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Os principais movimentos de mulheres que protagonizaram a Marcha em São Paulo foram: Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE0, Liga da Mulher pela Democracia (LIMDE), União Cívica Feminina (UCF) e Movimento de Arregimentação Feminina.

<sup>44</sup> Na capital Sergipana, por exemplo, três marchas foram organizadas, a primeira em 14/04/64, a segunda em 26/04/64 e a terceira em 03/05/64. Ver: REIS, Raphael Vladmir Costa. As marchas da família em Sergipe (1964): considerações sobre a relação de cumplicidade entre a igreja católica e o estado autoritário. In: **Revista Horizontes Históricos** [online]. 2018, v. 1, n. 1. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/HORIZONTES/article/view/10406/8015>

A mobilização realizada no Rio de Janeiro foi realizada no dia 2 de abril de 1964 e ficou conhecida como Marcha da Vitória, posto que marchavam já sob auspícios de uma sociedade pós-golpe.

Em terras baianas, a marcha também ocorreu após a deflagração do golpe. As classes médias brancas cristãs se reuniram com articuladores do movimento no Clube de Bridge da Bahia para programar a ação que formalizaria a adesão da sociedade soteropolitana ao novo regime. Ediane Santana (2009) alerta para o fato de que em Salvador a mobilização contou com apoio direto do Prefeito Municipal, Antônio Casases, e do Governador do Estado, Antônio Lomanto Júnior. Realizada no dia 15 de abril, teve início na Catedral Basílica, com a celebração do solene “Te-Deum”, de onde a multidão dirigiu-se a um palanque armado no Campo Grande, onde se reuniram cerca de 400 mil pessoas. Mas, Santana chama a atenção para que antes da realização da marcha, no dia 6 de abril, em uma sessão em homenagem ao general Manoel Mendes Pereira, na Assembleia Legislativa, promovida pela Deputada Estadual Ana Oliveira, do Partido Libertador (PL), o discurso de Suzana Imbassahy da Silva transmitiu claramente a motivação política das lideranças da marcha na Bahia:

Aqui estamos nós, uma delegação de senhoras cristãs, mães de famílias, médicas, professoras, funcionárias, mas, antes de tudo, mulheres baianas que também têm seu passado de glórias vinculado a todos os fatos da história do Brasil, mulheres que se orgulham de serem descendentes de Maria Quitéria, mulher-soldado, e sóror Joana Angélica, a mártir; mulheres baianas que também sofreram e vibraram, dentro de seus lares, acompanhando cheias de ansiedade toda essa maravilhosa campanha que se processou com tanta eficiência e tanta paz que se nos afigura milagre de Deus por intermédio das forças armadas. [...] porque afastou de nós, mulheres cristãs, esse vento mau que soprou pelo Brasil, “vento de pânico e de discórdia”. (O agradecimento da mulher bahiana. A Tarde, p. 2, 7 abr. 1964)

Diante desse discurso e de outras evidências históricas, Santana afirma que a marcha em Salvador teve como propósito político a “manutenção das mulheres na condição de mães, donas de casa e esposas exemplares, bem como buscou preservar o lugar social a elas destinado: a família” (2009, p. 28). Assim, é possível considerar que as marchas simbolizaram a adesão da população à luta anticomunista que se daria pela defesa da família e da moralidade dando substrato ao argumento político que legitimou uma intervenção militar redentora da sociedade brasileira no seu caminho de “Ordem e Progresso”.

O pânico que se respirava na atmosfera da sociedade brasileira em fins dos anos 1950 foi, ao longo dos anos 60, estrategicamente elaborado socialmente no sentido de que a população associasse a luta anticomunista com a defesa da família e de todo o conjunto

de rituais e condutas públicas a ela associado, tais como o casamento, a virgindade, a heterossexualidade, o binarismo de gênero e a fixidez dos papéis sociais atribuídos a homens e a mulheres. O resultado desse processo foi a composição da governamentalidade orientada pela violência e autoritarismo para assujeitar os corpos dissidentes das normas sociais, pois, como nos esclarece Rezende,

O fortalecimento da família enquanto instituição máxima de internalização e sedimentação dos valores propagados pela ditadura significava, segundo os condutores do regime, o fortalecimento do Estado no sentido almejado pelo movimento de 1964. A exaltação dos valores de integração, harmonia, ordem e disciplina tinha, na família, segundo o regime, seu interlocutor fundamental. (REZENDE, 2001, p. 39)

Os anos que se seguiram ao golpe presenciaram a estruturação do ordenamento jurídico que compôs o aparato legal de validação da máquina de destruição de seres humanos: a Constituição de 1967<sup>45</sup>, a Lei de Segurança Nacional<sup>46</sup> de março de 1967, o Ato Institucional nº 5 de 1968 (AI-5)<sup>47</sup> e as práticas de censura que se consolidaram enquanto política de segurança de Estado, a exemplo da Lei 1.077<sup>48</sup>, de maio de 1970, que estabeleceu a censura prévia às publicações tidas como obscenas e que legitimaram o exercício de controle. Um regime de Estado autoritário estava emergindo com base na cisheteronormatividade, no qual serão produzidas tecnologias, discursos, instituições e práticas que precarizaram e vulnerabilizam os corpos dissidentes das normas de gênero e da sexualidade.

Como consequência dessa política, o regime civil militar definiu sua relação com a sociedade civil por meio de práticas repressivas, através das quais o Estado de exceção estabeleceu os termos de sua biopolítica em relação às sexualidades e gêneros dissidentes. Ao longo dos anos, dificultou ou impediu o aparecimento desses corpos nos espaços públicos e, para isso, utilizou a tecnologia da censura para reiteração da cisheteronormatividade.

---

<sup>45</sup> BRASIL. Constituição (1967). Diário Oficial da União, 24 de Janeiro de 1967. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm) . Acesso em 02 jun. 2019.

<sup>46</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 02 jun. 2019.

<sup>47</sup> Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm). Acesso em 02 jun. 2019.

<sup>48</sup> BRASIL. Decreto-lei nº 1077, 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, DF, 26 jan. 1970. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm) . Acesso em: 02 Jun. 2019.



### **3. Censura no Brasil: tecnologia para reiteração da cisheteronormatividade na biopolítica do governo civil militar brasileiro**

Como vimos no capítulo anterior, para um segmento do grupo de poder político composto por cidadãos civis e militares, assim como para boa parte da população, mobilizadas pelo pânico moral difundido pelos setores conservadores da sociedade brasileira, o controle da sexualidade, da moralidade e dos corpos se traduziu numa guerra cultural contra o comunismo internacional que, segundo imaginário do período, buscava, através de transformações no plano subjetivo e comportamental das populações da sociedade ocidental capitalista, deteriorar as instituições sociais a fim de facilitar a penetração do ideário comunista. Nesse contexto, “já não mais existiam diferenças evidentes entre decadência moral e transgressão política, tudo fazia parte de um movimento internacional de ruptura política”. (GARCIA, 2009, p. 04)

O contexto da Guerra Fria e a construção da concepção de guerra revolucionária estruturada pela DSN da ESG constituíram um perfil extremamente complexo do que seria o subversivo do projeto social definido pelo regime ditatorial de modo que este era constituído não somente como um opositor político, o comunista, mas, também, um dissidente de uma suposta ordem natural racial, sexual e de gênero e, portanto, deletério da unidade nacional da família monogâmica branca de classe média cristã, a favor da qual os legítimos filhos da nação deveriam se levantar.

Dentre outros mecanismos utilizados pelo Estado ditatorial, a censura, nas suas mais variadas modalidades, foi assumida como uma das principais tecnologias na consolidação do projeto hegemônico do poder no novo regime político brasileiro inaugurado com o golpe de estado de 1964, para o qual desempenhou o papel de vigilância, controle e perseguição às práticas e discursos divergentes proferidos pelos opositores ao governo civil militar. Em seu estudo sobre a censura e a liberdade de expressão no ordenamento jurídico brasileiro, o jurista e doutor em direito pela UNB, Lucas Carvalho, afirma que a censura durante o regime civil militar serviu como um instrumento para reforçar e assegurar os valores tradicionais de instituições como a Igreja e a família supostamente ameaçados pelo avanço do comunismo mundial. O autor afirma que

[...] A censura constituía um mecanismo estratégico para a consolidação da ‘ação contrarrevolucionária’, uma vez que, ao assegurar o respeito às

finalidades educativas, culturais e informativas dos meios de comunicação e, com isso, preservar as tradições e as bases morais constitutivas da sociedade cristã ocidental, seria capaz de construir barreiras eficazes ao avanço do comunismo internacional. (CARVALHO, 2016, p. 23)

A censura seria assim a tecnologia que atuava a partir da interdição de discursos, buscando controlar as expressões de discursos libertários que se contrapunham “as tradições e as bases morais constitutivas da sociedade cristã ocidental”, ao que acrescentamos a branquitude e a cisheteronormatividade. Como nos alerta o filósofo francês Michel Foucault,

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8/9).

Se a prerrogativa foucaultiana se aplica a sociedades democráticas, ela encontra ainda mais força de análise em um contexto no qual a censura foi concebida como prática reguladora dos discursos numa sociedade autoritária que buscou realizar o exercício estatal da produção subjetiva dos corpos pela normatização da sexualidade sob o pretexto da defesa da família e da moralidade como condição para a plena Segurança Nacional.

Será pela chamada censura moral que a avaliação das expressões artísticas terá como objetivo verificar se essas atentavam contra os princípios de moralidade socialmente estabelecidos e contra atos, palavras e ações que se ferissem as normativas de gênero e sexualidade definidos a partir da cisheteronormatividade e da colonização da sexualidade e dos desejos pela instituição familiar. Em linhas gerais, desde sua implantação no país, o organismo censório estabeleceu uma divisão formal para a análise das artes: censura política que avaliava as expressões artísticas no sentido de vigiar e coibir aquelas que pudessem implicar crítica ao governo, à Nação e a suas relações internacionais; e a censura moral, que buscava proibir espetáculos ou expressões artísticas que pudessem ferir algum preceito ou discurso normativo da instituição religiosa ou insinuar a representação de comportamentos, posturas e performances não aceitáveis para a cultura sexual do período.

Embora essas modalidades tenham sido forjadas pelos órgãos censores, compondo fundos documentais distintos e bastante homogêneos, ou mesmo que estas apresentem historicidades e dinâmicas próprias em sua trajetória na experiência das instituições do Estado brasileiro, compreendo que elas não se constituem enquanto unidades íntegras e insolúveis, antes são porosas e diluídas, sendo negociadas, acionadas

e associadas conforme contexto específico. Não é difícil observar entrecruzamentos, articulações e comunicabilidades entre elas de modo que em alguns momentos e em alguns episódios de censura o veto moral é justificado pelo discurso religioso que fundamenta a defesa da nação em seu sentido político.

Essa não é necessariamente uma afirmação nova e nem vazia. Carlos Fico, reconhecido historiador sobre a ditadura civil militar brasileira, afirma que “a censura moral também ser [é] um ato político” (2004, p. 91), ao que é acompanhado por Kushnir (2004), que compreende a existência de uma só censura em que as “questões da moralidade estão na mesma pauta que as temáticas políticas” (p. 109), e também por Garcia (2008), que enfatiza “que essa distinção não desvincula a censura moral e dos bons costumes de fenômeno localizado no campo da política” (p. 37).

Ainda assim, boa parte dos estudos e a memória que se construiu sobre a prática censória no Brasil durante a ditadura civil militar parece reforçar a sua atuação na interrupção de discursos da dissidência política ao regime instalado após 1964. Contudo, é fundamental ponderar que um conjunto volumoso de análises dos mais destacados nomes desse campo de pesquisa, tais como Kushnir (1998), Costa (2006), Marcelino (2006), Costa (2008), Martins (2009), além do já citado trabalho de Garcia (2008), apontam o fato de que o maior volume de obras censuradas circunscreveu o que se denominava censura moral, não deixando dúvidas que o trabalho censório de desenrolou numa política de vigilância das condutas e comportamentos da população.

Dialogando com essas pesquisas é que esta tese provoca uma leitura entrecruzada sobre essas modalidades de censura de modo que a assumamos como um tecnologia política que produz silenciamentos e invisibilidades que operam processos de subjetivação numa escala social, e que, em se tratando da censura moral, essa tecnologia tem por finalidade interferir nos processos de subjetivação dos gêneros, sexualidades e corporalidades para servir como instrumento de regulação da população para a consolidação de um projeto político autoritário conduzidos por setores conservadores da sociedade brasileira.

O peso que a censura atribuía ao controle da sexualidade e dos corpos fica evidente quando se observa que, dentro do conjunto total de peças censuradas durante o regime da ditadura civil militar, o volume maior de expressões artísticas que sofreram com os cortes se acumulam sobre espetáculos ou obras que apresentam sexualidades não conformes com a cisheteronormatividade ou então que exibem corpos não conformes ou mesmo partes de corpos e palavras que evocam a liberdade dos usos do corpo e dos prazeres.

Michel Foucault (1988) evidencia que a sexualidade é um dispositivo histórico de saber-poder em nome do qual se legitimam e viabilizam práticas autoritárias de segregação, monitoramento, gestão dos corpos e dos desejos. Para ele, desde fins do século XIV, as técnicas de poder exercidas sobre o sexo instituíram a família conjugal como modelo de conduta, de modo que a sexualidade foi confiscada pela figura do casal legítimo e procriador que dita a Lei e exerce o controle do desejo sexual. Como ainda nos esclarece o filósofo francês, será em torno da relação matrimonial que o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil fixaram a linha entre o lícito e o ilícito: “era o foco mais intenso das constrições”, “sob estrita vigilância”, que foram implementadas toda uma economia sexual para o controle do prazer, ou melhor, dos prazeres, principalmente dos prazeres obscuros, fugidios, proibidos. (FOUCAULT, 1988, p. 52)

Ainda segundo Foucault, o dispositivo da sexualidade constituiu um elemento central na sociedade da normalização ao definir as fronteiras da normalidade que vão operar uma rede de poderes para regulação da espécie humana ao sistema econômico, para sustentação do capitalismo que exigia o aumento da utilidade e da docilidade dos corpos para a reprodução econômica, perfilando os contornos do que o autor define como biopolítica. Será a ação dessa biopolítica, através do dispositivo do saber-poder regulatório e disciplinar, que criará a noção de sexo biológico a partir das diferenças anatômicas binárias no intuito de atuar na regulação da reprodução da espécie e tornar possível o governo da vida. Nesse esquema analítico, a estabilização da família e da atividade social com finalidade procriativa se situou como modelo central de vínculo conjugal e expressão da sexualidade a partir da sua fixação como experiência naturalizada de vida humana.

Monique Wittig (2010) também alerta para a presença de um pensamento hétero nas sociedades ocidentais que instituiu uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e, simultaneamente, de todos os fenômenos subjetivos fundantes dos princípios de organização sociopolítica do Estado moderno, no qual a heterossexualidade é assumida como ordem social, política, cultural e simbólica. Ainda segundo Wittig, aqueles(as) que exercem práticas sexuais dissidentes da heterossexual recebem punições da sociedade porque, em tese, estariam rejeitando a ordem simbólica das instituições sociais tal qual definida pelo pensamento hétero. Contudo, as dissidências são necessárias à ordem heterossexual para a produção, em diversos níveis, do diferente/outro, para se instituir a experiência sexual hegemônica.

Judith Butler (2001), influenciada por Wittig (2010) e Foucault (1988), amplia essa noção ao afirmar que a instalação de um regime heteronormativo produz uma matriz de inteligibilidade cultural ao estabelecer uma norma social ideal em termos de sexo, gênero e desejo, no qual o reconhecimento dos corpos coerentes – masculino deve expressar o macho; feminino, a fêmea – se dá na estabilização das experiências e referências culturais associadas à produção histórica da heterossexualidade. Desse modo, os corpos são produzidos pela matriz de inteligibilidade heteronormativa, na qual a vida humana só é reconhecida como uma vida possível quando apresenta uma linha de continuidade entre o sexo biológico, o gênero culturalmente construído e o desejo sexual, em conformidade com a norma heterossexual, tornando-se assim inteligíveis e reconhecidas como vidas vivíveis, corpos humanos, cidadãos de um Estado.

Viviane Vergueiro amplia o conceito de heteronormatividade com a introdução da noção de cisgeneridade compreendida por ela como designações compulsórias das identidades de gênero, fruto da racionalidade eurocêntrica presente no saber biomédico da empresa colonialista, necessárias à produção da “supostas coerências pré-discursivas, binárias e permanentes entre ‘macho+homem’ e ‘fêmea+mulher’” (2016, p. 57). Para essa pesquisadora, a produção do efeito de naturalização em nossa cultura é operada por uma “inteligibilidade cisgênera que pressupõe a inteligibilidade heterossexual como decorrência”. (VERGUEIRO, 2016, p. 57)

Dialogando com essas formulações é que compreendemos a censura como uma tecnologia que materializou as relações de poder e teve por finalidade educar e conformar a população ao processo de normalização social, com vistas a produção de um cidadão ideal, um corpo ideal, uma sexualidade ideal, uma conduta ideal. A censura é aqui entendida como uma tecnologia disciplinar que atua através da interdição, com vistas à produção de corpos dóceis na biopolítica do Estado civil militar brasileiro entre os anos 1968 a 1988. Ao censurar palavras, desejos, prazeres, corpos e sexualidades, o aparelho censório se constitui como uma tecnologia que opera as fronteiras da verdade sobre a sexualidade e sobre os corpos, ou seja, produz um saber-poder que funda os limites do humanamente reconhecível e vulnerabiliza as vidas das populações sexo-gênero dissidentes.

As ações do aparelho censório tiveram por finalidade normatizar as representações artísticas em acordo com a cisheteronormatividade, a estabelecendo como norma de inteligibilidade da condição da humana por construir uma linha de interrelação entre corpo, gênero, sexualidade, desejo orientada pelo discurso cisheterossexual. Resulta

desse conjunto que todo discurso e as manifestações artísticas que representassem corpos, desejos, prazeres e trajetórias divergentes, dissidentes dessa normativa, serão assimilados por esse processo de normalização como marginais, ameaçadores, irracionais, ilógicos, monstruosos, não humanos.

Ainda que a prática censória tenha sido uma das tecnologias repressoras amplamente utilizada no controle da produção artística durante o período republicano brasileiro, principalmente no contexto do regime civil militar, seu uso enquanto máquina de regulação da população e das artes é bastante anterior. Muito embora a atuação da censura, e até mesmo a percepção de investigações sobre a temática, situem os regimes autoritários do Estado Novo e da ditadura civil militar como exemplares no uso da censura, as práticas censórias datam do processo de colonialidade português na América, quando essas foram utilizadas pelo soberano real para vigência de sua dominação sobre as populações letradas fixadas em sua colônia. Entender o contexto da atuação das primeiras práticas censórias ajudará a compreensão sobre seu exercício enquanto uma tecnologia biopolítica.

As vidas não conformes com a cisheteronormatividade são lidas como anormais e, portanto, menos detentoras de direitos, menos importantes, menos respeitáveis, menos sujeitas e, conseqüentemente, menos humanas, produzindo assim o que Butler chama de abjeção.

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (BUTLER, apud LOURO, 2001, 112)

Aqui utilizo o conceito de dissidências sexuais e de gênero para compreender as diferenças produzidas pela cisheteronormatividade no processo de sua normalização. O conceito de dissidência sexual se insinua como uma noção de ruptura, de desnaturalização, de fuga das dicotomias sexuais e de gênero, buscando vislumbrar o modo como a produção da cisheteronormatividade opera as desigualdades e vulnerabilidades que tornam a vida das populações não cisheterocentradas precárias, tomadas como vidas não vivíveis, deixadas à morte.

A censura dita moral desempenhou assim uma função política primordial, a de salvar as famílias brasileiras da contaminação do ideário comunista que estava

contido em expressões artísticas que visibilizavam e promoviam a aparição e dizibilidade de corpos ou de partes deles – como o cu -, dos desejos, dos prazeres, portanto, das vidas não reconhecidas como heterossexuais. O uso da tecnologia da censura como estratégia para a regulação da população a partir do controle da produção artística no Brasil tem longa trajetória, apresentando intensidades, estruturas e instrumental diferentes nos diversos momentos da história da nossa sociedade e, pelo que se observa, seu infame legado está presente ainda nos dias de hoje. Autoras como Maria Castilho Costa (2008) apontam para a existência da censura já nos primeiros anos da colonização brasileira, quando o teatro foi utilizado como instrumento pedagógico para as populações indígenas para a profusão de modelos de sociabilidade e padrões de comportamento europeus para a população autóctone.

Estabelecida no processo de colonização desde o século XV, a censura era uma tecnologia biopolítica do colonialismo europeu com o intuito de produzir a invisibilidade, o apagamento dos corpos indesejáveis, irreconhecíveis como humanos, promovendo o exercício da violência direta através da eliminação de palavras e imagens do campo social e, posteriormente, da esfera pública. A censura invisibilizava uma multidão de corpos dissidentes, indóceis, desobedientes, relegando-os à invisibilidade, indizibilidade, excluindo-o da cultura e situando-os na esfera da vida abjeta no inconsciente colonial capitalístico.

Nesse sentido, faz-se necessário repensar a censura durante a ditadura civil militar brasileira para além da sua institucionalização na DCDP<sup>49</sup>, partindo da compreensão desta como uma tecnologia fundante da relação com a arte, Estado e com os corpos dissidentes da cisheteronormatividade desde o empreendimento do colonialismo europeu e sua herança marcada pela dominação, subserviência e autoritarismo. Disso resulta entendê-la como constituinte das relações de poder que fundam a dinâmica social da produção artística, sendo, portanto, atravessada pela ação de diversos sujeitos posicionados em pontos distintos nessas relações, promovendo assim práticas por vezes singulares, divergentes do que se queira pensar um perfil homogêneo e extremamente padronizado

---

<sup>49</sup> A mudança de nomenclatura do órgão censório federal corresponde a um reordenamento de setores dentro da esfera do domínio da Polícia Federal. Contudo, no tocante ao exercício da prática censória, esta mudança atende a uma redesignação formal, sem maior alteração nas funções e práticas de atuação do setor da censura na Polícia Federal. Assim, a partir Decreto-lei nº 70.665, de 2 de Junho de 1972, o antigo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) passou a ser denominado como Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Para maiores informações ver: BRASIL. Decreto-lei nº 70.665, de 2 de Junho de 1972. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>

da prática da censura. Contudo, é importante acompanhar a trajetória de estrutura enquanto órgão do Estado brasileiro para em seguida analisar a sua composição enquanto tecnologia biopolítica do regime civil militar iniciado após 1964.

Desse modo, as reflexões deste capítulo têm início com a seção intitulada *A trajetória institucional da censura moral ao teatro no regime republicano brasileiro*, na qual será feita uma análise sobre a formação de práticas censórias enquanto órgão estatal, dando ênfase ao discurso da defesa da moralidade e da família como ponto central para o entendimento da elaboração da prática censória como uma tecnologia biopolítica, presente já no Estado Vargasista. Ao fim apresentamos os elementos que definiram o uso da tecnologia censória durante o regime civil militar brasileiro, ao tempo que também consideramos que a prática censória se estabeleceu como uma dimensão da nossa cultura e do processo de subjetivação enquanto cidadãos.

Na segunda seção, intitulada *A tecnologia da censura e as normas jurídicas de interdição da condição de aparecimento das dissidências sexuais e de gênero*, analisaremos o Decreto-lei nº 1.077/70, o documento elaborado pelo Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, intitulado *Em defesa da moral e dos bons costumes*, no qual buscou fundamentar e justificar a promulgação do decreto acima e, por fim, analisaremos as *Normas Internas para a Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP. SCDP/SR/RJ*, produzidas pela SCDP para orientação dos técnicos da censura sobre os elementos a serem observados em suas atividades censórias.

A terceira e última seção, *Os cortes nos cus, a regulação das representações das dissidências sexuais e a produção da abjeção: a ação da tecnologia censória na regulação da condição de aparecimento na cena soteropolitana*, analisaremos a atuação da censura na produção dos corpos dissidentes como resultado da biopolítica cisheteronormativa na trajetória da ditadura civil militar brasileira.

### **3.1 A trajetória institucional da censura moral ao teatro no regime republicano brasileiro**

O exercício da censura como instrumento de poder revela a complexa relação entre o Estado, a população, a cultura e a produção da subjetividade uma vez que sua institucionalização revela as nuances de certa tradição autoritária do Estado brasileiro que



implementa dispositivos legais e proibições que objetivam a produção de um cidadão ideal, o que incluía a defesa a um modelo específico de sexualidade.

A estruturação do regime republicano foi acompanhado por reformulações das instituições e do aparato jurídico imperial, mas a Constituição de 1891 manteve praticamente inalterada as restrições quanto aos espetáculos artísticos sob a alegação de defesa da moralidade e designou o Serviço Policial do Distrito Federal para a realização de tal tarefa (KUSHNIR, 1988). Desse modo, o Regime Republicano no Brasil estabeleceu uma relação primária de conduta das questões que envolvem a produção artística, a defesa da moralidade e as representações de sexualidade.

Beatriz Kushnir (1988), em pesquisa sobre a censura política no Brasil, nos informa a primeira inscrição da censura na legislação republicana ocorre já na Carta Constitucional de 1891, a qual designa ao Serviço Policial do Distrito Federal a tarefa de “[...] inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie, não só quanto à ordem e moralidade com também com relação à segurança dos espectadores”. (n.p) Ou seja, a partir da Constituição de 1891, a República marcou a diferença em relação ao regime imperial, sobre a questão da regulação da atividade artística, e implementou a vigilância de conteúdo dos espetáculos: antes era conferida como de competência exclusiva do Conservatório Dramático Brasileiro, agora tal tarefa era conferida ao poder policial. (KUSHNIR, 1988, n.p)

Ainda na Primeira República, o Decreto nº 14.529<sup>50</sup>, de 09 de dezembro de 1920, estabeleceu a censura prévia e instruiu sobre um novo regulamento para o funcionamento das casas de diversão e espetáculo públicos. Kushnir (1988) salienta que nesse documento também se encontrava nítida uma preocupação constante com o texto teatral por julgarem que essa forma de arte teria o poder de influenciar os “costumes da população”, sendo necessário que essa atividade fosse “vigiada pela polícia – o agente executor das medidas restritivas”. (1988, n.p)

A década de 1930, com o Estado Novo, promoveu uma ampliação e consolidação do aparato censório, no contexto das tensões políticas nacionais e internacionais, que no quadro do pós Primeira Guerra Mundial possibilitou ao governo de Getúlio Vargas radicalizar seu caráter ditatorial. Com a promulgação da Lei de Segurança Nacional, de

---

<sup>50</sup> BRASIL. Decreto nº 14.529, de 9 de Dezembro de 1920. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html#:~:text=Art.,sempre%20a%2031%20de%20dezembro.>

1935, que colocava à disposição do governo diversos recursos de repressão, foram desenvolvidos mecanismos de controle dos meios de comunicação e das manifestações artísticas, principalmente após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP -, em 1939, subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, que tinha por função produzir a propaganda do governo, a censura prévia de jornais e diversões públicas e o controle e fiscalização de espetáculos (COSTA, 2010).

Apesar da censura ter sofrido uma mudança fundamental com a organização do DIP, dentre as quais a desvinculação da competência policial, sua função social enquanto tecnologia de regulação da população não foi minorizada já que passou a desempenhar a função de controlar a comunicação social e impedir a contrapropaganda da oposição. No que diz respeito à relação entre censura e teatro durante o governo Vargas, Cristina Costa nos informa que

No que diz respeito ao teatro, o DIP desenvolvia uma política de incentivo e proteção às manifestações teatrais, com fiscalização das casas de espetáculo, registro do contrato de artistas e concessão de prêmios, além de censura prévia dos textos. Os objetivos eram garantir a ordem, a paz e a segurança da nação e dos brasileiros; assegurar a defesa da moralidade e dos bons costumes; defender o interesse público e proteger a infância e adolescência. (COSTA, 2010, p. 99)

O que se observa é a solidificação do discurso estatal que irá relacionar a garantia da paz e da segurança nacionais à defesa da moralidade e bons costumes em prol da defesa da infância e da adolescência. De acordo com Lucas Carvalho, a relação que se estabelece a partir do Estado Novo traduz uma “concepção paternalista da vida social, que atribui ao Estado a tarefa de ‘proteger’ os cidadãos, os quais são concebidos como pessoas vulneráveis aos efeitos decorrentes da exposição a mensagens ofensivas, imorais e contrárias à tradição e aos bons costumes”. (CARVALHO, 2016, p. 17)

Investigando os meandros jurídico-institucionais que definiram o termo da relação entre censura e liberdade de expressão no país, Lucas Carvalho (2016) nos esclarece que essa se desenvolveu por um modelo autoritário de controle que assumiu uma concepção fortemente paternalista por atribuir ao Estado a função de proteger e tutelar os cidadãos a partir da seguridade dos padrões morais supostamente compartilhados pela coletividade, no que resultou num dirigismo cultural.

Trabalhos historiográficos como os de FERREIRA (1997), LEVINE (2001) e MARTINS (2008) afirmam que o regime político ditatorial do Estado Novo, período da

Era Vargas, se define por várias ações intervencionistas e autoritárias nas relações entre o Estado e a sociedade, cuja política pode ser definida como paternalista por disseminar discursos que caracterizaram a ideia de nação à de família, situando o chefe de estado como pai. Ana Paula Martins (2011) destaca que, nos termos da concepção paternalista, o poder social e político “é atributo dos homens, como uma qualidade masculina”, porque “o elo social tem uma origem igualmente natural na família e no poder dos maridos e pais, mais fortes e racionais, capazes de saber o que é melhor para seus descendentes”. (MARTINS, 2011: 180).

Assim, o chefe de Estado, deve performar os elementos constituintes da masculinidade em conjunção com a figura humana do pai de família. Já as políticas estatais por ele implementadas devem preservar a ordem nacional, educar os demais indivíduos, assumidos como filhos indefesos, e defender o padrão de conduta familiar em relação direta com os valores cristãos católicos. Essa concepção permanecerá como uma referência forte no futuro governo civil militar de 1964, como veremos adiante.

O DIP foi extinto em 1945, juntamente com o fim do Estado Novo, mas esse não será o fim da prática censória, ao contrário disso, ela passará novamente a ser associada ao aparato policial, se constituindo em uma agência dentro do Departamento Federal de Segurança Pública, sob jurisprudência do Ministério da Justiça e Negócios Exteriores. Assim, pelo Decreto nº 20.493<sup>51</sup> de 1946 foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), agência que serviu de base para a estrutura institucional que será desenvolvida no regime civil militar inaugurado com o golpe de 1964.

De acordo com Kushnir (1988), no pós-1945 se esperava a construção de uma legislação de ações mais liberais devido ao período de redemocratização, mas o que se constatou foi a acomodação de antigas estruturas, num processo de continuidade, com nuances de transformação, no sentido de aprimoramento, o que regulou as agências de censura para continuidade do exercício de suas atividades, entre elas a de zelar pela moral e pelos bons costumes mesmo no intervalo democrático entre o Estado Novo e o golpe de 1964.

Desse modo, quando o golpe civil militar foi deflagrado em 1964, dentre outras justificativas, para defender a nação brasileira dos perigos do comunismo internacional, principalmente pela ameaça de destruição dos valores morais e da instituição familiar

---

<sup>51</sup> BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>

brasileira, a tecnologia censória já se encontrava consolidada na estrutura do Estado e disseminada como uma tecnologia de regulação das práticas artísticas. Tanto é assim que o decreto de 1946 pode ser assumido como a essência da censura no regime militar, tendo em vista a sua completa adesão pelo novo regime ditatorial. Será o decreto de 1946 que será constantemente acionado como dispositivo legal legitimador do aparato repressivo no pós-1964, o que pode ser verificado facilmente em todos os pareceres emitidos pelos Técnicos da Censura ou Chefes do Departamento levantados por esta pesquisa.

Dessa trajetória da censura enquanto tecnologia biopolítica no regime republicano brasileiro podemos inferir que sua ação foi dirigida majoritariamente ao exercício da correção das condutas dos indivíduos, assumindo o discurso de defesa da moralidade e de um modelo de família baseado no pensamento cristão católico como referente cultura para o assujeitamento da população à norma social, assumida como cisheteronormativa, em nossos termos. Outro traço que caracterizou a prática censória até então e que a alongará para o regime seguinte será a concepção paternalista do Estado em relação à população no que tange a sua relação autoritária e a visão de povo como uma entidade incapaz de gerir a seleção do conteúdo cultural e vulnerável à degeneração de suas instituições.

Assim, uma vez que o governo ditatorial civil militar se instalou através de um golpe de estado, contando com a mobilização da população através da utilização do pânico moral como uma estratégia de arregimentação de diversos segmentos sociais conservadores, sob o pretexto da defesa da segurança nacional frente uma guerra revolucionária contra a expansão do comunismo, que utilizava da destruição dos valores morais e da erosão da instituição familiar, o fortalecimento da censura foi a resposta do Estado ditatorial para o restante da população. Pois, como afirma Daniel Aarão Reis,

É inegável que o golpe militar foi empreendido sob bandeiras defensivas. Não para construir um novo regime. O que a maioria desejava era salvar a democracia, a família, o direito, a lei, a Constituição, enfim, os fundamentos do se considerava uma civilização ocidental e cristã. (REIS, 2014, p. 48)

A censura foi assumida, assim, como uma tecnologia histórica que, no contexto da Guerra Fria, serviria perfeitamente à “ação contrarrevolucionária” porque controlaria a produção artística e os meios de comunicação para a preservação das bases morais constitutivas da sociedade cristã ocidental. Acreditava-se que, através da censura, principalmente da censura moral, o comunismo internacional não obteria êxito em terras

brasileiras. Defender a moralidade seria defender a nação, defender a família seria defender a nação, defender a cisheteronormatividade seria defender o país da destruição.

Antes de passarmos para uma análise mais aprofundada dos elementos que constituíram as práticas censórias enquanto tecnologia biopolítica da cisheteronormatividade no governo ditatorial civil militar brasileiro, é fundamental acompanhar o modo como a instituição censória foi estabelecida no Estado pós-1964.

O primeiro movimento da ditadura civil militar em relação ao uso da tecnologia censória ocorreu já no primeiro governo militar do general Castelo Branco, que, em 28 de junho de 1965, publicou o Decreto-lei n.º 56.510<sup>52</sup>, que aprova o regulamento geral do Departamento Federal de Segurança Pública e centraliza a atividade do órgão censório em Brasília, unificando a atuação da SCDP e às delegacias regionais e às Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs), possibilitando assim o desenvolvimento de uma estrutura integrada e sistematizada da censura em um nível nacional. (GARCIA, 2009)

Acompanhando o desenvolvimento institucional e práticas censórias da SCDP, Miliandre Garcia (2009) afirma, contudo, que será somente em 1967 que os “órgãos federais implantaram medidas burocráticas que consolidaram a centralização da censura de diversões públicas” (p. 25). Ainda sobre esse aspecto, a autora informa que o aparelho censório foi descentralizado no ano de 1975, quando se deu a formação de sedes regionais no Rio de Janeiro e em São Paulo – por apresentarem maior volume de produções artísticas que demandavam maior volume de trabalho para o órgão, assim como possuíam um corpo técnico especializado -, e a partir do ano de 1978 nos demais estados brasileiros, reflexo da pressão da classe artística e do volume de trabalho acumulado pelos técnicos no antigo órgão federal. Essa centralização cumpria uma finalidade essencial na perspectiva do Estado ditatorial:

De modo geral, a rigidez na aplicação das normas censórias era a principal característica do órgão centralizado que proibia não só peças teatrais com linguagem coloquial, cenas de nudez e documentação incompleta como também com conteúdo político, crítica social e temas da atualidade. Na ditadura militar, a burocratização do serviço de censura, a centralização da análise censória e a aplicação intransigente da legislação propiciaram o controle político da produção artístico-cultural em todo território nacional. (GARCIA, 2009, p. 42)

---

<sup>52</sup> BRASIL. Decreto nº 56.510, de 28 de junho de 1965. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>

Ainda assim, 1968 se consolidou como o momento de paradoxal para a prática censória. O ano começa com um expressivo movimento de insatisfação da classe teatral em relação às práticas de censura a diversos espetáculos. O episódio da proibição da peça *Um bonde chamado desejo* e a suspensão dos palcos por trinta dias da atriz Maria Fernanda, decretados pela SCDP, foram o estopim para que a classe teatral deflagrasse uma greve de três dias de todos os teatros do Rio e de São Paulo e protestassem nas escadarias dos teatros municipais dessas duas cidades<sup>53</sup>.

A repercussão do episódio levou o ministro Gama e Silva a criar um grupo de trabalho, que vai resultar na confecção e promulgação da Lei 5.536, em 21 de novembro 1968<sup>54</sup>, a qual dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, e cria o Conselho Superior de Censura. A lei representaria um avanço uma vez que não faz menção à questão moral como elemento de julgamento para a classificação de obras teatrais e cinematográficas e ainda cria um conselho composto por agentes do governo, representantes da sociedade civil e artistas, que teria como competência rever, em grau de recurso, as decisões finais relativas à censura de espetáculos e diversões públicas.

Apesar disso, o ano termina com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, no qual as práticas de censura são consolidadas enquanto política de segurança de Estado. Kushnir (1998) afirma que será no ano seguinte ao AI-5 que será operado um novo ordenamento dos seus órgãos federais, pois “foi nesse momento que se criou, efetivamente, a Polícia Federal, que deveria ser organizada e mantida em todo o território nacional”. Entre as suas muitas atribuições, caberia a esse órgão “executar os serviços de censura de diversões públicas” no país, consolidando

---

<sup>53</sup> Ainda em 1968 se constitui como o ano mais paradigmático da relação de tensão entre a censura federal e a classe teatral. No dia 07 de junho o texto da *1ª Feira Paulista de Opinião* a ser realizado pelo Teatro Arena sofre 84 cortes pela Censura Federal, ao que decorre o anúncio feito por Cacilda Becker, presidente da Comissão Estadual de Teatro, de desobediência civil à ordem censória, e *Feira* é representada na íntegra. No dia 18 de Julho, pelo menos duas dezenas de membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadem o espaço do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde acabara de ser encenada mais uma vez a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, espancam todo o elenco e a equipe técnica e destroem cenários e equipamentos. No dia 04 de Agosto o elenco *Dois perdidos numa noite suja e Navalha na carne* recebem ameaças de morte. Por fim, em 08 de outubro, a atriz Norma Bengell, que protagonizava *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, no Teatro Arena, em São Paulo, é sequestrada e levada ao Rio de Janeiro para ser interrogada sobre a “subversão na classe teatral”. Maiores informações sobre estes episódios, ver: MORAES, A. P. Quartim de. **Anos de Chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

<sup>54</sup> BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>

assim a centralização do órgão censório e seu definitivo enlace com o aparato policial do Estado ditatorial. (p. 2471)

A partir desse marco, até meados dos anos 1970, o Estado ditatorial cuidou de fortalecer a legislação censória e uniformizar os critérios da censura em esfera nacional. Considero que foi com a promulgação do AI-5, que conferia plenos poderes às autoridades político-militares no árbitro da vida, que as práticas de censura se consolidaram como política do Estado brasileiro. A partir daí a censura foi especializada, departamentalizada e amplamente difundida pela estrutura organizacional. Um conjunto significativo de órgãos, repartições e funcionalismo público foi desenvolvido para o controle da produção artística entre as décadas de 1970 a 1988.

O Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, redigido pelo então Ministro da Justiça Alfredo Buzaid e promulgado pelo presidente Garrastazu Médici, sistematizou os elementos que indicaram a gramática e a mecânica da tecnologia censória ao longo das duas décadas seguintes, estabelecendo a censura prévia a periódicos e um controle maior sobre livros e revistas sob a justificativa de proteger a instituição da família, preservar os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade, uma vez que algumas publicações estimulariam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira.

Embora o Decreto tenha se destinado à proibição de circulação de publicações consideradas obscenas, os elementos do discurso ali presentes foram utilizados como mediadores do exercício da tecnologia censória para as demais expressões artísticas, se mantendo como uma fórmula discursiva que estabilizou o exercício do controle da arte no país até o ano de 1988.

Logicamente que sua perpetuidade foi negociada em contextos diversos, principalmente, em fins dos anos 1970, quando uma nova gramática política foi escrita a partir dos discursos sobre a identidade, as individualidades, a intimidade, a preocupação ecológica, a partir da segunda onda do feminismo, o movimento negro, o movimento ecológico e a formação embrionária do ativismo homossexual, que reclamaram outras formas de aparecer em público ou sobre outros enquadramentos. Ainda assim, mesmo diante desse cenário e das promessas de distensão política, feitas pelo governo do general Ernesto Geisel, no que tange ao uso da tecnologia censória, o que se observa é a proliferação de discursos que reafirmavam a necessidade de seu uso para a regulação da população.

Sobre essa questão, Miliandre Garcia (2009) esclarece que em 1976 a direção geral do DPF reuniu-se com o corpo técnico da DCDP para discutir as “orientações do ministro da Justiça no tocante aos espetáculos públicos que ameaçavam destruir os valores ético-morais da sociedade por meio da subversão”, momento em que exigiu que os Técnicos da Censura fossem mais enérgicos contra qualquer produção artística que causassem “impactos negativos lançados na mente da juventude” (p. 46)

No contexto da Abertura, em 1979, sob o Governo de João Figueiredo, o então nomeado Ministro da Justiça, Petrônio Portella, apresentava uma postura política ambígua no que tocante à liberdade civil, pois ao tempo em que foi um dos redatores da Lei da Anistia e tivesse tirado do papel a Lei 5.536 de 1968, implementando o Conselho Superior de Censura, demonstrando abertura para o diálogo com a classe artística, também reafirmava em seu discurso a centralidade da prática censória para a construção da nova democracia para o país, considerando-a como o único instrumento capaz de evitar a degradação moral da infância e da juventude (GARCIA, 2009).

Ao assumir o cargo em 1980, após o falecimento repentino de Portella devido uma parada cardíaca, o Ministro Ibrahim Abi-Ackel acentuou a política governamental favorável à perpetuidade do uso da tecnologia censória ao reativar o decreto n.º 1.077, publicado em 1970 por Alfredo Buzaid, determinando a proibição de espetáculos que apresentassem formas de “perversão sexual”, cenas do ato sexual e quadros de masturbação feminina e masculina. A gestão do Ministro Ibrahim Abi-Ackel não somente representou um reavivamento do discurso moral como também gerou o fortalecimento do uso da tecnologia censória com esses fins por meio da nomeação Solange Maria Teixeira Hernandes para a direção da DCDP, que ali atuou até 1985, representante do segmento mais conservador dos servidores federais. A atuação de Solange Hernandes foi marcada pela rigorosidade na organização do trabalho censório e a elevação do discurso moral na instituição, tanto que se tornou a censora mais conhecida e mais lembrada. Por isso, ficou marcada no imaginário social com inúmeros apelidos, tais como *Magareth Thatcher*, *D. Solange*, *A dama da tesoura*, *A dona da censura* ou *Solange tesourinha*.

Anos antes da censura ser extinta enquanto tecnologia biopolítica do Estado pela Constituição 1988, o então Ministro da Justiça Fernando Lyra apresentou um projeto para converter o DCDP em Serviço de Classificação de Espetáculos, deixando assim a prática do veto à produção artística, para executar a classificação como mais apropriados para determinados tipos de público. O projeto, como se sabe, não foi à frente, sendo engavetado pelo sucessor de Lyra, o Ministro Paulo Brossard.



O advento da Nova Democracia, com a Constituição de 1988, colocava fim na estrutura estatal da censura e do uso biopolítico enquanto instrumento regulatório da produção artística e da população pelo governo. Contudo, parece que enquanto tecnologia operada pelo dispositivo da sexualidade, a censura apresenta alguns resquícios de sua permanência na cultura brasileira e até mesmo em elementos da estrutura jurídica do nosso país.

Retomando a análise feita por Lucas Carvalho (2016), sobre censura e liberdade de expressão, o jurista dedica atenção sobre os elementos da composição do modelo de classificação indicativa, instituído pela Constituição de 1988, os quais estão presentes no inciso XVI do art. 21, que conferiu à União a competência para “exercer a classificação, para efeito indicativo, de diversões públicas e de programas de rádio e televisão”; e no art. 220, § 3º, I, que determinou a regulação de diversões e espetáculos públicos por lei federal, determinando que cabe ao Poder Público “informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada”. (p.289)

Para o autor, há indícios de resquícios do modelo autoritário da política cultura vivida durante a ditadura no regime democrático atual, o que se infere pela presença de uma noção de legalidade e de um perfil paternalista em sua relação com os cidadãos. Sobre a noção de legalidade, Carvalho demonstra que a Constituição possibilita a intervenção estatal, na medida em que algumas prerrogativas venham a ser consideradas legítimas ou ilegítimas, que dada a pressões sociais impõe sanções e distribuição de faixas etárias e horários de exibição como uma forma de controle sobre a produção artística. (p. 290). Sobre o perfil paternalista, ele afirma que “coloca em xeque a legitimidade da interferência estatal em função dos princípios da autonomia decisória dos pais e da liberdade de expressão de autores, diretores e produtores ou, ainda, da liberdade de programação de emissoras de TV”. (p. 290)

Explanando seu argumento, Carvalho (2016) analisa o episódio de mudança da classificação etária do programa *Beija Sapo/ versão homossexual* veiculado pela MTV Brasil, impetrado pelo Ministério Público de São Paulo, em 2006, devido a denúncias feitas por telespectadores do canal. O autor põe esse episódio em paralelo ao processo de liberação do filme *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco, de 1986, que levou à proibição da exibição do filme para menores de 16 anos, com a “justificativa de impropriedade” e a “presença dessas situações de homossexualismo masculino”. Isso ocorreu quando o filme foi liberado para a TV, em 1988. Sua liberação foi aprovada para

a veiculação após as 23h e em “versão remontada com cortes das cenas mais polêmicas, incluindo o beijo homossexual”. (p. 236)

Bom, o programa *Beija Sapo/ versão homossexual* teve decisão favorável para exibição para maiores de 16 anos sentenciada pelo Ministério da Justiça, porém, o autor chama nossa atenção para o fato de que,

[...] apesar das diferenças acima mencionadas [referindo-se aos contextos históricos e a não existência de órgão estatal de censura pós-1988], há algumas similitudes entre as duas situações. Com efeito, ambas envolvem a polêmica veiculação de um beijo homossexual, cuja responsabilidade pela análise foi conferida ao mesmo órgão estatal – o Ministério da Justiça. Além disso, os mecanismos de operacionalização da decisão são muito similares nos dois casos, seja pela própria classificação por faixa etária e de horário, seja pelo recurso à emissão de pareceres como forma de motivar o ato decisório. (CARVALHO, 2016, p. 238)

Esse apontamento feito por Carvalho nos leva ao segundo ponto, o da permanência da censura na cultura brasileira. Sobre essa questão, é importante frisar que, durante o exercício democrático entre o Estado Novo e a ditadura civil militar, a tecnologia censória foi aprimorada, o que simboliza que seu uso não está circunscrito à estrutura institucional de regimes autoritários.

A partir desse argumento podemos entender melhor o que nos informa o historiador Carlos Fico (2002) quando sinalizou a existência de correspondências enviadas por cidadãos civis que denunciaram, principalmente as artes cênicas, de degradação moral, como se os espetáculos teatrais fossem atentados à sua própria constituição enquanto seres, ou que pudessem destruir a nação ao impedirem que os jovens se desenvolvessem como indivíduos e cidadãos. Kushnir (1998) também cita a movimentação de cartas de uma série de entidades e movimentos conservadores, geralmente organizado por mulheres e ligadas a uma instituição religiosa, tais como o Movimento de Agremiação Feminina (MAF) e do Movimento Auxiliar de Recuperação da Juventude Brasileira, que pediam ação mais enérgica da censura por estarem preocupadas com a preservação da família e da juventude. Essa mesma autora também nos esclarece que havia espaço para ações deliberadas, sem associação à grupos ou entidades, como o abaixo-assinado para a intitulada *Campanha nacional contra o erotismo e a pornografia instalada nos comerciais e novelas exibidos na TV*, que obteve 40 mil assinaturas na cidade de Fortaleza, em 1986.

Fico apresenta algumas reflexões sobre esse acervo de cartas. A primeira delas reside no caráter paternalista ainda atribuído ao Estado, de vigiar, controlar e proteger uma população indefesa, com ênfase na infância e juventude

Jovens e crianças aparecem especialmente indefesos nas cartas, demandando os cuidados da censura, pois “falta-lhes ainda, infelizmente, a orientação segura que nem o lar nem a escola” deveriam dar. Tudo poderia atingi-los, degenerá-los, despertar-lhes “os maus sentimentos porventura embrionários”, pois os “menores não sabem discernir”. Inseguros diante da “onda erótica e pornográfica”, do “vandalismo sexual”, da “poluição do sexo”, da “anarquia sexual”, apelavam para a autoridade, narrando seus infortúnios”. (FICO, 2002, p. 269 - 270)

Desse modo, o caráter paternalista, presente no discurso sobre a censura desde o Estado Novo, permanecia como vetor de força para que a população reclamasse o uso da intervenção estatal na produção artística como forma de estabelecer uma relação autoritária sobre o regime de visibilidade. Assim, um dos elementos da governamentalidade se definiu pelo autoritarismo e paternalismo. A maioria se concentra justamente no período de distensão quando aparecem os primeiros discursos sobre o desmonte da instituição censória, o que pode indicar que a população reclamava maior uso da técnica censória pelo poder estatal.

Fico pondera que, ao contrário do que possamos imaginar, não foi durante os Anos de Chumbo que foram produzidas mais cartas pedindo censura, do mesmo modo como não foi nessa fase que houve mais censura. De acordo com seus estudos, o maior volume de cartas se concentra entre os anos de 1976 e 1980, portanto, após a posse do governo da “abertura política” de Ernesto Geisel, adentrando o de João Figueiredo. Para Fico, esse dado demonstra que “a censura da ‘moral e dos bons costumes’ obedecia a outros ditames (...) Ela dizia respeito a antigas e renovadas preocupações de ordem moral, muito especialmente vinculadas às classes médias urbanas”. (2002, p. 277)

Mas quais preocupações seriam essas? Que ordem moral estava sob ameaça e o em que a sua desestruturação poria em ameaça as crianças, a juventude e as famílias brasileiras? Bom, talvez pelas cartas que Fico analisou tenhamos um indício, posto que havia um assunto recorrente nas cartas: o homossexualismo [sic]

Muitas cartas registraram os assuntos. O homossexualismo, para uma mulher que escreveu ao ministro da Justiça, era causado pelo abandono da prática de educar-se os jovens em colégios separados, uma educação “de rendinhas e perfume” para as meninas e de “botinas e cigarro” para os meninos. Todo tipo de menção ao homossexualismo motivava reclamações, especialmente quando relacionada a artistas famosos: “muitos gays estão, para nosso descrédito e vergonha, brilhando na constelação artística nacional [...] Se, como soubemos, a AIDS, realmente, ataca os putos, que ela, à falta de coragem para uma sanidade moral, seja muito bem-vinda”. Em 1985, o diretor da DCDP resolveu “erradicar insinuações de homossexualismo” na TV através da Instrução Normativa no 3. O corpo nu do homem, novidade na mídia dos anos 1970, também motivou pedidos de censura: calendários com homens sem roupas, jogador de futebol nu em vestiário de estádio, publicidade de cueca na TV que mostrava os “volumosos órgãos sexuais” do modelo”. (FICO, 2002, p. 273-274)

Assim, se pensarmos em todo o trajeto do regime republicano, os exercícios da tecnologia censória formaram um imaginário social sobre a relação entre Estado, cidadão e produção artística, principalmente no tocante à regulação das representações sobre normais de gênero e sexualidade. Nesse ponto, é fundamental argumentar que o dispositivo da sexualidade, de acordo com as formulações de Foucault, não é algo que possa ser possuído, mas exercido, ou seja, antes deve ser pensado como derivado de um arranjo complexo de forças na sociedade que exigirá sempre estratégias por parte dos termos envolvidos nas relações de poder. Assim, a tecnologia da censura não pode ser pensada como uma ação unilateral do Estado em relação aos indivíduos, pura e simplesmente, mas como um caleidoscópio que envolverá negociações e conciliações entre os governantes e os governados, através dos quais será constituída a “governamentalidade, isto é, a maneira como se conduz a conduta dos homens” (FOUCAULT, 2008, p. 258). Em seu livro *Segurança, território, população*, o filósofo compreende que a arte de governar resulta no controle da conduta que, para ele, tem duplo sentido:

Pois, afinal de contas, esta palavra – ‘conduta’ se refere a duas coisas. A conduta é, de fato, a atividade que consiste em conduzir, a condução, se vocês quiserem, mas é também a maneira como uma pessoa se conduz, a maneira como se deixa conduzir, a maneira como é conduzida e, como afinal de contas, ele se comporta sob efeito de uma conduta que seria de conduta ou condução. (FOUCAULT, 2008, p. 255)

Assim, a tecnologia da censura só pôde existir por tantos anos porque muitos indivíduos a viam como necessária, como primordial para a construção social, como constituinte de suas próprias subjetividades. Essa compreensão só é possível se seguimos o entendimento foucaultiano de que o sujeito é resultado das relações de poder, “o indivíduo é um efeito do poder e é, ao mesmo tempo, na medida em que é um efeito seu, seu intermediário: o poder transita pelo indivíduo que ele constituiu” (FOUCAULT, 1999, p. 35). Desse modo, a tecnologia censória age para a sujeição do indivíduo à norma, que, no caso do discurso da moralidade, seria o seu assujeitamento à cisheteronormatividade.

Como vimos na introdução deste capítulo, o dispositivo da sexualidade produz um discurso de verdade sobre o corpo e sobre a condição de sujeito nas sociedades modernas ocidentais estruturadas a partir do imperativo da heterossexualidade, de modo que a esfera do humanamente reconhecido por nossa cultura é delimitado pela matriz de

inteligibilidade cisheteronormativa. Para se fazer humano, para ser reconhecido enquanto tal e como cidadão, os indivíduos deveriam se assujeitar à cisheteronormatividade, performando seus elementos.

Acompanhando o pensamento sobre o processo de sujeição/subjetivação na teoria foucaultiana, Judith Butler (2019) sublinha que, nessa teoria, o poder é tanto exercido sobre o sujeito como também é um poder assumido pelo sujeito como condição para o vir a ser desse sujeito, constituindo assim uma ação dual inseparável entre a subordinação e a produção de si. Tomando isso como prerrogativa, a autora afirma que

Se o sujeito jamais se forma sem o apego apaixonado a quem o subordina, significa que a subordinação é fundamental para o vir a ser do sujeito. Como condição do vir a ser do sujeito, a subordinação implica uma submissão obrigatória. Além disso, o desejo de sobrevivência, o desejo de ‘ser’, é um desejo amplamente explorável. Aquele que mantém a promessa de existência contínua explora o desejo de sobrevivência. “Eu prefiro existir na subordinação do que não existir” é uma das fórmulas dessa situação (em que o risco de ‘morte’ também é possível). (BUTLER, 2019, p. 16)

Resulta dessa reflexão que os termos que operam as categorias sociais garantem a existência social a partir da subordinação, tornando o indivíduo um sujeito reconhecível quando ele incorpora a sujeição, realizando assim o seu assujeitamento, que é preferível à não ser reconhecido em sua existência social. “As categorias sociais significam, ao mesmo tempo, subordinação e existência. Em outras palavras, o preço de existir dentro da sujeição é a subordinação”. (BUTLER, 2019, p. 29) Somado a isso, a autora afirma que “o sujeito é constituído (interpelado) na linguagem por um processo seletivo que regulamenta os termos da legibilidade e da inteligibilidade da subjetividade” (BUTLER: 2021, p. 74-75). Desse modo, a censura seria uma tecnologia que opera um vetor de força na seletividade dos termos de legibilidade e inteligibilidade que, aplicado à biopolítica, produz os processos de subjetivação em um nível social.

As reflexões realizadas por Judith Butler (2020), quando analisa a regulamentação promulgada em 22 de dezembro de 1993, pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, que permite a presença de homossexuais nas forças armadas desde que eles não “declarassem sua conduta sexual”, conhecida como a política “não pergunte, não conte”, são de grande valor pois ela também se dedicará a refletir sobre o processo de censura à autoafirmação da homossexualidade pelos soldados das Forças Armadas norte-americanas. Apresentando sua reflexão sobre a censura, que guarda bastante aproximação com as formulações realizadas até o momento. Butler afirma que

A censura é uma forma produtiva de poder: ela não é simplesmente privação, ela também é formação. Eu proponho a ideia de que a censura busca produzir

sujeitos de acordo com normas explícitas e implícitas, e que a produção do sujeito tem tudo a ver com a regulamentação do discurso. A produção do sujeito ocorre não apenas da regulamentação de seu discurso, mas também através da regulamentação do domínio social do discurso dizível. A questão não está em saber o que eu poderei dizer, mas o que constituirá o domínio do dizível no qual eu poderei começar a falar. Tornar-se sujeito significa estar sujeito a um conjunto de normas implícitas e explícitas que determinam o tipo de discurso que será lido como o discurso de um sujeito. (BUTLER: 2021, p. 218-219)

A tecnologia da censura, ao atuar na produção de sujeitos, estabelece os parâmetros sociais do discurso dizível e visível, das condições de aparição na esfera pública. Desse modo, atravessado por relações de poder que estabeleceram os termos de uma guerra cultural que assumiu o contorno do cumprimento moral baseado na cisheteronormatividade, a biopolítica do governo civil militar procurou, por meio da censura, estabelecer as margens do que seria reconhecido como humano e como cívico, produzindo efeitos sobre a produção subjetiva que validou a repressão, o autoritarismo e a vigilância moral como constituintes da subjetividade de parte da população brasileira. Desse modo, alguns segmentos populacionais assumiram a censura como um instrumento constituinte de sua subjetividade, tornando-se, assim, eles mesmo sujeitos de ação da tecnologia censória e da manutenção da cisheteronormatividade. E aqui, mais uma vez, as reflexões de Butler parecem apropriadas:

A proibição não visa obliterar o desejo proibido; ao contrário, a proibição busca reproduzir o desejo proibido e se intensificar por meio das renúncias que efetua. (...) a proibição não só sustenta o desejo que ela obriga o sujeito a renunciar, mas também é sustentada por ele. Nesse sentido, portanto, a renúncia ocorre por meio do próprio desejo que é renunciado, e isso equivale a dizer que o desejo nunca é renunciado, mas se preserva e se reafirma na própria estrutura da renúncia. (BUTLER, 2019, p. 63)

Nos termos do uso da tecnologia censória para a proibição da emergência da homossexualidade como uma variante legítima da sexualidade humana, ela será empregada a serviço da normalização da heterossexualidade, por meio da reiteração da renúncia da variação da sexualidade necessária à manutenção das dissidências sexuais da cisheteronormatividade dentro do campo da cultura, mas, alocadas nas zonas da abjeção. A proibição da condição de aparecimento das formas de vida não conformes com a norma heterossexual é necessária ao próprio regime ditatorial brasileiro, ao ponto de ser incentivada e difundida, como uma forma de reafirmar a estrutura de sua renúncia na sociedade.

Desse modo, a proibição da homossexualidade e de qualquer expressão sexo e gênero dissidente é operada como uma prerrogativa do Estado ditatorial em seu caráter paternalista pela tecnologia censória como uma proibição repetida e ritualizada que, constituindo a biopolítica desse regime, disparou processos de subjetivação que permearam a cultura brasileira, fazendo com que a prática censória fosse um exercício de ritualização da reprodução dos desejos proibidos.

Não será surpresa então constatar que a censura moral se ocupou assim de relegar aos corpos dissidentes da cisheteronormatividade, assim como as práticas de sexualidade livres da esfera da reprodução biológica da espécie, ao campo do invisível, aos domínios do indizível, à esfera da inexistência, sendo, portanto, postos na zona da abjeção social que determinou a fronteira dos corpos que foram reconhecidos como cidadãos e também como humanos. A censura tornou-se assim uma tecnologia eficaz na produção da morte simbólica de toda dissidência sexual e de gênero da produção artística brasileira.

Na seção seguinte, nos ocuparemos de observar como o Estado elaborou a mecânica da tecnologia censória para a reiteração da cisheteronormatividade. Para tanto, analisaremos o documento elaborado pelo Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, intitulado *Em defesa da moral e dos bons costumes*, no qual buscou fundamentar e justificar a promulgação do Decreto-lei nº 1.077/70, seguido da análise das *Normas internas para a avaliação das matérias submetidas ao SCDP. SCDP/SR/RJ*, produzidas pela SCDP para orientação dos técnicos da censura sobre os elementos a serem observados em suas atividades censórias.

### **3.2. A tecnologia da censura e as normas jurídicas de interdição da condição de aparecimento das dissidências sexuais e de gênero**

O decreto Lei nº1077, promulgado pelo então presidente do Brasil, general Emílio Médici, em 26 de janeiro de 1970, é composto por apenas 8 artigos e situa a censura como atividade vinculada à Polícia Federal, subordinada ao Ministério da Justiça, o que consolida o caráter repressivo dentro da instituição policial. O que destaca, no entanto, é são os discursos que validam o uso da tecnologia censória como instrumento regulador das expressões artísticas. Vejamos:

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 que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

CONSIDERANDO que o emprêgo dêesses 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. (BRASIL, 1970)

Inicialmente dirigido às publicações e aos meios de comunicação, o referido decreto se constitui como documento basilar da missão institucional do organismo censório, que também se realizava pela ação do controle da moralidade e defesa da família como recurso contrarrevolucionário no contexto da expansão do plano subversivo de internacionalização do comunismo. Como vimos na seção anterior, esse foi o primeiro ato jurídico do regime ditatorial civil militar destinado exclusivamente para o fortalecimento da censura moral. Sua publicação foi acompanhada por críticas de escritores, críticos de literatura e pela imprensa<sup>55</sup>, que mobilizaram a opinião pública para discutir sobre as práticas autoritárias do governo Médici.

Para conquistar a aceitabilidade e adesão da população para o projeto de governo civil militar, principalmente depois da promulgação do AI-5<sup>56</sup>, o então Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, elaborou um documento intitulado *Em defesa da moral e dos bons costumes*, publicado como um anexo ao Decreto-lei nº 1.077, expondo os elementos que justificariam a intervenção radical dirigido às artes. Para entender melhor as bases do seu pensamento e dado o papel central desempenhado por Buzaid na consolidação das linhas de ação de prática censória no país, através de sua atuação como Ministro da Justiça, é salutar apresentar alguns apontamentos sobre a trajetória de Buzaid.

Paulista nascido na cidade de Jaboticabal, em 20 de julho de 1914, Alfredo Buzzaid teve uma trajetória singular. Em um extenso e brilhante trabalho de análise da

---

<sup>55</sup> Para mais informações sobre as resistências e a repercussão do Decreto-lei nº 1.077/70 entre a classe artística e jornalistas do período, ler: REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: USO, 2011.

<sup>56</sup> Durante toda a sua vigência do regime ditatorial civil militar, o governo se empenhou em disseminar o discurso de que suas ações, medidas, atos e desígnios estariam inscritos em princípios e valores democráticos. Os representantes civis e militares do regime, durante o governo Médici, buscavam reconhecimento para os seus propósitos através da consubstancialidade entre os valores militares e os valores (ligados à família, à religião, à pátria, à ordem e à disciplina) que, segundo ele, eram socialmente fundantes da ordem político-cultural brasileira. Para mais informações, ler: REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de permitido** 1964-1984 [livro eletrônico]. – Londrina: Eduel, 2013.



construção do pensamento de Buzaid sobre o que ele denomina por contrarrevolução burguesa, Rodolfo Machado (2015) nos informa que sua atuação política na extrema-direita tem raízes no integralismo, ao lado do chefe nacional do Sigma, Plínio Salgado<sup>57</sup>, donde se origina parte do teor nacionalista, fundamentalista e cristão de seu discurso. Seu engajamento e aprofundamento teórico na causa integralista promoveu sua projeção de modo que, nos anos 1970, Buzaid integrou o núcleo conspirador reacionário da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP), no complexo Ipês/IBAD (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais/Instituto Brasileiro de Ação Democrática), os quais já foram mencionados no primeiro capítulo como centros articuladores do Golpe de 1964. À época da sua nomeação para o Ministério da Justiça, Buzaid desempenhava a função de vice-reitor da Universidade de São Paulo.

Sua atuação junto na FDUSP se destacou pela participação na promoção do Curso de Especialização *Marxismo e cristianismo*, no qual se “defendia o combate ao marxismo ateu revolucionário em nome do cristianismo ocidental católico-romano”. (MACHADO, 2015, p. 49). Ao longo da década de 1960, se consolidou como um dos principais ideólogos dos princípios da ditadura civil militar, expressando seu pensamento através de publicações como *Rumos políticos da revolução brasileira* (1970), *Marxismo e cristianismo: problema do ateísmo* (1970) e *Da conjuntura política nacional* (1972), todos publicados pela Imprensa Nacional.

Em seus livros, como fica claro da análise feita por Machado (2015), o jurista da ditadura militar apresentava um discurso que mesclava o pensamento religioso ao social de viés conservador, construindo a retórica de uma “espécie de ‘cruzada’ antimarxista e anticomunista, estabelecendo uma visão social dicotômica de uma guerra do bem contra o mal. Tal estrutura de pensamento é encontrada em vários escritos de Buzaid, de modo que o trecho reproduzido abaixo, extraído do livro *Da conjuntura nacional*, expressa a retórica nacionalista de viés cristão:

O povo brasileiro é o povo de Deus. Nasceu sob o signo da Cruz e em todos os momentos de sua história afirma a fé em Cristo. No preâmbulo de suas

---

<sup>57</sup> O integralismo foi um movimento político da extrema direita brasileira de inspiração fascista que tinha por fundamento o princípio do ordenamento social “natural”. Compreendia a sociedade como composta por “grupos naturais”, sendo eles a família, o município, o segmento profissional e a nação. Seus integrantes desenvolveram um discurso nacionalista exacerbado associado a um “espiritualismo cristão”. Para mais informações, ler: ARAÚJO, R. B, de. **Totalitarismo e revolução: o integralismo de Plínio Salgado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988; BERTONHA, João Fabio. **Fascismo, nazismo, integralismo**. São Paulo: Editora Ática, 2000; CRUZ, Natália dos Reis. (Org.). **Ideias e práticas fascistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond Universitária / FAPERJ, 2012; SCHMIDT, Patrícia. **Plínio Salgado: o discurso integralista, a revolução espiritual e a ressurreição da nação**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História. UFSC: Florianópolis, 2008.

Constituições políticas proclama uma confiança em Deus, Supremo Regedor do universo. Solução de inspiração cristã está construindo o Brasil nova civilização, em que ao desenvolvimento material se sobrepõe a formação espiritual do homem (...). A missão dos crentes, num país em que o estado está separado da religião, consiste em preservar a fé, cultivar as lições do Livro Sagrado e defender o primado do espiritual contra o materialismo, qualquer que seja a forma com que se apresenta. (BUZOID, 1972, pp. 34-5)

De acordo com Buzaid, os cristãos, como ele, teriam por missão perpetuar a relação entre política e fé cristã, proclamar a confiança em Deus em nossa Constituição e cultivar as lições do Livro Sagrado como formas de contenção do ateísmo filosófico materialista, encarnado politicamente como o regime comunista. Ainda segundo o jurista, “um cristão não pode aceitar o marxismo, que é ateu” (BUZOID, 1972, p. 17) e, por isso, deve se mobilizar ativamente na luta contra a expansão do comunismo na cristã nação brasileira. A fusão do discurso cristão católico com o político no pensamento de Buzaid foi aliado a partir do elemento da defesa da moralidade e da família, como podemos verificar a partir da leitura de um trecho do livro *Rumos políticos da revolução brasileira*, no qual ele advoga o seguinte:

A política é eminentemente dialética, mas não exonera a pessoa do dever de cumprir as leis éticas. A posição do cristão, posto em confronto com a do ateu, é verdadeiramente dramática. O ateu pode ter altas virtudes, ser homem honrado, praticar conduta exemplar. Mas, sujeito apenas aos frouxos laços impostos pela convenção social, está sempre livre de agir de modo diferente, rompendo com os compromissos que espontaneamente aceitou, porque a sua obrigação moral não funde numa ordem sobrenatural. O cristão, ao contrário, é obrigado a cumprir as normas de uma moral, cujos princípios lhe foram transmitidos pela mensagem divina da fé revelada. (BUZOID, 1970, p. 35-36).

Na linha de pensamento buzaidiana, o Brasil, país cristão, deveria se levantar contra o comunismo ateu, defendendo as escrituras sagradas posto que são através delas que os princípios éticos e as normas moral presentes em nossa sociedade foram transmitidos por uma mensagem divina de Deus, Supremo Regedor do universo. Assim, o que foi concebido como elemento constituinte do código moral para a sociedade brasileira se encontraria nos escritos bíblicos.

Assim, a atuação de Alfredo Buzaid como Ministro da Justiça será conduzida por esses princípios, se desenrolando numa atuação marcada pelo anticomunismo de motivação religiosa, materializada no discurso de defesa da moralidade, dos bons costumes e da família brasileira, todos assumidos a partir de referenciais culturais cristãos. Compreender as linhas gerais do pensamento de Buzaid nos auxilia na análise dos elementos presentes no documento *Em defesa da moral e dos bons costumes*, publicado como um anexo ao Decreto-lei nº 1.077/70, assim como possibilita a ampliação

dos sentidos do uso da tecnologia censória na direção da defesa da moralidade e da família brasileira.

No documento *Em defesa da moral e dos bons costumes*, Buzaid repete os elementos presentes em sua linha de pensamento, alegando que o Decreto-lei ° 1.077/70 é um importante instrumento “contra os agentes do comunismo internacional” que, em concordância com a Constituição do Brasil “considera como inimigos da pátria os que promovem a propaganda de guerra, da subversão da ordem”, ao que caberia o uso da tecnologia censória para proibir a entrada e propagação de “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes” (BUZOID, 1970, p. 15).

Buzaid afirma que os agentes do comunismo internacional se servem da dissolução da família para impor o seu regime político, utilizando do erotismo para corromper a juventude, que facilmente se desfibraria e perderia a sua dignidade. A fim de consubstanciar seu argumento, o jurista mencionou os eventos de maio de 1968 na França, citando vagamente o manifesto intitulado *Quelle Université*, como sendo representativo do teor político daquele evento que resultaria em distinguir sexualidade de reprodução. Seguindo essa linha de argumentação, Buzaid cita um artigo publicado na revista *Partisans*, em 1966, de autoria de Jean Marie Brohm, intitulado de *Sexualité et répression*, a fim de apresentar os elementos que relacionariam o comunismo com a defesa do amor livre de finalidade não procriativa, ao que cabe a reprodução a seguir:

O socialismo – todos os marxistas estão convencidos disso – é incompatível com toda forma de opressão, em particular com a opressão sexual e exprime concretamente a livre satisfação das necessidades humanas sobre a base da abundância e do livre gozo; então igualmente a liberdade sexual. Trate-se, por conseguinte, de apressar por todas as forças disponíveis a queda do capitalismo e a instauração do socialismo. (BUZOID, 1970, p. 11-12)

Imaginemos Buzaid lendo expressões como livre satisfação, abundância, livre gozo e liberdade sexual relacionadas à queda do capitalismo e instauração do socialismo! Bom, sua conclusão foi essa: “o que se deduz das citações que acabam de ser transcritas é que a luta em favor da liberdade sexual e o combate às leis que reprimem as publicações pornográficas obedece a um plano de ação revolucionária que corresponde aos propósitos de agitação marxista-leninista”. (BUZOID, 1970, p.13-14)

O uso da tecnologia censória é justificado por Buzaid por ser a única capaz de “preservar a integridade da família brasileira e a sua moralidade tradicional, combatendo destarte o comunismo internacional, que insinua o amor livre para dilacerar as resistências morais da nossa sociedade” (BUZOID, 1970, p. 41). Contudo, como mencionado no

início desta seção, Buzaid procura nesse documento responder às críticas feitas ao Decreto-lei 10.77/70, dentre as quais a alegação da inconsistência e evasão do conceito de moralidade.

Como antigo ativista do integralismo, a resposta de Buzaid ao “conceito de matéria contrária à moral” se valeu de apresentar a ideia de moralidade com base no Código Penal Italiano, de 1930, chamado *Codice Rocco*, por ter sido fruto do trabalho de reforma do jurista Alfredo Rocco durante o Ditadura Fascista italiana, e dos argumentos apresentados pelos ideólogos juristas Vincenzo Manzini e Giuseppe Maggiore, igualmente alinhados aos princípios do fascismo.

Citando Vincenzo Manzini, principal penalista do período fascista, Buzaid apresenta assim sua adesão ao conceito de moralidade apresentado pelo jurista italiano, que afirma que “pode-se dizer que a moral sexual pública e a moral constituem uma e a mesma coisa, porque essa moral nada mais é do que uma disciplina da moral em matéria sexual, ou essa moral nada mais é do que a aplicação da moral sexual pública” (BUZOID, 1970, p. 21, tradução nossa)<sup>58</sup>. Seu argumento sobre a conceituação de moralidade é fechado com o conceito de bons costumes apresentado Giuseppe Maggiore, que afirma que “Bom Costume é aquela parte da moralidade pública que se refere - como critério de avaliação - às relações sexuais. O costume difere da moral, pois diz respeito mais à ação externa do que à intimidade do querer e do sentir. Pode-se dizer, portanto, que a boa moral é o uso correto das relações carnavais, que se opõe a qualquer prática viciosa (mau comportamento, imoralidade)”. (BUZOID, 1970, p. 22, tradução nossa)<sup>59</sup>.

Para o jurista, o Decreto-lei 1.077/70 difere da estrutura jurídica do Estado fascista porque a constituição brasileira não está submetida à um partido político ou à ideologia, mas o governo recém instituído deveria primar pelo zelo aos valores e dogmas cristãos, tomando a campanha da defesa da moralidade como uma blindagem dos pilares que estruturam a nação brasileira. Ao final dessa elocução, ele arremata: “no Brasil, o Estado intervém no domínio da moral pública em nome dos princípios cristãos, reprovando o ultraje ao decoro, a dissolução da família e o desfibramento da juventude”. (BUZOID, 1970, p.28-29)

---

<sup>58</sup> si può dire che la moralità pubblica sessuale e il buon costume costituiscono una cosa sola, perchè quella moralità non è che una disciplina di buon costume nei riguardi sessuali, o questo buon costume altro non è che applicazione della pubblica moralità sessuale.

<sup>59</sup> Buon Costume è quella parte della moralità pubblica che si riferisce - come criterio di valutazione - ai rapporti sessuali. Dalla moralità il costume differisce, in quanto concerne più l'esterno operare che l'intimità del volere e del sentire. Il buon costume può dirsi quindi l'uso retto dei rapporti carnali, che si oppone a ogni pratica viziosa (malcostume, scostumatezza).

Partindo dos legisladores fascistas italianos, Buzaid consolida assim um conceito de moralidade ao de avaliação da expressão da sexualidade, de modo que a conduta social esperada para que indivíduo seja reconhecido como sujeito moral será de “uma disciplina da moral em matéria sexual” que se realiza pelo “uso correto das relações carnavais, que se opõe a qualquer prática viciosa”.

Para fechar o seu argumento e concluindo o documento, Buzaid desenvolve o argumento sobre a legitimação da ação jurídica na defesa da moralidade, expondo assim sua compreensão sobre o que seria o “uso coreto das relações carnavais”, a partir do pronunciamento do Papa Pio XII, em 18 de setembro de 1951, no qual o pontífice afirma:

Em primeiro lugar, exageram mais do que convém a importância e o papel do elemento sexual na vida. Concedamos que esses autores, de um ponto de vista puramente teórico, ainda mantenham os limites da moral católica; mas não é menos verdade que seu modo de expor a vida sexual é de tal natureza que tende, no espírito do leitor médio e em seu julgamento prático, a dar a sensação e o valor de um fim em si mesmo. Isso faz perder de vista a verdadeira finalidade primeira do casamento, que é a procriação e a educação dos filhos, e o grave dever dos esposos em vista dessa finalidade, que os escritos a que nos referimos deixam muito nas sombras. (BUZOID, 1970, p. 39, tradução nossa)<sup>60</sup>

Ao reproduzir a fala da autoridade máxima do cristianismo católico, Buzaid indica que a moralidade pública, entendida como controle da expressão da sexualidade, deve ser conduzida pelo cumprimento da reiteração do dogma estabelecido pela religião judaico-cristã que definiu a função sexual somente como finalidade procriativa e realizada dentro da instituição do casamento. Por essa questão se preocupava com a difusão de escritos que poderiam expor noções de sexualidade como “um fim em si mesmo”, portanto, para a obtenção do prazer. Quanto à questão da difusão de escritos sobre sexualidade, Pio XII afirma que

Nem a educação moral, nem a iniciação, nem a instrução apresentam em si nenhuma vantagem e que, pelo contrário, é gravemente insalubre e nociva se não estiver constantemente ligada a uma disciplina constante, a um vigoroso domínio de si e, sobretudo, ao uso de as forças sobrenaturais da oração e dos sacramentos. (BUZOID, 1970, p. 39, tradução nossa)<sup>61</sup>

<sup>60</sup> En prime lugar, exageran más de los conveniente la importancia y el papel en la vida del elemento sexual. Concedamos que estos autores, desde el punto de vista puramente teórico, mantienen aún los límites de la moral católica; pero no es menos cierto que su manera de exponer la vida sexual es de tal naturaliza, que tiende, em el espíritu del lector médio y em su juicio práctico, a dar la sensación y el valor de um fin em sí mismo. Ello hace que se perda de vista el verdadero fin primordial del matrimonio, que es la procreacion y la educación de los hijos, y el grave deber de los esposos ante este fin, que los escritos a que hacemos referencia dejan demasiado em la sombra

<sup>61</sup> ni la educación moral, ni la iniciación ni la instrucción presentan de suyo ninguna ventaja y que, por el contrario, es gravemente malsana y perjudicial si no está constantemente ligada a una constante disciplina, a un vigoroso dominio de si mismo y, sobre todo, al uso de las fuerzas sobrenaturalis de la oración y de los sacramentos

“Disciplina constante” e “domínios de si” encerravam o fundamento de Buzaid para a defesa do uso da tecnologia censória na regulação das expressões artísticas enquanto mecânica de regulação do biopoder. Os termos evocam ainda os atos performativos que não somente não refletem condições sociais preexistentes como produzem efeitos na regulação dos corpos e também em sua formação, isto porque, como já argumentado, a produção subjetiva é fruto de relações de poder que atuam no sentido de produzir os sujeitos a partir do processo de assujeitamento, no qual a censura atua interferindo nas condições de legibilidade e inteligibilidade da realidade social. Desse modo, o Decreto-lei 1.077/70 e o documento a ele anexado, *Em defesa da moral e dos bons costumes*, ambos produzidos pelo Ministro da Justiça Alfredo Buzaid, introduzem o controle da sexualidade no discurso público, performatizando a delimitação pela qual a sexualidade deveria ser regulada pelo biopoder.

Assim definido os princípios que norteariam o uso da tecnologia censória na biopolítica cisheteronormativa da ditadura civil militar brasileira, caberia agora construir os mecanismos para que a atividade censória transcorresse para esse fim. Nessa tarefa entra uma preocupação com o equipamento mais elementar para o uso da tecnologia censória pelo governo militar: o Técnico da Censura.

Servidores públicos oriundos do corpo da Polícia Federal, os técnicos da censura passaram a receber maior atenção após 1964, quando foram publicadas as portarias nº 123, de 10/10/1966, e nº 134, de 24/11/1966, pela Polícia Federal, que instauram a necessidade de um conjunto de habilidades intelectuais para o desenvolvimento de suas práticas e requerem a promoção periódica de cursos de formação aos servidores (KUSHNIR, 1988). A mudança mais significativa, no entanto, veio com a promulgação da Lei 5.536/68 que, em seu Artigo 14, alterou para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, exigindo para o provimento de cargo a obrigatoriedade de apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia<sup>62</sup>.

Uma vez que “decoro público”, “interesse nacional” e “moral e bons costumes” eram conceitos essenciais à gramática censória, seria necessário conduzir os Técnicos da

---

<sup>62</sup> BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>

Censura à observação dos elementos que definiriam sua ação uma vez que tais conceitos normativos pareciam indeterminados para a sociedade em geral. Além disso, os cursos de formação se destinavam à uma formação mais abrangente sobre as normativas legais da função institucional da censura ou mesmo sobre a função social da arte. É isso que nos mostra Beatriz Kushnir ao mostrar que,

Na estrutura acadêmica instalada nesses cursos, para formar e atualizar censores, o primeiro de 1966, foi composto dos seguintes professores: o coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho ministrou técnicas de Censura; o censor Coriolano Fagundes, direito aplicado; e a atriz Sylvia Orthof, teatro. Em 1976, a professora de técnicas de censura de teatro foi Maria Clara Machado e, no ano seguinte, professores da Universidade de Brasília ministraram também disciplinas para os censores. O exercício de ter docentes vindo de órgão de Inteligência do Exército, representantes da Censura e membros das universidades e das artes foi uma prática constante”. (1998, n.p)

O que se depreende da leitura acima é que isso contraria o que ficou consagrado na memória de artistas e intelectuais, para que as pessoas censoras seriam funcionários burocratas com quase nenhuma formação e “baixa inteligência”. Essa visão certamente foi construída pela composição do quadro de servidores da SCDP antes da Lei 5.536/68, e de alguns episódios embaraçosos que envolveram as avaliações censórias. Contrariamente a essa visão, os Técnicos da Censura não somente recebiam treinamento como também “apostilas contendo o que deviam ou não censurar e, no caso das músicas, recebiam ainda uma lista de palavras proibidas, além da legislação necessária para fundamentar seus pareceres”. (BERG: 2002, p. 93)

Infelizmente, nenhuma das pesquisas anteriores apresentaram tais apostilas, para termos clareza sobre o que se prescrevia para o cumprimento das funções pelos Técnicos da Censura. Contudo, as *Normas internas para a avaliação das matérias submetidas ao SCDP. SCDP/SR/RJ*<sup>63</sup> se constituem num documento que pode ser bastante elucidativo sobre esse assunto e também sobre a relação da atuação da censura no controle da moralidade, no tocante ao exercício da reiteração da cisheteronormatividade. Em sua introdução, o documento apresenta seu caráter impositivo e de controle da ação do Técnico da Censura:

As manifestações do conceito de moral e a definição de bons costumes torna a avaliação das matérias a analisar bastante subjetiva e o princípio de deixar a conclusão a cargo do bom senso de cada TC [Técnico de Censura] pode levar a uma diversidade de critérios não conveniente nem ao SCDP/SR/RJ nem ao interessado pela liberação da matéria. (Normas Internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP/SR/RJ, [s/d]. Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF, s.p.)

<sup>63</sup> *Normas internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP/SR/RJ*, [s/d]. Encontram-se no Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF.

As *Normas internas para avaliação* se constituíam em um documento que apresentava uma lista de categorias de assuntos e enunciações sobre práticas/performances relacionados à sexualidade que eram apontados como não toleráveis em espetáculos artísticos e que deveriam ser vetadas pelos Técnicos da Censura. A citação é longa mas necessária dada a extrema relevância pelo conteúdo que explicita. Segue a lista de elementos a serem vetados:

- Ato sexual com nu total ou parcial.
- Manipulação das partes genitais; masturbação de forma clara; masturbação sugerida.
- Exibição sensual ou eróticas das partes do corpo.
- Variação do ato sexual e suas deformações: sexo anal, sexo oral;
- Ato sexual induzido com ou sem expressões faciais ou auditivas.
- Gestos que expressem mímicas que indiquem o desejo sexual ou execução do ato sexual e outras manifestações obscenas.
- Permanências em cenas de nus, após o motivo imediato que o justificou.
- Aberrações e desvios sexuais: práticas de sexo com animais e aparelhos que sirvam para saciar o desejo sexual.
- Comportamento que comuniquem intenções lascivas e obscenas”. (Normas Internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP/SR/RJ, [s/d]. Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF, s.p.)

E, por fim, a cartilha apresenta temas variados, reunidos sob a designação “geral” que a cartilha também pedia vigilância e pronta atitude repressora por parte do TC, das quais a homossexualidade aparece de forma clara:

- Cenas de adultério.
- Abordagem do problema quanto ao relacionamento homossexual
- Apologia ao homossexualismo
- Apresentação de tipos homossexuais de forma cômica.
- Apologia à prostituição como aquisição de status sócio-econômico.
- Prática de incesto, fruto de um comportamento ignorante apesar do conhecimento da existência da consanguinidade.
- Incesto pelo desconhecimento dos laços consanguíneos.
- Vulgaridade de expressões.
- Linguagem de baixa calão”. (Normas Internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP/SR/RJ, [s/d]. Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF, s.p.)

Após essa listagem, os contornos do que se definiu como proteção da moralidade e dos bons costumes fica mais evidente ao que ela circunscreve ao sexo com finalidade procriativa, não sendo toleradas representações artísticas de “manipulação das partes genitais; masturbação de forma clara” ou mesmo quando a “masturbação [é] sugerida por aparelhos que sirvam para saciar o desejo sexual”. Também situa a sexualidade na instituição sagrada do casamento heterossexual ao proibir “cenas de adultério” e de “apologia à prostituição como aquisição de status sócio-econômico”.



As normas prescrevem que a sexualidade deve pertencer aos recônditos da intimidade, de preferência do não pronunciável, ao ponto de que os “gestos que expressem mímicas que indiquem o desejo sexual ou execução do ato sexual e outras manifestações obscenas” e “vulgaridade de expressões” e o uso de “linguagem de baixa calão” fossem proibidas.

Mas, ao que parece, uma preocupação maior recaía sobre a exibição do corpo nu ou de partes dele, conjuntamente com a visibilidade da homossexualidade. Assim, eram intoleráveis a “variação do ato sexual e suas deformações: sexo anal, sexo oral”, centralizando a atividade sexual somente na relação pênis – vagina, portanto, heteronormativa, não sendo aceitável a qualquer expressão artística fazer “apologia ao homossexualismo”, ainda que seja na “apresentação de tipos homossexuais de forma cômica”, mas, principalmente, a “abordagem do problema quanto ao relacionamento homossexual”, já que a única forma aceitável de vivência de afeto seria encarnada na performance do casal heterossexual.

Desse modo, a missão institucional do organismo censório também se realizou pela ação do controle da moralidade que era associada à dimensão da estabilidade política e soberania nacional. Em sua relação com o teatro, o Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), durante os anos de 1968 a 1988, atuou como instrumento fundamental na manutenção da ordem moral vigente a partir da intervenção em textos e interdição de espetáculos públicos que tratavam de temas como aborto, métodos contraceptivos, relações extraconjugais, prostituição, conflitos familiares, homossexualidade, lesbianidades e travestilidades.

Contudo, é importante salientar que as sexualidades dissidentes também poderiam ser encenadas nos palcos brasileiros desde que o discurso produzido pelos espetáculos repousasse sobre as bases comuns da condenação de suas práticas que reservavam a esses personagens o final que se esperava a todos os sujeitos desviantes da norma: encerrando suas trajetórias como sujeitos loucos, doentes, solitários e/ou cadáveres. A homossexualidade, por exemplo, só seria vetada quando o tema fosse tratado fora do signo do vício ou doença a serem saneados. Em caso de discurso contrário, esse seria lido como apologia à prática da pederastia, podendo afetar gravemente a formação moral e sexual da população.

Assim, cabia aos Técnicos da Censura a avaliação dos espetáculos teatrais mediante a aplicação dessas normas, as quais regulavam a apreciação para a atribuição de licença para a exibição que poderia ser: liberada, liberada para maiores de 18 anos, parcialmente

liberada e vetada. Contudo, para além da avaliação geral atribuída ao espetáculo, para a análise do uso da prática censória enquanto tecnologia biopolítica, os vetos ao pronunciamento de determinadas palavras ou de trechos inteiros de espetáculo indicam as formas de regulação das fronteiras do inteligível a partir da produção de um regime de visibilidade que buscou reiterar a cisheteronormatividade.

Na seção seguinte analisaremos o exercício da tecnologia censória sobre os espetáculos baianos entre os anos de 1968 a 1988, a que será realizada a partir da recorrência dos vetos a determinadas palavras, seguido da apreciação dos censores sobre os espetáculos, constante em seus pareceres. Tal metodologia se deve ao fato de que a documentação produzida pela instituição censória apresenta uma linguagem técnica e padronizada, constituída pela repetição, como uma forma de ato performativo que visava produzir uma imagem de legalidade e de elemento subjetivo na avaliação dos espetáculos.

### **3.3. Os cortes nos cus, a regulação das representações das dissidências sexuais as dissidências sexuais e a produção da abjeção**

Os produtores e classe teatral interessada na montagem de espetáculos em Salvador, entre os anos de 1968 a 1988, deveriam se dirigir à sede do Departamento da Polícia Federal da Bahia e Sergipe portando três cópias do texto ou da proposta do espetáculo, para dar entrada no requerimento solicitando avaliação da censura. Duas dessas cópias eram para a realização da avaliação por Técnico da Censura deste departamento regional e uma seguia para a sede da Censura Federal em Brasília. Os Técnicos da Censura em Salvador elaboravam pareceres sobre o texto e ensaio geral, para os quais realizavam operações de vetos/cortes de palavras ou cenas inteiras que considerassem maliciosas, perigosas ao público. Por fim, emitiam uma avaliação final que poderia ser aprovada para exibição, aprovada com vetos ou vetada para exibição ao público. Em caso de aprovação do espetáculo, os censores deveriam ainda efetuar a classificação etária. O processo se concluía com a emissão pela censura estadual de um certificado provisório, o qual seria substituído por um certificado emitido pela censura federal depois que os Técnicos da Censura em Brasília fizessem avaliação diante dos pareceres de seus colegas alocados nas unidades regionais<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Os procedimentos aqui apresentados são encontrados na Portaria n.º 42/75-SCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes. Brasília, 26 nov. 1975. Fundo DCDP, Arquivo Nacional. Ainda que o documento seja de meados da década de 1970, há indícios da constância desses procedimentos antes da referida data, o que acena para o fato de que tal expediente já era adotado pela DCDP.

Dado as dinâmicas de trabalho no órgão regional, não raro o autor do trabalho artístico entrava em contato direto com o censor ou com o relatório produzido por ele e, recebia, na maioria das vezes, somente a informação do veto sem saber os motivos e nem os elementos que teriam sido vetados.

Para compreender parte da dinâmica da rotina com a censura e também explicitar elementos do texto e de sua montagem, durante o mês de fevereiro de 2021, no segundo ano da pandemia de covid-19 no Brasil, fiz entrevistas com Danielle Grimm, Benvindo Siqueira, Harildo Deda, Hamilton Lima, Raimundo Leão e Aninha Franco. Todas/as essas pessoas eram artistas em Salvador durante o período da ditadura civil militar. As entrevistas foram realizadas com a concessão autorizadas por essas pessoas e respeitando os procedimentos de biossegurança necessários naquele momento delicado, quando a sociedade brasileira estava começando a ser vacinada.

As entrevistas revelaram elementos profundos sobre a relação da censura com a classe teatral baiana, abrindo caminhos para a reflexão sobre as dinâmicas de resistência produzidos pelas artes cênicas num cenário de vigilância, mas, também, sobre as formas de interdição e intervenção promovidos pelo órgão censório. Todas as pessoas entrevistadas foram unânimes em afirmar que, ao darem entrada no requerimento para avaliação pela censura de seus espetáculos, as cópias dos textos contendo as apreciações dos censores não eram devolvidas. Eles/as apenas eram comunicados/as sobre o que deveria ser retirado.

Em entrevista concedida online, Benvindo Siqueira esclareceu que as formas de violência e intimidação da classe teatral não passavam somente pela ação censória do veto mas, principalmente, na avaliação do ensaio geral e também pela imposição da presença dos censores nos espetáculos.

Os censores de 1972 eram policiais comuns da Polícia Federal. Eles marcavam o ensaio da censura, chegavam no Teatro Vila Velha armados, tiravam o revólver do colo e deixavam na bilheteria, mas, a gente via. Sentavam lá, prontamente na poltrona, e a gente tinha que fazer o espetáculo só pra eles. No espetáculo a gente não podia falar porra nenhuma. Tudo cortado. A peça era enviada antes... isto não pode, isso não pode, isso não pode. (...) E assim foi 72, 73, salvo engano, 74, e os textos sendo mandados para a censura em Salvador, e voltando profundamente cortados e a gente censurados, sem poder falar mais nada (SIQUEIRA, 2021, entrevista ao autor)

A fala de Benvindo Siqueira nos transmite um panorama de constante tensão e negociação na relação do teatro soteropolitano com o órgão censório, uma realidade que é compreendida por Aninha Franco como uma guerra.

Nós éramos censuráveis e isto era o oposto do poder. O poder nos censurava o tempo inteiro, sobre tudo. (...). Pasquim, Flor do Mal, Verbo, estávamos todo o tempo provocando a censura. Nós provocávamos a censura e ela tentava nos censurar. Era uma guerra ótima. Era um diálogo interminável (FRANCO, 2021, entrevista ao autor)

Aninha Franco inseriu um elemento importante ao situar a classe teatral como censurável, como oposto ao poder, provocadora da censura. Essas afirmações aludem para o modo como o teatro soteropolitano procurou, através da arte, construir formas de aparição para corpos e existências sexo e gênero dissidentes da cisheteronormatividade. Os espetáculos que serão mencionados abaixo eram censuráveis porque utilizavam da linguagem teatral para por em cena o que estava na fronteira do indizível e do invisível, trazendo à luz do palco os corpos abjetos, os afetos proibidos, as performances interditas, as palavras vetadas pela matriz cultural cisheterocentrada.

Quando Carlos Frederico Malaquias Matos deu entrada no requerimento, em 23 de abril de 1975, solicitando avaliação da peça *O ringue*, de Ariovaldo Matos, o produtor certamente sabia dos riscos da peça ser censura pois, num drama com 6 personagens (Deputado Tonho, Abelardo, Odete, Hilton, Moça que canta e Este amigo), se desenvolvia uma série de discussões sobre aborto, pílula contraceptiva, liberdade sexual e política.

A avaliação do espetáculo ficou a cargo da técnica da censura Avelita Barreto e do técnico Roberto Antônio Coutinho. Em parecer assinado no dia 19 de maio de 1975, Avelina Barreto afirma que na peça *O ringue*

Não existe mensagem positiva. É um amontoado de frases valorizando o lado físico do sexo, a liberdade sexual, a invenção da pílula e a inconveniência da família. Desvaloriza a mulher, a esposa e a mãe. Os filhos são apresentados apenas como entraves ao progresso do homem e à liberdade da mulher.

Seu colega de trabalho, Roberto Coutinho, apresentou uma avaliação similar em seu parecer assinado em 28 de maio de 1975. Ambos chegaram na mesma conclusão quanto à liberação do espetáculo:

Conclusão: Pelo exposto e levando-se em consideração que a peça não traz mensagem positiva ao espectador, nem mesmo como diversão, pois pela sua linguagem picante e pornográfica caracteriza-se um afronto à moral e aos bons costumes da nossa sociedade, opino pela sua não liberação com base no Decreto-lei nº 1.077, artigo 1º/7º e Decreto nº 20.493, artigo 41, alíneas ‘a’, ‘c’ e ‘g’”.

Diante desses pareceres, o Chefe da DCDP assinou, em 02 de junho de 1975, o documento final proibindo a exibição da peça. *O ringue* se apresentava assim como um espetáculo de grande ameaça ao regime por trazer à cena um conjunto amplo de questões

que atravessavam a sociedade brasileira do período. Por conter elementos constituintes do discurso que delimitavam a compreensão de moralidade para a instituição censória, sua proibição como um todo se mostrou inevitável.

Para o órgão censório, temas como pílula contraceptiva, liberdade sexual e prática sexual com finalidade não procriativa poderiam ser exibidos, desde que fossem seu enquadramento ocorresse pelo discurso punitivo. Essa dinâmica pode ser observada quando chegou, nas dependências do Departamento de Polícia Federal da Bahia e Sergipe, o requerimento assinado por José Vieira Neto, em 31 de julho de 1979, para que a censura avaliasse a montagem do espetáculo *Os rapazes estão chegando*.

A peça era composta por três personagens femininas que desenvolvem trabalho de prostitutas em um bordel. As personagens Lizete, descrita como uma mulher de 45 anos, Carolina, como uma mulher de 25, e Débora, com 19 anos, iniciavam a peça conversando sobre a demora dos clientes até o momento em que a personagem Débora lançava um questionamento que era o ponto de partida do desenvolvimento do argumento da peça: “E o que é que tem de mal na vida de meretriz? Vamos, diga!” Assim, ao longo da peça, as três mulheres travavam embates mostrando dramas com as dificuldades para encontrar clientes, baixos pagamentos pelos serviços, relações com cafetões e agressões físicas enquanto esperavam a chegada dos clientes. Apesar disso, a peça não avançava num argumento mais complexo sobre a realidade social da prostituição, pois girava em torno de um enredo comum de conformação com a prática da prostituição pelas mulheres.

Esse argumento foi suficiente para que a técnica da censura Aldmeriza de Castro Ferreira, em seu parecer em 14 de agosto de 1979, liberou a peça para ser exibida para um público de até 14 anos visto que, embora aborde a temática da prostituição, “não há indução à imitação de tal procedimento, visto que em vários momentos elas concordam ser humilhante manter um relacionamento íntimo com qualquer pessoa que as procure”. A avaliação do ensaio geral foi feita pelo técnico da censura e advogado Severino Ernesto de Souza, em 18 de junho de 1980, que, ao acompanhar essa encenação prévia no Teatro Gamboa, concluiu: “Pelas cenas de violência (inclusive suicídio), erotismo, palavrões e ironismo irreverente contra os padrões e convenções sociais, sou de parecer de que a mesma seja liberada para maiores de 14 anos”. Os censores mostraram concordância na fixação da classificação etária e legitimaram a liberação pela negativa de que a peça atribuiria à prática da prostituição.

Um elemento importante para análise é a atribuição da classificação etária pelos técnicos da censura pois a temática e o modo como ela era apresentada eram os

parâmetros para a avaliação censória. Esse aspecto denuncia o caráter paternalista que fundamentava o uso da tecnologia censória pelo Estado como uma forma de proteger a população indefesa, com ênfase na juventude, a qual não deveria ser exposta à um conteúdo que poderia induzi-la a práticas degenerativas. Assim, por apresentar um argumento negativo sobre a prostituição, o espetáculo foi liberado sem cortes, mas a sua exibição só foi permitida para maiores de 14 anos.

A regulação da exposição ao público se tornava mais rigorosa quando o espetáculo buscava trazer à cena expressões de sexualidades dissidentes. A montagem seguinte, do dramaturgo e diretor José Vieira Neto, é um exemplo disso. Ao dar entrada com novo pedido, em 16 de julho de 1980, para o exame da peça *E os bombeiros, onde estão?*, a ser exibido na sala do Coro do Teatro Castro Alves, o Departamento da polícia Federal designou a duplas de técnicas da censura Teresa Cristina Reis Marra e Jussara França Costa para essa função.

O texto da peça *E os bombeiros onde estão?* começou a ser escrito por Vieira Neto em Porto Alegre no ano de 1970 e foi concluído em 1977, em Salvador. A peça estava estruturada em dois atos: no primeiro, o público assistia a um relacionamento entre um casal homossexual, Sérgio e Cláudio, permeado por brigas motivadas por ciúmes. Na primeira cena, o diálogo entre o casal transcorria por desconfianças de Sérgio em relação à Cláudio por ele estar constantemente chegando tarde do trabalho. Após a discussão, Sérgio vai à praia, onde conhece Leila, trazendo-a para o apartamento.

A chegada de Leila criava uma nova atmosfera de tensão entre o casal, pois ela se insinuava para os dois, fazendo com que Cláudio saísse do apartamento, ao que se segue a uma dança entre Sérgio e Leila que termina com sexo. Depois de um breve blackout, a cena era recomposta com o casal conversando sobre o ocorrido, momento em que Claudio aparecia desiludido, ao que era motivado por Sérgio a continuar na relação. Em mais um blackout, a cena se abria com a seguinte marcação: Cláudio no centro do palco “trajando túnica roxa, no peito o desenho de uma pomba ensanguentada, com a cabeça pendente. ele carrega uma pesada cruz. Luz incide sobre ele, com muitos efeitos”. Enquanto isso, Sérgio estava posicionado na plateia à procura de Cláudio. O diálogo que segue entre os dois era carregado de elementos religiosos associados ao pecado e à culpa cristã dirigidas à homossexualidade. Cabe a reprodução na íntegra:

Sérgio (INDO TER COM CLÁUDIO) – Cláudio, o que houve com você, por que esta cruz? Eles lhe condenaram, porque, Cláudio, por quê?!...

CLÁUDIO – O tribunal foi implacável, Sérgio, condenado eu fui, por unanimidade, quase. Com exceção de Leila, que fazia parte do Juri, todos, todos me condenaram.

SÉRGIO – Mas... e eu?

CLÁUDIO – Eu morrerei para que você viva, Sérgio. Não se trata de saber qual de nós aquele que mais pecou. Ambos vivemos em pecado – segundo eles, os que me condenaram – mas só que devo ser crucificado, entende? Para servir de exemplo, de escárnio aos pecadores, condena-se o Pecador-Mór, o réu-confesso.

SERGIO – Mas Cláudio, eu não entendo.

CLÁUDIO – E não é para entender, mesmo, Sérgio. Estamos vivendo agora, nesse exato momento, uma cena típica do teatro do absurdo, teatro que imita a vida e a vida não é para ser entendida e sim para ser tão somente vivida.

Ao final, Cláudio caía morto no palco e Sérgio finalizava a cena gritando o nome do companheiro com uma música de ópera ao fundo. Na cena seguinte os dois apareciam acordando na cama e Sérgio percebia que teve um pesadelo. Sérgio busca entender o pesadelo que teve. Cláudio chamava Sérgio para deitar com ele e os dois voltavam a dormir. Segue-se um sonho, no qual estão as três personagens, Sérgio, Cláudio e Leila, que cantarolavam e dançavam, encerrando assim o primeiro ato da peça.

O segundo ato da peça se abria com a presença de Leila, como se fosse a apresentadora de um espetáculo que, se dirigindo ao público, apresentava uma fala que buscava produzir uma empatia do público em relação a homossexualidade. Vejamos:

LEILA – Como os senhores já perceberam, esta peça tem como personagens principais, dois homossexuais. Assim como são dois homossexuais, poderiam tais personagens serem “duas qualquer coisa”, duas mulheres, dois bancários, dois comerciantes, dois jornalistas ou até mesmo dois policiais. Não importa o rótulo, visto que a embalagem, ou melhor dizendo, o conteúdo é o mesmo. O que o texto pretende mostrar sem rasgos de genialidade, é a incomunicabilidade humana. São pessoas destruídas em seus sonhos e amores, por uma máquina social, mas que tenta desesperadamente resistir para sobreviver. São dois homossexuais para melhor enfocar o absurdo de uma situação. E ainda tem aquela coisa de mostrar as formas de amor renegadas, a neurose... que provocam a deterioração das relações.

É esse o tema da peça, nosso mundo louco, suas relações absurdas entres as pessoas, as vidas, as noites, os orgasmos interrompidos pelo grito de crianças esfaimadas, as posições políticas, os atos institucionais e a magia do espelho mágico

Logo após este ato, os demais personagens entravam e falavam sobre os julgamentos sociais e comparavam a atitude a dos perseguidores e queimadores das bruxas na Idade Média, ao que juntos falavam: “E os bombeiros, onde estão?”. Na cena seguinte, Sérgio e Cláudio estavam no apartamento e travavam um diálogo trivial com lembranças sobre suas infâncias. Em seguida os dois brigavam porque Sérgio chamou Cláudio de Boneca, que, ao não admitir ter alguma menção feminina, dá um soco em Sérgio, encerrando a cena. A peça termina com Sérgio sendo convencido por Cláudio a permanecer na relação, seguido de uma fala contundente da personagem Leila:

LEILA (ENTRANDO, NO PROSCÊNIO) – Não, não pensem os senhores que o espetáculo terminou... ele vai continuar, com todo o seu ritual satírico, a sua raiva, aqui e lá fora, palco estراçalhado de sacros e sabichões desvairados, ânsia de poder e frustrações intermináveis! Não, senhores, o espetáculo não pode parar e por isso, se sair daqui, todos nós seremos personagens de um drama cujo epílogo não se sabe ao certo qual será, drama sem princípio ou fim, porque afinal, tudo na vida é ‘travesti’. Os ternos, as gravatas, as botas... vermelhas, amarelas, botas de todas as cores e para todos os gostos... tudo, tudo é ‘travesti’.

A aposta feita por Vieira Neto em *E os bombeiros, onde estão?* era alta. Como Aninha Franco afirmou que “nós provocávamos a censura”, tornando-se censuráveis, a peça de Vieira Neto parecia buscar negociar as formas para dar condição de aparecimento à homossexualidade na cena teatral. Contudo, sua produção parece argumentar que as relações não heterossexuais não se realizariam no plano da felicidade proposto pelo discurso romântico construído como fisionomia do laço afetivo cisheteronormativo.

A composição da traição Sérgio com Leila não se constrói de modo a percebê-la como variação da sexualidade de Sérgio, mas como fuga de uma relação amorosa construída pela violência entre ele e Cláudio. Além disso, a introdução da gramática religiosa com discurso sobre o pecado sobre o sentimento do casal revalida um tom condenatório e punitivo. Por fim, a cena de discussão e violência física motivada pela menção que Sérgio faz à Cláudio como boneca, termo empregado para designar vidas travestis, evocando-a forma pejorativa de existência, apontava para uma ação transfóbica que reitera a cultura cisheteronormativa que permeia o espetáculo como um todo.

Os únicos momentos em que a peça parece se dirigir para uma problematização sobre a condição das vidas que estão fora da esfera dos padrões cisheteronormativos se encontram no final, quando fazem menções gerais sobre o julgamento moral – não constando ali nenhum direcionamento para a proibição ou perseguição social sofrida pelos personagens -, e quando, no ato final, a personagem Leila estende a condição de travesti à uma condição social, problematizando discursos naturalizantes e fixos para as identidades e para o caráter performativo das mesmas.

O espetáculo de Vieira Neto apresentava assim uma filiação com os aspectos dominantes nos discursos sobre sexualidade presentes na sociedade brasileira do período. Talvez, esse seja o recurso que ele construiu para promover uma abertura para a aparição da homossexualidade assim como para promover uma crítica sobre o julgamento moral e as identidades ao final do espetáculo. Bom, se esse raciocínio estiver correto, sua tática obteve êxito pois, no parecer composto pela técnica da censura Teresa Cristina Reis Marra, em 28 de julho de 1980, a avaliação foi favorável. Ela afirmou o seguinte:



Peça teatral em dois atos que trata do relacionamento afetivo entre dois homossexuais, não faltando os atritos, ciúmes, pelo descaso de um para com o outro. A traição, com uma mulher, como prova de superioridade, por Sérgio, que sentia-se menosprezado, acabe por uni-los ainda mais. Cláudio, ante a posterior ameaça de abandono, revela sua frustração íntima e dependência total ao amigo que provara ser possível uma união com o sexo oposto, acabando por receber a promessa de contínua união. A temática adulta procura mostrar de modo criterioso e sério, não descambando para a pornografia, a frustração pessoal de dois seres humanos, que, por força de desajuste social e fragilidade de caráter, encontram no relacionamento homossexual o modo de vida e amparo recíproco.

O parecer assinado pela censora mostra as nuances de como a homossexualidade era admitida como possibilidade de ser representada nas artes cênicas naquele momento, como “força de desajuste social e fragilidade de caráter efeito”, restando a relação homossexual como modo de vida. Ainda assim a autora descreve a relação como um “relacionamento afetivo”, o que pode indicar uma leve mudança na percepção sobre as experiências não heterocentradas. O seu parecer favorável indica que, devido o tema, o espetáculo “requer a indicação de uma censura com impropriedade máxima, resguardando-se o público adolescente e infantil de mensagens contrárias à moral”.

Nessa última frase, mesmo que a censora apresentasse um discurso mais inclusivo em relação à homossexualidade, não escapava sua missão de proteger crianças e adolescentes do contato de cenas consideradas pornográficas, assim como de “temáticas”, como o caso da homossexualidade, que pudessem desviá-los de uma formação cultural instruída pela cisheteronormatividade.

O parece censório assinado pela segunda parecerista, a técnica da censura Jussara França Costa, no dia seguinte, 29 de julho de 1980, contudo, não é tão positivo. Sendo mais sucinta na descrição do enredo e utilizando-se de expressões mais pesadas e depreciativas, a censora concordou com a colega na fixação da faixa etária para maiores de 18 anos, mas, sua redação evidenciou elementos que deixam vestígios de uma postura homofóbica e intolerante, quando afirma que, “por tratar-se de temática complexa, que evidencia as neuroses, obsessões, conflitos e deterioração de relacionamento através do contato afetivo entre pederastas e configurando sensualidade ao insinuar relacionamento sexual – pág. 15 -, sugerimos a liberação para a faixa etária máxima”.

A opção pela utilização do termo “pederastas” ao invés de homossexuais por essa censora, indica que a sua leitura do espetáculo foi conduzida por elementos oriundos do discurso judaico-cristão em relação à homossexualidade, atribuindo a ela a condição de pecado e, portanto, da necessidade de punição. A presença desse termo e a filiação dos

censores ao discurso cristão sobre a sexualidade serão temas desenvolvidos com maior fôlego no próximo capítulo.

No dia 10 de dezembro de 1980, o bacharel e técnico da censura da Superintendência da Polícia Federal da Bahia, Severino Ernesto Souza, examinou o ensaio geral, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, e reafirmou a classificação etária atribuída pelas censoras que examinaram o texto.

A liberação do espetáculo pode ser derivada também do atravessamento de questões externas. Esse processo se localiza num contexto social de abertura política da ditadura civil militar, marcada pela emergência de movimentos sociais identitários e pela maior visibilização de representações de homossexuais no teatro e até na televisão, o que pode ter interferido na apreciação da peça pelas censoras. Contudo, como já mencionado, o uso da tecnologia censória foi fortalecido justamente pelo discurso da moralidade nos anos finais da ditadura civil militar, que promoveu um controle maior sobre a condição de aparecimento das experiências sexo e gênero dissidentes no Brasil da abertura democrática. Tais aspectos serão desenvolvidos com mais precisão no capítulo seguinte.

A próxima iniciativa teatral sobre a qual iremos tratar foi feita por Aninha Franco. Ela escreveu a peça *Sabará* e deu entrada no pedido de exame pela censura para estrear no 15 de outubro de 1981, no palco do Teatro Vila Velha. A peça, composta em único ato, apresentava Sabará como protagonista, Eurico e Arlete como seus pais, Tito, Priscila, Lea, Moacir, A sorte, O azar, O destino e O tempo.

Sabará, uma mulher corajosa, destemida e transgressora, não se conformava com o destino do matrimônio como finalidade da condição feminina. Preferia mais a experimentação do que a fixação do seu desejo, ao ponto de não se afirmar bissexual, mas, num dado momento do texto, ela fala: “O meu amor me diz que é tão possível amar um homem quanto uma mulher e até os dois ao mesmo tempo”. Em entrevista, Aninha Franco afirmou que “Sabará é uma mulher livre!” e que, por isso, a condição de não assumir categorias identitárias foi uma opção política para compor uma personagem que transmitisse uma mensagem radical de liberdade. “Em Sabará eu tô discutindo sexualidade, é político” (FRANCO, 2021, entrevista ao autor).

Apesar da intenção em radicalizar o discurso sobre a liberdade através da personagem Sabará, desenvolvendo a luta da protagonista para defender seus posicionamentos e decisões, a autora apresentava uma trajetória dura e com uma mensagem final de perfil conservador. Devido as tensões com a família, os pais decidiram internar Sabará numa clínica de reabilitação por ser usuária de maconha. Na clínica, ela

recebeu a visita de sua amiga Priscila, um pretendente levado por seu pai, Tito e, em seguida, Lea e Moacir. Sabará desenvolve um triângulo amoroso com os dois últimos personagens, ficando grávida de Moacir, que depois que é comunicado sobre a gravidez, assume outra relação e a deixa. A peça termina com os pais entrando acompanhados de Tito, afirmando que Sabará está grávida, sem marido e sem emprego, oferecendo a ela a opção de casar com Tito e receber ajuda dos pais.

Não é difícil prenciar que a técnica da censura Amélia Maria Mascarenhas Pereira assinou, em 19 de setembro de 1981, um parecer favorável para a exibição do espetáculo ao público. Na síntese que fez do enredo, a funcionária escreveu que trata-se de uma “estória de uma adolescente, Sabará, que simboliza as várias fases de evolução por que passam homens e mulheres, na tentativa de tornar-se feliz. Questiona o uso de drogas, o homossexualismo e a sexualidade reprimida”. Os únicos destaques são para o cumprimento dos cortes solicitados ao texto, pois todos incluíam o uso de maconha: “como todo mundo ela fumou maconha”, “maconha”, “porque descobriu só uma pessoa doente fuma maconha”, “mas é com... proibido” e “chegou a maconheira”.

Nessa mesma direção foi a técnica da censura Maria Cecília Martins Costa, que compareceu nas dependências do Teatro Vila Velha para assistir ao ensaio geral. Em seu relatório, ela verificou “tratar-se de um texto, onde a autora descobre problemas de uma geração: drogas, feminismo, liberdade, etc.” e que tendo “os cenários e as vestimentas características bem a nossa época, não exigindo nenhuma modificação”. As duas censoras concordaram ainda que a peça poderia ser montada desde que “sua impropriedade seja afixada para menores de 18 anos”.

As aprovações de *E os bombeiros, onde estão?* e de *Sabará* apontam para o modo como a tecnologia censória era utilizada para fixar as fronteiras que delimitam o visível e o invisível, o dito e o indizível, o “normal” e o “anormal” da cultura. Assim, definiam a matriz de inteligibilidade cisheteronormativa, que atribuía como condição para a representação das sexualidades e aos gêneros dissidentes seu enquadramento como doença, pecado ou desvio moral. Aos personagens restava um final infeliz, inacabado, incompleto.

Além dessa estratégia, a tecnologia censória também construía uma trama microscópica de poder, em que o apuro minucioso dos vetos, na prática dos cortes, feria os elementos mais sutis e minúsculos de possibilidade de transgressão à cisheteronormatividade. Assim, ao longo de toda a atividade censória aqui analisada, de 1968 a 1988, a ordem cisheteronormativa sinaliza para o censor o perigo contido em

palavras como cu, bunda, traseiro, exigindo a retirada dessas expressões e das cenas de sexo e afetividade que representassem a possibilidade de encenação de seus usos como área anatômica possível de realização de atividade sexual.

Conforme analisamos anteriormente, as *Normas internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP/SR/RJ* indicavam expressamente aos técnicos da censura que eles deveriam suprimir qualquer cena ou menção à “variação do ato sexual e suas deformações: sexo anal, sexo oral”. O cu e toda a sorte de menções a ele referido precisa ser empurrado pela censura para as zonas sociais inabitáveis, inaudíveis, impronunciáveis da vida social, isto porque ele evoca um desejo não conciliatório ao imperativo heterossexual de finalidade procriativa.

O filósofo, escritor e curador Paul B. Preciado (2014) nos esclarece que o prazer do cu, ao operar um deslocamento da prática sexual para outras zonas corporais diferentes da relação genitálias pênis/vagina, problematiza os discursos de naturalização da prática heterossexual e provoca o desordenamento da linha coerente entre corpo-gênero-sexualidade-desejo fundada pela matriz da inteligibilidade cisheteronormativa. Preciado afirma que o cu, exatamente pelos efeitos desestabilizadores que opera, fez com que a modernidade ocidental produzisse uma operação simbólica de castração anal.

Nesse sentido, o corte nos cus e a obrigatoriedade da retirada das cenas contendo menção à homossexualidade se configuram como uma operação necessária para a manutenção da ordem de gênero e sexual associada à política de Segurança Nacional durante o regime civil militar. O repúdio ao cu é necessário por indicar as fronteiras do possível, das zonas do corpo interditas ao desejo e para a condução da nação às prerrogativas sociais da cisheteronormatividade.

Trataremos agora da peça do reconhecido dramaturgo carioca Roberto Athayde, *Apareceu a Margarida*, que estreou no Rio de Janeiro em 1973 foi trazida à Bahia em 1975. O espetáculo, estrelado por Marília Pera em sua primeira montagem, se constitui num monólogo em que uma professora autoritária interpela a sua turma, nesse caso a plateia, sobre diversos assuntos do contexto sociopolítico do momento. Personificando instituições repressoras e oscilando entre a postura ideal de docilidade da representação da professora e da violência que subjulgava a população no regime autoritário, o texto produzia, com suas metáforas, um poderoso arsenal de crítica ao regime vigente.

O trabalho de investigação de Fabiana Correa (2013), que também resultou na edição do texto da peça, apresentou os pareceres dos censores e revelou o modo como a

censura exigia não somente a mudança do título da peça como também o relatório do censor indica, entre outras coisas, que:

CORTES: Na página de nº 01 a palavra “cu” não deve ser escrita e nem pronunciada.

Na página nº 04 não devem ser pronunciadas as palavras “fodam-se” e “chupar” (...) Não deve ser dita a palavra “foder”, encontrada na página nº 31. Face ao exposto conter ofensa ao decoro público, induzir aos maus costumes”. (Correa, 2013, p. 165)

O interessante neste veto referente a peça *Apareceu a Margarida* é que no texto a palavra cu não possui conotação sexual, como podemos ver:

Estou achando é que esse quadro verde está um pouco longe. Está dando para vocês enxergarem? Vocês lá de trás? É muito importante que todo mundo veja o quadro-negro. D. Margarida vai escrever uma palavrinha nele para ver se vocês estão vendo. {escreve: CU} Viram? Cu! O quadro-verde é mesmo muito importante para aprender leitura. (ATHAYDE, 2003 apud Correa, 2013, p. 80)

Ainda que o texto da peça indique outras referencialidades para o cu, a operação realizada pelos censores da peça reconhece seu perigo à norma instituída e mobiliza assim seus esforços para a interdição da palavra e interrupção do seu pronunciamento público.

Esses atos de censura denunciam um terror anal e explicitam certa política do cu porque se presume que, na lógica heteronormativa, essa parte do corpo ocupe outras funções e, por isso, no padrão de masculinidade vigente, esse órgão deve ser castrado. O uso do ânus para funções sexuais, por parte dos homens, desorganiza a produção da heterossexualidade masculina, o que representa grande perigo para a destruir a família, a ordem social e, por conseguinte, a pátria.

Preciado nos esclarece que o cu é elemento central nas operações biopolíticas por se constituir como órgão excluído do campo social, mas extremamente importante para a produção da masculinidade heterossexual, que é pensada enquanto um corpo “com dois orifícios, uma boca emissora de signos públicos e um ânus impenetrável” (PRECIADO, 2000, p. 60). Para Preciado, a castração do cu é uma operação atravessada pelas dinâmicas que estruturam e disponibilizam o exercício do poder social uma vez que fechar o cu corresponde a negar a pansexualidade ao corpo socialmente privilegiado para conduzi-lo ao exercício das práticas sexuais heteronormativas.

Ampliando essa análise, Javier Sáez e Sejo Carrascosa apontam que o cu se constitui como um órgão central na produção da cultura sexual ocidental porque está “carregado de fortes valorações sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, sobre o que é ser um corpo valorizado e um corpo abjeto, um corpo bicha e um corpo hetero, sobre a definição do masculino e do feminino”. (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 180)

Para esses autores, o cu é fundamental na constituição de sistema de sexo-gênero porque regula as formas de feminilidades e masculinidades, haja vista que orienta a produção dos corpos em uma sociedade por meio da exigência de sua não penetração para o reconhecimento dos corpos enquanto masculinos. Desse modo, tornar o cu visto socialmente é expor a castração social que organiza e orienta o binarismo de gênero regulador da biopolítica.

Por isso, compreendo a prática da censura como produtiva uma vez que perfilava a pedagogia do desejo social possível no regime erótico cisheteronormativo vigente durante a ditadura civil militar, pois, como nos esclarece Butler,

O que permanece “impensável” e “indizível” nos termos de uma forma cultural existente não é necessariamente o que é excluído da matriz de inteligibilidade presente no interior dessa forma; ao contrário, o marginalizado, e não o excluído, é que é a possibilidade cultural causadora de medo ou, no mínimo, da perda de sanções. (...) O “impensável” está assim plenamente dentro da cultura, mas é plenamente excluído da cultura dominante (2015, p. 116-117).

Ao definir a aparição do cu como impróprio de ser encenado, por “atentar ao pudor e aos bons costumes das famílias” e para garantir a “Segurança Nacional”, a tecnologia censória exigia sua retirada do texto, da arte, da vida, castrando as possibilidades criativas e delimitando a zona de abjeção nos textos teatrais no Brasil.

Os cortes das palavras acima nos referidos espetáculos podem não somente servir para compreendermos o que está interdito, mas, talvez, nos possibilitem revelar o que está no campo da dizibilidade. Os cortes, para além da proibição, provocam fissuras, aberturas para pensar em (in)elegibilidades, (in)dizibilidades, em (in)visibilidades, do que está em disputa no campo da cultura e da sociedade brasileira num determinado período. Os cortes nas palavras e as rasuras dos textos pelo aparelho censório provocam não somente a interdição, uma proibição, mas possibilitam também uma abertura à reflexão sobre os domínios que formam as relações de poder que organizam as condições de reconhecimento ou mesmo de aparecimento dos corpos, dos usos dos corpos, das expressões de sexualidades, dos gêneros, dos prazeres, das vidas e, por fim, do humano.

Vetar palavras como puta, porra, punheta, foda, sapatão e gay não se situa somente como uma vigilância às expressões de baixo calão que ofendem ao decoro público, antes de tudo, essa ação de censura simboliza relações de poder que produzem o campo sociocultural das experiências de gêneros e sexualidades não permitidas, tidas como impossíveis. As dissidências sexuais e de gênero tinham assim sua condição de aparição regulada pela tecnologia censória, modulando as representações possíveis a partir da

delimitação do enquadramento para essas existências não heterocentradas. Por isso mesmo, as peças que envolviam enredos nos quais representavam as vidas de travestis recebiam atenção especial.

Foi o que ocorreu com a nova montagem de Vieira Neto, ao querer apresentar seu novo texto, *Tia Gaby*, no Teatro Gamboa, entre os dias 02 a 23 de abril de 1982. O novo espetáculo de Vieira Neto apresentava a personagem Tia Gaby como uma jovem senhora que morava com o seu sobrinho, Nelsinho. A peça, em único ato, transcorria em diálogos nos quais os personagens falavam sobre suas experiências amorosas, familiares e os enfrentamentos cotidianos. Ao final da peça, Tia Gaby se revelava travesti e seu sobrinho também, o qual passa a se vestir com roupas e adereços associados às mulheres.

O Serviço de Censura e Diversões Pública da Superintendência da Polícia Federal da Bahia, sob chefia da bacharel Maria Helena Guerreiro da Cruz, designou um trio de técnicos da censura, composto por Maria Cecília Martins O. Costa, David Cesar de Andrade Barouh e outro não identificado (por não constar identificação na assinatura abreviada), para realizar o exame do texto. A diferença no tratamento já pode ser observada pela escalação de três técnicos da censura para realizar a avaliação do espetáculo, quando nas demais peças os pareceres foram assinados apenas por uma dupla de censores.

Embora feito por três Técnicos da Censura, os pareceres são praticamente idênticos em seus conteúdos, de modo que será exibido apenas o conteúdo do parecer de Maria Cecília Martins, assinado em 10 de abril de 1982, no qual relata que a “peça em exame enfoca o cotidiano de uma travesti que narra trechos de sua vida e exprime suas opiniões e ideias a respeito do homossexualismo”. Devido ao modo como aborda a temática, o espetáculo apresenta uma mensagem “negativa, o autor coloca o homossexualismo como uma coisa normal e natural e não como uma aberração”. O trio de técnicos chegou à mesma conclusão quanto à classificação, estabelecendo a idade mínima para assistir ao espetáculo a de 18 anos, com a justificativa de que este faz “apologia ao homossexualismo e linguagem livre” ou “chula”. O parecer foi emitido em 15 de abril com essas informações.

O recurso do travestismo cênico no teatro é bastante antigo, dos anos de formação do teatro moderno, no século XIX. Contudo, o enquadramento do corpo travesti sofreu interferências a partir do processo de sua emergência como sujeito social e portador de uma identidade socialmente reconhecida. Essa mudança de enquadramento foi acompanhada pelo organismo censório, pois a figura da travesti problematizava as

paisagens e discursividades de gênero e sexualidade até então presentes em nossa sociedade. Dada a importância que essa questão assumiu para a tecnologia censória, o próximo capítulo analisará quatro processos nos quais a instituição censória atuou sobre a condição de aparecimento do corpo travesti em cena, cumprindo sua finalidade social e política de proteger a nação, as famílias, a juventude e a infância da degradação moral a partir da reiteração da cisheteronormatividade.



#### 4. Censura moral e os enquadramentos das travestilidades na biopolítica cisheteronormativa no teatro soteropolitano na ditadura civil militar.

*Três travestis*  
*Traçam perfis na praça*  
*Lápis e giz*  
*Boca e nariz, fumaça*  
 (...)

*Quem é que diz?*  
*Quem é feliz?*  
*Quem passa?*

*(Três travestis, Caetano Veloso, 1982)*

A Praça Dois de Julho, mais conhecida como Largo do Campo Grande, certamente já estava vazia ao final da tarde de 7 de setembro de 1968. Mas, não seria estranho que pairasse pelas ladeiras, botecos, bares de seus arredores um contingente da população que mais cedo desfilou na celebração do Dia da Independência do Brasil e, que, entre risos, suor e cerveja, aproveitava o final da tarde de sábado nas circunvizinhanças da bela praça arborizada da capital baiana.

A quem por ali estivesse no horário das 17h30min, talvez as balizas e integrantes de fanfarras e bandas marciais dos colégios de Salvador, possivelmente notou uma movimentação atípica nas portas do Teatro Castro Alves. O imponente Teatro já chamava atenção da população por ser o principal palco das artes na Bahia e também pelo seu traçado arquitetônico ultramoderno, inaugurado há um pouco mais de um ano, em 04 de março de 1967. Contudo, naquele momento, não era a fachada do prédio ou a costumeira correria do público com o toque da terceira sirene, anunciando o fechamento dos portões, o que chamaria a atenção dos transeuntes, mas a chegada abrupta de “um número exagerado de viaturas policiais” das quais saltavam “policiais armados com metralhadoras”<sup>65</sup> que invadiram as dependências do grande palco da Bahia.

---

<sup>65</sup> “Têje preso”. Teatro em foco – Jurandir Ferreira. **Diário de Notícias**, Salvador, 11 set. 1968 (2º Caderno)

Segundo informações colhidas e publicadas por Sóstenes Gentil, colunista de teatro do jornal Tribuna da Bahia, a ação policial tinha por objetivo “arrancar toda a classe teatral de suas dependências e prendê-la”, o que foi feito com truculência e violência “(...) entre outros, o ator Jorge Coletti, que saía da apresentação da peça ‘Maria Minhoca’, uma comédia-infantil de Maria Clara Machado, foi espancado e humilhado por grosseiros policiais no rol do TCA”<sup>66</sup>.

O motivo dessa ação policial seria a repressão à manifestação da classe artística em apoio aos produtores da peça *As senhoritas*, que teve sua exibição proibida em todo o território nacional um dia antes da sua estreia. Gentil nos esclarece sobre o ocorrido:

Sexta-feira última, contudo, também a Bahia entrou no rol da censura. A peça de Alcyr Costa, “As Senhoritas”, teve sua cassação peremptória em todo o território nacional. Estrearia no Teatro Castro Alves, uma das maiores casas de espetáculos existentes na América do Sul, concluída no Governo de Lomanto Júnior.

Os produtores do espetáculo, Álvaro Guimarães – diretor, e Vieira Neto – produtor, tomaram conhecimento, officiosamente, da proibição na véspera da montagem. Depois de tudo pronto. Corre daqui e dali, reúne a classe teatral que coesa lhe presta inteiro apoio.

No sábado, a produção decide ocupar o TCA para conseguir mostrar e discutir com os responsáveis pelas atividades teatrais o texto e a situação criada, com vistas a se tomar uma posição.

Todo nós achamos um absurdo o critério adotado por uma censura política sobre as artes. A questão merece um maior respeito, pois ninguém desconhece os propósitos dos governos totalitaristas, em eliminar as atividades artísticas, uma vez que reflete um estado do povo. (JORNAL DA BAHIA: 1968)

A menção feita por Gentil, no início do texto, ao fato de que a Bahia havia entrado no “rol da censura”, acena para constatação de que o ano 1968 foi um dos mais duros enfrentados pela classe teatral na história do país. Antes mesmo da promulgação do Ato Institucional nº 5, que suspenderia as liberdades individuais e instituiria a censura prévia à imprensa e a espetáculos artísticos, foram registrados inúmeros episódios de violência, cerceamento da liberdade, sistemática perseguição e tensão, mas, também, práticas de resistências que se acumulavam nas relação entre setores sociais conservadores e algumas produções teatrais brasileiras, o que produziu uma complexa realidade que culminaria no fortalecimento da centralização da censura na Capital Federal<sup>67</sup> e no AI-5.

Ao longo de 1968, a atuação da censura sobre espetáculos teatrais tomou a pauta pública, tendo como um dos episódios centrais as disputas entre o Grupo Opinião, dirigido por Augusto Boal, e os censores do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP)

<sup>66</sup> Invasão da polícia no TCA – Teatro Sóstene Gentil, **Jornal da Bahia**, Salvador, 04 set. 1968.

<sup>67</sup> A centralização da censura ocorreu em abril de 1969, através da Portaria n.º 20/69-SCDP. Brasília, 7 abr. 1969 e Portaria n.º 51/69-SCDP. Brasília, 5 jun. 1969. Fundo DCDP, Arquivo Nacional.

para a realização da *I Feira Paulista de Opinião*<sup>68</sup>. Em junho daquele ano, os produtores da peça *As senhoritas* receberam, a poucas horas da estreia, o relatório dos censores que cortaram 65 páginas de um texto que continha 80, inviabilizando assim a apresentação do espetáculo.

Também foram alvos de ataques a peça *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Holanda e dirigida por José Celso Martinez Correa. No dia 18 de junho, o espetáculo sofreu uma violenta invasão, durante sua encenação no Teatro Ruth Escobar, por vinte homens armados, integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC)<sup>69</sup>, os quais interromperam a apresentação espancando os artistas e destruindo os cenários e figurinos. Necessário frisar que o texto escrito por Chico Buarque foi alvo de cortes e de grande tensão quando da sua passagem pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) até ser liberado.

Três meses depois, esse mesmo espetáculo sofreu um ataque ainda maior. Em turnê pelo sul do país, na cidade de Porto Alegre, no dia 06 de outubro, atores foram cercados e brutalmente espancados por cerca de 200 "desconhecidos". Elizabeth Gasper e seu marido Zelão foram sequestrados por algumas horas por membros do CCC daquela cidade, ameaçados, psicologicamente violentados e abandonados fora do perímetro urbano. O episódio levou a produção a suspender a turnê e o elenco retornou para São Paulo. Logo em seguida ao ocorrido na capital gaúcha, *Roda Viva* foi proibida em todo o território nacional pelo DCDP<sup>70</sup>.

É necessário ressaltar que os ataques e atos censórios não se restringiam somente aos espetáculos produzidos por grandes companhias e grupos teatrais. Constatam, ainda em março daquele mesmo ano, a suspensão da autorização de exibição do espetáculo teatral *Santidade*, de Zé Vicente, deflagrada diretamente pelo então presidente Costa e Silva, que o fez após expressar sua opinião em um programa de televisão ao afirmar se tratar de um espetáculo de conteúdo de explícita "imoralidade". Ainda em 1968, os artistas que ensaiavam o texto de *Navalha na carne*, escrito por Plínio Marcos, em 1967, foram

---

<sup>68</sup> Para mais informações, consultar: Garcia, Miliandre. Da resistência à desobediência. Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968) **Varia Historia**, vol. 32, núm. 59, mayo-agosto, 2016, pp. 357-398. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

<sup>69</sup> Mais adiante analisarei como a cultura censória se espraiava para além do exercício estatal ao se constituir como uma tecnologia da regulação dos espetáculos acionadas por diversos sujeitos sociais.

<sup>70</sup> Para mais detalhes sobre esses eventos e para uma análise da censura à peça *Roda Viva*, ver: MACIEL, Sandra Mara Pinheiro. **Roda-viva, de Chico Buarque: estudo sobre a censura e os aspectos do teatro brasileiro das décadas de 60 e 70**. Dissertação (Mestrado) Teoria Literária. Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE. Curitiba, 2012.

ameaçados de espancamento e a peça foi encenada após cortes e uma constante vigilância durante sua temporada.

Desse modo, o episódio de violência sofrida pela classe teatral baiana naquele fim de tarde de 7 de setembro de 1968 indica que as disputas que envolviam a liberdade de expressão e a produção artísticas também alcançavam terras fora do eixo sul-sudeste, inserindo Salvador num triste conjunto de episódios que, como ponderou Elio Gaspari (2002), tornou o ano de 1968 o “mais trágico de toda história do teatro brasileiro”, uma vez que “a censura assume um papel de protagonista na cena nacional, declara guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas”. (GASPARI, 2002, p. 131)

Mas, voltando ao espetáculo *As senhoritas*, a motivação dos censores da DCDP para a proibição do espetáculo em todo o território nacional revela mais do que a disputa pela liberdade de expressão artística, pois surpreende o elemento pelo qual os corpos estavam sendo disputados, regulados, forçados na biopolítica cisheteronormativa operada pela ditadura civil militar.

*As senhoritas*, peça escrita pelo dramaturgo paulistano Alcyr Ribeiro Costa, que estrearia no dia 7 de setembro, no Teatro Castro Alves, com direção de Álvaro Guimarães, e elenco composto pelos atores Valdemar Nobre e Ivã Igor, e a atriz Maria Idalina<sup>71</sup>, tinha “como personagens três travestis que se preparam para ir ao baile carnavalesco do São José”. O enredo, como nos esclarece Ivan Leão, que assinou o cenário e figurino do espetáculo, em uma entrevista ao Jornal da Bahia, tinha como foco principal “mostrar as formas de amor renegadas, a neurose que provocam e a deterioração das relações”<sup>72</sup>, assumindo a trajetória das travestis como um corpo território para refletir sobre como as concepções de relacionamentos sexo-afetivos sofrem interferências a partir de determinadas performatividades de gênero e sexualidade.

Sobre o enredo da peça, Sóstene Gentil, em sua coluna no Jornal da Bahia, nos esclarece ainda que, “impressionado por filósofos da modernidade, e com alguma influência – admito pelo espírito do texto, conforme dizem os atores – de Jean Genet, Alcyr Costa procurou situar em sua peça a estória de homossexuais<sup>73</sup>, debatendo-se na

<sup>71</sup> Vieira Neto. Salvador Show. **Diário De Notícias**, Salvador, 26 Ago. 1968 (2º Caderno).

<sup>72</sup> Ivan Leão. Sobre a censura da Peça “Senhoritas”, **Jornal Da Bahia**, Salvador, 06 set. 1968.

<sup>73</sup> A referência ao uso do termo homossexuais para se referir às experiências e vidas de travestis pertencem à documentação consultada e aqui são mantidas como vestígio da inscrição temporal desta nomenclatura dentro do processo histórico de constituição das identidades sociais de pessoas sexo e gênero dissidentes da cisheteronormatividade na sociedade brasileira. Naquela época, as travestilidades eram entendidas como variações da homossexualidade e, nos últimos anos, ocorreu uma profunda transformação tanto nos

superação dos seus problemas”, o que, para ele, situava o espetáculo enquanto “uma obra ousada e de intensa dramaticidade, dentro de um esquema moderno, muito de acordo com o espírito de uma época inquieta e cheia de angústia”<sup>74</sup>.

De posse do processo enviado pelos produtores da peça, os censores não tiveram dúvidas e nem divergiram: *As Senhoritas* se constituía num espetáculo que depunha contra o decoro das famílias e atentava à moralidade por se constituir num espetáculo de travestis que inscrevia a “homossexualidade” como normalidade, distanciando-se assim dos discursos produtores de abjeção para expressões de gênero e sexualidade não cisheterocentradas.

Como vimos, em capítulos anteriores, o vetor de força do pânico social anticomunista operava associações com o dispositivo da sexualidade e o dispositivo de segurança e produzia ações, práticas e pensamentos que fundaram instituições e tecnologias para a manutenção das hierarquias sociais, a preservação da moral e dos bons costumes, numa união com Deus, em defesa da pátria e da família. Resultante desse processo, uma racionalidade política, em termos foucaultianos, a governamentalidade, configurou as "condições de possibilidade" que instituiu, através da censura, um regime de invisibilidade que situava os corpos e performatividades de gênero e sexualidades encarados como disformes, dissidentes, como margens para validação da cisheteronormatividade.

A fusão entre os dispositivos da sexualidade e da violência formou as bases para a produção de um discurso que adicionou à figura do subversivo o elemento do desvio sexual da cisheteronormatividade, de modo que a governamentalidade buscou assujeitar os corpos dissidentes às normas sociais, na qual foi utilizada uma conhecida tecnologia colonial de morte que objetivava a regulação dos corpos, dos gêneros e das sexualidades durante o regime da ditadura civil militar: a censura.

Cabia à tecnologia da censura o exercício de uma violência simbólica traduzida numa política de vigilância ao escrito, ao dito e ao visto que buscou impetrar silêncios quanto às expressões de gênero, sexualidade e qualquer traço de dissidência,

---

ativismos quanto nos estudos acadêmicos sobre essas identidades, que passaram a ser entendidas como variações das identidades de gênero. Para saber mais sobre essa transformação, ler COLLING, Leandro. Impactos e/ou sintonias dos estudos queer no movimento LGBT do Brasil. In: Renan Quinalha; James Green; Marisa Fernandes; Marcio Caetano. (Org.). **História do movimento LGBT no Brasil**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 515-531.

<sup>74</sup> Sóstene Gentil. Teatro: Censura cassa ‘As Senhoritas’, **Jornal Da Bahia**, Salvador, 08 set. 1968.

caracterizado pela instauração da tecnologia da censura enquanto aparelho de produção dos não-ditos e das invisibilidades.

Neste capítulo, analisaremos a mecânica dessa tecnologia da censura, buscando compreender as motivações dos técnicos censores nas interdições e o repertório cultural dos discursos reguladores das sexualidades e das performatividades de gênero que orientaram suas leituras sobre os textos dos espetáculos e sobre os ensaios. Quando os processos de censura adjetivam a representação de cenas ou palavras que denotam a possibilidade de existência de corpos dissidentes da cisheteronorma enquanto práticas subversivas da normalidade política, esses trechos eram impróprios ou impossíveis de serem representados pelo texto teatral. O exercício da censura, materializados nos pareceres, nos relatórios, nos certificados emitidos pela instituição, permitem, através de tais vestígios, compreender como os Técnicos da Censura (TC) e Diretores do Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) expressavam, a partir de seus exames sobre os textos e sobre os ensaios dos espetáculos, os meandros, a governamentalidade (FOUCAULT, 2008). Assim, operavam uma micropolítica que almejava invadir, controlar, possuir toda a produção teatral do país, de modo que essa representasse o projeto de uma nação sustentada pela branquitude, pelas experiências da vida cidadina burguesa, cristã e, acima de tudo, cisheteronormativa. Foram os Técnicos da Censura e os Diretores da Censura institucionalizada os amoladores de facas<sup>75</sup>, uma vez que a “presença camuflada de ato genocida” produzia a invisibilidade e indizibilidade das experiências sexo-gênero dissidentes, constituindo o seu ofício como um instrumento indispensável para eleição das vidas vivíveis e das vidas nuas.

Desse modo, nesta sessão, faremos uso dos processos do DCDP sobre os espetáculos teatrais baianos cruzando-os com as discussões que produzem uma análise das produções dos discursos sobre sexualidades e sobre as performatividades de gênero de modo a fazer saltar dos papéis a tinta da cisheteronormatividade que perpassava as condutas, práticas e pensamentos dos técnicos da censura.

Ainda que fique evidente a violência do sistema censório para com a produção teatral do período, gostaria de salientar que, conforme nos esclarecem os recentes estudos sobre gênero e sexualidade, no interior das práticas de assujeitamento e de abjeção

---

<sup>75</sup> Aqui assumo a liberdade poética citando o belíssimo texto de Luiz Baptista, que denuncia a presença da cumplicidade de determinados setores sociais em relação às mortes das populações LGTBIA+. Ainda que o texto seja recente, creio que a metáfora seja apropriada. Para mais detalhes sobre o texto citado, ver: BAPTISTA, Luiz Antonio. A atriz, o padre e a psicanalista – os amoladores de facas. In: **Cidade dos Sábios**. São Paulo: Summus. 1999

também existem resistências. Nesse sentido, também buscaremos já indicar – visto que será no capítulo seguinte que discutiremos com mais propriedade as práticas de resistências - alguns momentos em que a tecnologia censória, em sua busca por assujeitar os corpos não conformes com a cisheteronormatividade, encontra contra condutas (FOUCAULT, 2008) através das quais se compreende os diferentes acontecimentos que expressam formas de resistência e que, neste capítulo, são sinais do modo como a classe teatral e a crítica teatral soteropolitana também se situou como sujeito de poder frente às intervenções e vetos sofridos, se inscrevendo nas disputas pelo regimes de visibilidade e invisibilidade. Nesse intuito buscamos ouvir tais sujeitos, gente do teatro soteropolitano, como escritores, atores e diretores, muitos dos quais foram protagonistas dos episódios que envolviam tais espetáculos.

Por fim, tendo em vista o óbvio, de que a Censura não se dá de modo homogêneo, linear e, como qualquer tecnologia forjada pela biopolítica, é atravessada por uma complexa rede de relações de poder socio-historicamente situadas, assumiremos a análise de quatro processos de censura a espetáculos soteropolitanos entre os anos de 1968 a 1988, a fim de refletir sobre como, em cada conjuntura, se operaram mudanças no jogo das relações de poder a partir dos dispositivos da sexualidade em associação com o dispositivo de segurança, e da ação de sujeitos nessa trama.

Assim, começaremos com a análise, já rascunhada na introdução deste capítulo, do processo de censura de *As senhoritas*. A montagem, que seria dirigida por Álvaro Guimarães, em 1968, foi totalmente interdita em todo o território nacional. Exposto em um período extremamente tenso para o teatro brasileiro, o processo, no entanto, permite leituras sobre os discursos de saber-verdade e saber-poder emitidos pelos censores sobre as sexualidades e gêneros não conformes. Também possibilita uma discussão sobre as condições de emergência desses corpos numa cena em disputa, como o foi aquele ano de 1968, com o início dos Anos de Chumbo da ditadura civil militar brasileira.

Em seguida, analisaremos o processo da peça *O travesti invertido*, um controverso texto escrito pelo médico Gentil Andrade, que foi liberado para público maior de 18 anos no Teatro Vanguarda de Guanabara, no Rio de Janeiro. Nesse caso, a censura buscava operar para manter o sujeito travesti sob a assombrosa trama dos discursos da periculosidade ou da anomalia. Talvez a análise desse processo censório, o qual apresenta aprovação do texto em sua total integralidade, deixe brechas para pensar que tipo de representação era aspirada como enquadramento ideal para corpos sexo e gênero dissidentes na cena do teatro brasileiro.

Prosseguiremos o capítulo investigando o processo censório de *Gracias a la vida*, montagem singular do Teatro Livre da Bahia, com texto adaptado do venezuelano Isaac Chocron, intitulado “La revolución”, por Benvindo Siqueira e Harildo Deda, os quais também foram os atores principais da peça que foi liberada e exibida em 1976 no Teatro Vila Velha. Num Brasil que retomava timidamente as manifestações populares<sup>76</sup>, e que, noutro ponto, ampliava os espaços de sociabilidade para as populações não heterossexuais na mesma intensidade que a *disco music* e a proliferação das boates e discotecas viravam febre entre as classes médias nos grandes centros urbanos, a análise do processo censório que libera *Gracias a la vida* para espectadores maiores de 18 anos nos reserva alguns elementos inquietantes, tais como a permanência de discursos patologizantes para a travestilidade e uma busca por um reordenamento da representação travesti numa sociedade que começava a ver brilhar o sonho de retorno a um regime democrático.

O capítulo finaliza com o estudo do processo de liberação de *Gay Paradise*. Certamente, foi num mix de sentimentos contraditórios, que ia do entusiasmo ao marasmo, em relação à Abertura política, que fez com que a travesti e maquiadora Danielle escrevesse e atuasse, juntamente com os atores Lino Costa e Carlinhos Tavares, e a atriz Lena Franca, em seu espetáculo *Gay Paradayse*, de 1983, no Teatro Gamboa, em Salvador, com direção de Álvaro Guimarães. Os pareceres dos técnicos da censura quanto ao texto e ao exame do ensaio geral são provas contundentes quanto à vitalidade do discurso moral e biomédico como modo de apreensão das formas, trajetórias e experiências sexo e gêneros dissidentes. Ainda que a própria institucionalidade de censura já apresentasse seus suspiros finais, ainda que o fim a ditadura civil militar estivesse anunciada, ainda que a ativismo homossexual e lésbico já tivesse rompido o espaço público brasileiro, o discurso censório sobre a peça de Danielle expõe as fragilidades do projeto de democracia que estava sendo construído no Brasil no tocante ao conceito de cidadania para as multidões de estranhos, de alheios, de inconvenientes não sujeitas à cisheteronormatividade.

Pois bem, “Três travestis, Traçam perfis na praça” diz Caetano em sua música, assim como aqui, três espetáculos que abordam a travestilidade traçam outros perfis, associam outros signos à representação travesti nos palcos soteropolitanos, buscam se distanciar dos discursos que as objetificavam para fazer surgir o sujeito travesti a partir da sua condição humana. Mas, como sugere o mesmo cantor, existe uma ordem, um

---

<sup>76</sup> Refiro-me às passeatas em protesto das mortes sob tortura de Vladimir Herzog e do metalúrgico Manuel Fiel Filho nas vis salas do DOI-CODI



imperativo social, que questiona: “Quem é que diz? Quem é feliz? Quem passa?” Bom, é isso que veremos, quem é que diz e o que deve ou não passar como forma de representar as travestilidades em cena durante a ditadura civil militar.

#### **4.1 “Somos todos travestis” – As ranhuras d’*As senhoritas* na malha cênica cisheteronormatizada.**

Era 16 de agosto de 1968 quando José Vieira Neto foi ao Departamento da Polícia Federal na Bahia para requerer, ao Chefe da Turma de Censura, a liberação da peça *As senhoritas*, de autoria de Alcyr Ribeiro Costa, para montagem no dia 7 de setembro na sala principal do Teatro Castro Alves. Além do requerimento, datilografado e assinado por ele, levava em suas mãos 3 cópias do texto, uma vez que essa era a condição exigida pelo órgão para a realização do exame do espetáculo.

De posse desses documentos, o coronel delegado Luiz Arthur de Carvalho, do Departamento da Polícia Federal da Bahia e Sergipe, encaminha-o ao Chefe da SCDP em Brasília, Aloysio Mehlethaler de Souza, o qual designa o técnico da censura Carlos Lúcio para exame do texto escrito. Como vimos, no capítulo anterior, até a centralização da censura na capital federal, a qual ocorreu somente nos anos posteriores ao AI-5, o exame poderia ser realizado por técnicos dos serviços de censura nas repartições regionais/estaduais.

Desse modo, Carlos Lúcio foi o agente público incumbido da tarefa de redigir um Laudo Censório. Esse tipo de documentação apresentava grande variedade ao longo de todo o período de vida da censura, mas, até 1968, se constituía numa estrutura de ficha com os seguintes campos a serem preenchidos pelo censor: Título, Nome do autor, Gênero, Entrecho, Avaliação moral, Classificação final.

Observando com mais exatidão o laudo escrito pelo técnico da censura, assinado em 29 de agosto de 1968, chama atenção que, no documento, o campo Gênero, ao qual se refere ao gênero teatral/artístico do espetáculo em apreciação, foi preenchido da seguinte forma pelo servidor Carlos Lúcio: Travesti (travesti) [datilografado com tinta vermelha o que pode denotar destaque para chamar atenção]. Estranha o fato de que, dentro do levantamento realizado nesta pesquisa, com diversos autores que estudam a história do teatro, tal gênero não tenha sido mencionado, aparecendo apenas como gêneros teatrais a Tragédia, a Comédia e a Farsa. Sobre essa questão, farei uma análise mais aprofundada no final do estudo desse processo pois acredito que essa atribuição do

gênero do espetáculo pelo TC aponta para um entendimento mais generalizado da censura sobre os espetáculos teatrais com atores travestidos ou com a presença de travestis.

Bem, essas considerações podem parecer apressadas, visto que ainda estamos somente no primeiro item de apreciação censória, o “Gênero”. Porém, o TC não deixou dúvidas sobre seu posicionamento quando escreveu o resumo do espetáculo no item “Entrecho”, afirmando ser uma peça de “Tagarelices ôcas de um grupo de travestis divididas em 2 atos nos quais se preparam, no 1º, para o baile do gênero e no seguinte aguardam alguns rapazes para a sua orgia homossexualista”.

Em sua “Apreciação moral”, o TC Carlos Lúcio apresenta elementos mais amplos, mais profundos, dos motivos que a ele geravam tanta preocupação, expondo uma cultura censória ancorada na defesa de uma arte nacional cisheteronormatizada e ativando o argumento da defesa moral para validar a depreciação do espetáculo. Aqui cabe a reprodução na íntegra deste chocante texto:

Malgrado a minha liberdade literária, senti náuseas ao examinar tamanha e nojosa baboseira que emporcalha o teatro e avilta a literatura nacional. Não há no espetáculo proposto qualquer resquício artístico e do escrito exala podridão pelas repugnantes bocas dos pseudo-atores. Apologista do homossexualismo, o autor busca explorar a morbidez moral do público ao qual se destina, alicerçando o seu trabalho num abjeto interesse comercial. Esta porcaria sujaria o lixo dos monturos. Não há nela uma só mensagem ou um único estímulo positivo. Na fls.1, FOTOS DE HOMENS NUS; na fls. 2 travestis se beijam; na 3, aspiram espermatozoides; fls. 4, despem-se na frente do público e INSINUA A EXISTÊNCIA DE UM DEPUTADO ‘Bicha’; fls. 5 afirmam que O PARLAMENTAR HOMOSSEXUAL “Está muido decaída”; fls. 6, afirmam que todo homossexual é travesti, CITANDO COMO EXEMPLO O EX-PRESIDENTE NORTE-AMERICANO EISENHOWER (IKE), QUE SE ENCONTRA ÀS PORTAS DA MORTE; na fls. 7, usa expressões vulgares; fls. 10, FAZ TROCADILHO COM O NOME DE S. EXCIA MINISTRO GAMA E SILVA; e na fls. 13 desfaz os conceitos morais positivos, asserverados que “tudo é uma simulação ou uma dissimulação”, dirigindo-se jocosamente à Censura (fls. 14 e 15). O exposto, por si só, determinaria a INTERDIÇÃO pura e simples, além de imediata, desse amontoado de necedades. Tal, porém, não será necessário, pelo menos no momento, por que o autor na fls. 6 contraria o disposto no artigo 61, do Decreto 20.493/46, que proíbe IMPROVISACÕES. Este, pois, é o meu laudo, que submeto à apreciação superior.

Tão fortes são suas palavras, nos trechos acima apresentados, que é praticamente possível vê-lo digitando raivosamente esse Laudo Censório. Bom, está nítido que o TC produziu um arsenal de adjetivos pejorativos que tinham por finalidade convencer seus superiores do perigo contido em permitir uma exibição desse tipo de espetáculo à população brasileira. Mas, o que torna os elementos do texto e da marcação cênica destacados pelo técnico da censura tão perigosos? Do quê era necessário defender a sociedade brasileira, o teatro e a literatura nacionais?

Começamos pelo primeiro destaque feito pelo TC e que se dirige sobre o cenário. No texto original, o autor da peça apresenta o “Cenário – Um apartamento em Copacabana, tipo Living-kitchnette, há uma porta que dá pra rua e outra pra o banheiro, todo o ambiente está em desordem, há fotografia de homens nus pelas paredes”. A presença de “FOTOS DE HOMENS NUS” compoem a cena incomoda o censor, contudo, ele não desenvolve argumentos sobre o que o faz dar destaque negativo a esse elemento.

É importante salientar que a preocupação do TC é orientada por um conjunto legal e normativo, analisado em capítulos anteriores, que também auxiliava na produção de uma verdade sobre o documento, e que, conforme prescreviam as *Normas internas para a avaliação das matérias submetidas ao SCDP. SCDP/SR/RJ*, a “exibição sensual ou eróticas das partes do corpo” não seria elemento tolerável em qualquer espetáculo público.

Contudo, é possível examinar tal manifestação por outras lentes. Sendo um espetáculo protagonizado por travestis, é provável que a inquietação apresentada pelo TC quanto à presença de “FOTOS DE HOMENS NUS” residisse na preocupação que tal disposição cênica provocaria um arranjo inesperado entre sexo-gênero-desejo-prática sexual que possibilitaria ao público vislumbrar outra economia do desejo na qual corpos de homens cisgêneros pudessem ser agenciados à validação do erotismo, do prazer e do sexo com travestis, o que desordenaria assim a inteligibilidade cisheteronormativa que valida a heterossexualidade como única prática sexual humana. O argumento pode parecer forçoso, a princípio, mas, o TC deixou evidente seu assombro quando resumiu todo o segundo ato do espetáculo à espera das travestis de “alguns rapazes para a sua orgia homossexualista”.

Analisando as personagens homossexuais nas tramas das novelas da Rede Globo, Leandro Colling (2007) avverte que, na década de 80, a emissora começou a alternar personagens efeminados e afetados com personagens ditos “normais”, que não demonstravam nenhum traço que os distinguisse dos demais, de modo que esses não mantinham relação com ninguém e, quando isso ocorria, as cenas de sexo ou mesmo beijos não eram exibidos, fazendo, assim, uso de uma cultura censória sobre a prática sexual mesmo depois do fim da censura institucionalizada.

Ainda que sejam evidentes as diferenças quanto à forma artística e a temporalidade analisadas por Colling, sua consideração sobre o perfil das personagens homossexuais na TV se aplica perfeitamente às regulações que operavam a invisibilidade

de representações de ato sexual ou mesmo insinuações desse para corpos travestilizados, buscando direcionar o olhar dos espectadores do teatro brasileiro para a reificação da heterossexualidade compulsória.

A concepção de uma heterossexualidade compulsória foi elaborada pela escritora e feminista Adrienne Rich (2010), que, ao analisar a produção social da dominação masculina, apresentou evidências de um imperativo social e histórico que forjou a ideia do sexo com função social ligada apenas com a reprodução, o que tornou os desejos dos demais sujeitos, sem finalidade procriativa e não masculinizados, como algo patológico, anormal. A autora concluiu que foi por meio da heterossexualidade compulsória que “a experiência lésbica é percebida através de uma escala que parte do desviante ao odioso ou a ser simplesmente apresentada como invisível”. (RICH: 2010, p. 21)

Ainda acompanhando o pensamento de Rich (2010, p. 31), a autora denuncia que a ideologia do romance heterossexual estaria presente em diversos produtos culturais da literatura, cinema, televisão, música, e em rituais sociais que, desde a infância, produzem o apagamento de qualquer experiência e, conseqüentemente, imagens, discursos que estejam desvinculados da experiência heterossexual, resultando na elaboração de uma naturalização da universalidade da heterossexualidade.

Desse modo, a ação do TC pode ser compreendida como um alinhamento ao imperativo cultural da heterossexualidade compulsória que lia a possibilidade de representação de prática sexual entre travestis e homens cisgêneros como uma forma de desvio, cabendo assim o apagamento desse registro de modo a validar a narrativa do romance heterossexual como única forma possível de prática sexual. Mas, é possível que os apontamentos do TC, para os vetos acima indicados, possibilitem uma leitura mais ampla da relação entre os atos censórios e a regulação da sexualidade, podendo revelar a mecânica da biopolítica cisheteronormativa operada pela censura.

Acompanhando o pensamento de Rich e de muitas outras feministas como Monique Wittig, Gayle Rubin, Joan Scott, mas, sendo, principalmente, inspirada pelas formulações foucaultianas sobre a noção de dispositivo da sexualidade e de sua analítica sobre poder, Judith Butler (2010) apresenta uma crítica a esse pensamento e nos chama a atenção de que, embora o efeito da performatividade de gênero resulte em sua naturalização a partir da repetição, a reiteração da citação não deve implicar na ideia de uma matriz naturalizada da heterossexualidade. Segundo a autora, devemos pensar a sexualidade como efeito das relações de poder que estruturam a heterossexualidade como condição natural a partir de operações do saber-poder que asseguram a existência de dois

sexos fixos, coerentes e complementares sob os quais se estruturariam todo conjunto de oposições binárias e complementares. Em suas próprias palavras:

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de ‘macho’ e de ‘fêmea’. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’. Nesse contexto, ‘decorrer’ seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. (BUTLER, 2010, p. 39)

Butler definiu ainda sua concepção de uma matriz cultural heteronormativa que se estabeleceu a partir da definição de uma linha coerente na qual a conformação corporal biológica é lida como um efeito naturalizante de um binarismo sexual que se alinha com um gênero binário, com um desejo sexual e uma dada expressão de afetividade e sexualidades instituídos através repetição de normas regulatórias. Para Butler, o resultado desse processo é que somente os corpos que apresentam conformidade com essa linha coerente é que serão reconhecidos como vidas vivíveis, lidos como sujeitos e admitidos como humanos, “sujeitos culturalmente inteligíveis como efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística” (BUTLER: 2010, p. 208)

Aprofundando sua análise, Butler aponta que a fixação da matriz heterossexual se dá por meio da repetição continuada daquilo que foi nomeado como realidade de sexo e gênero, a qual se faz a partir do cumprimento de uma linearidade entre sexo-gênero-desejo-prática sexual. Para Butler,

Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero”. (2010, p. 28)

Tem-se, a partir dessa leitura que, para Butler, o binarismo nos quais as práticas regulatórias constroem os corpos decorre da linguagem, de modo que ela afirmará que “a diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas”. (BUTLER, 2001, p. 153). Desse modo, é na linguagem que são encontradas as normas regulatórias, mas, também será na linguagem que estão as possibilidades de abertura de espaços de tensão e disputas na cultura, posto que,

“abstratamente considerada, a linguagem se refere a um sistema aberto de sinais, por meio dos quais a inteligibilidade é insistentemente criada e contestada”, podendo ser reorientada de modo a constituir combinações, composições, rotas corporais, afetivas, sexuais “imprevisíveis e inadvertidas, a partir das quais são geradas modalidades específicas de possibilidades discursivas”. (BUTLER, 2010, p. 208).

O que está presente no Laudo Censório assinado pelo TC Carlos Lúcio é o flagrante dessa disputa, de modo que compreendemos a ação censória como uma tecnologia biopolítica dirigida a regular os elementos do texto da cena teatral do espetáculo que buscam reordenar signos de linguagem que compõe a matriz cultural da heteronormatividade.

A simples menção à possibilidade da prática de sexo entre corpos travestilizados e corpos cisgenerizados, ou mesmo a expressão deste desejo, foi lida pelo censor como uma ameaça à ordem social, uma vez que poderia pôr em ruína o edifício do ordenamento sexual do binarismo de gênero e sexual porque tal cena permitiria abrir espaços para fluxos do desejo para além da norma heterossexual pré-fixada. O TC tinha que agir rápido e de modo enfático na interdição da cena para sua condução ao cumprimento do regime de invisibilidade que prescrevia a completa ausência dessas expressões artísticas, uma vez que a proibição é não somente culturalmente inteligível, mas inteiramente necessária à manutenção das hierarquias e desigualdades sociais.

Tomado por essa preocupação, o TC também irá destacar como cenas perigosas, que mereceriam o veto e, portanto, a ação de invisibilidade, as cenas em que “2 travestis se beijam” e também aquela em que os atores “despem-se na frente do público”. A cena de beijo entre duas personagens travestis deslocaria a visão do público para um possível caráter fluído do afeto. Mas, mais do que isso, essa cena constrange os discursos normativos de expressões de afeto e de desejo enquanto experiências exclusivas do casal heterossexual, uma vez que o ideal de amor romântico, que organizou o mundo dos afetos para o ocidente e serviu de discurso legitimado de diversas violências de gênero, pelo menos desde o século XVIII, vinculou a afetividade conjugal à instituição do casamento monogâmico burguês<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Para um aprofundamento sobre a emergência dos discursos sobre o amor romântico no Ocidente, ver: ARIÈS, P. O amor no casamento. In.: ARIÈS, P. e BÉJIN, A. (orgs) **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.153-162. Quanto a relação entre afetividade, padrões de família heteronormativo e monogamia, ver: LESSA, Sérgio. **Abaixo a Família Monogâmica**. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.

Analisando a monogamia compulsória e as tensões contemporâneas para a expansão da ideia de conjugalidade e vínculo afetivo na atualidade, Mônica Barbosa (2011) afirma que o dispositivo familiar estruturado pelos binarismos marido/mulher, pais/filhos, operou uma violenta repressão às expressões sexo-afetivas divergentes das relações heterossexuais monogâmicas ao punir a poligamia ao concebê-la como delito social, ao articular o matrimônio a um sistema jurídico de transmissão de bens e propriedades e também ao estabelecer uma economia do prazer e afetividade pautada na heteronormatividade. Para a autora, “à família monogâmica é cada vez mais atribuída a responsabilidade pela regulação da esfera social” (BARBOSA, 2011, p. 26) através do que ela chama de “regime de aliança” que sustentaria o dispositivo da sexualidade na medida em que o casal monogâmico heterossexual se estabeleceu como modelo único e universal de vínculo afetivo, amoroso, sexual, jurídico e patrimonial.

Refletindo sobre as potencialidades disruptivas das relações de amizade, Foucault (1981) também nos adverte sobre poder contido em formas de afetividade que se encontram para além do vínculo sexual de finalidade procriativa e que estão ao largo do ideal amor romântico, ao afirmar que

Imaginar um ato sexual que não seja conforme a lei ou a natureza, não é isso que inquieta as pessoas. Mas que indivíduos comecem a se amar: aí está o problema. A instituição é sacudida, intensidades afetivas a atravessam; ao mesmo tempo, a dominam e perturbam. Olhe o exército: ali o amor entre homens é, incessantemente, convocado e honrado. Os códigos institucionais não podem validar estas relações das intensidades múltiplas, das cores variáveis, dos movimentos imperceptíveis, das formas que se modificam. Estas relações instauram um curto-circuito e introduzem o amor onde deveria haver a lei, a regra ou o hábito. (FOUCAULT: 1981, p. 02)

Um beijo entre duas travestis acena para a possibilidade de vínculo afetivo, ainda que este não se situe como vínculo amoroso, entre formas de vida não conformes, nas regiões sociais em que o imaginário social cisheteronormatizado sobre sexualidade, conjugalidade e afetividade apregoa como ilegítimo, anormal, perverso. Sendo o beijo uma representação máxima do amor romântico heterossexual, a cena proposta pelo espetáculo promoveria assim uma falha na repetição das citações das expressões de afetividade associadas ao gênero e às sexualidades, devendo, então, ser duramente reprimidas, invisibilizadas, e, se possível, eliminadas do campo da cultural e das artes.

Mas, *As senhoritas* não davam trégua ao Técnico da Censura, queriam não somente beijar, pretendiam mesmo afrontar o decoro público pois, além de insinuar a prática de sexo não heterocentrado, chegaria o momento no qual as travestis “despem-se na frente do público” almejando “explorar a morbidez moral do público ao qual se

destina”. Observem que o TC não mencionou a ação de strip-tease, comuns em shows do teatro de revista ou mesmo da marcação cênica na qual as personagens “despem-se na frente do público”. Aqui é importante acionar o texto original. Esta cena acontece no Primeiro Ato quando as três personagens travestis, Yolanda, Estelita e Leda, ao se encontrarem num

[...] apartamento em Copacabana, tipo Living-kitchnette” para se preparem para irem ao Baile São José, quando juntas gritam “TODAS – Mão à obra. (YOLANDA, ESTELITA E LEDA despem suas roupas e começam a fazer o travesti na frente do público. Durante isso dialogam, e, o ambiente deve ser como de um sonho).

O que o TC omite em sua crítica sobre a cena de suposta nudez é na verdade a produção de um travestismo cênico no qual as personagens realizam a “montação” de suas performances femininas. Tal omissão realizada pelo TC, antes de se constituir como mero lapso ou falta de apuro nos detalhes, pode indicar que o mesmo buscou agravar os elementos contidos na trama como uma forma de atestar seu argumento sobre a periculosidade do espetáculo.

Contudo, creio que o TC estava preocupado em como o modo de despir-se na frente do público, por corpos travestilizados, se constituía em mais um recurso que buscava afrouxar as normativas regulatórias dos corpos e das performatividades de gênero e sexualidade. É provável que o censor estivesse certo de que a marcação do espetáculo, ao indicar que as personagens deveriam “fazer o travesti na frente do público”, se constituísse como uma metáfora sobre os desvios possíveis aos corpos das aprisionantes normas de gênero e sexualidade.

Noutra passagem do seu Laudo Censório é flagrante sua percepção de que o espetáculo “desfaz os conceitos morais positivos, asseverados que tudo é uma simulação ou uma dissimulação”, dentre as quais, quando “afirmam que todo homossexual é travesti”. Ainda que pareça fácil cair no artil argumentativo meticulosamente montado pelo TC para o julgamento severo que ele faz sobre o espetáculo, cabe a reprodução dessa passagem do texto escrito por Alcyr Ribeiro para que fiquem nítidas as manobras operadas por Carlos Lúcio através da lente da cultura cisheteronormatizada com a qual lê o roteiro.

A referida cena em que há tal afirmação é proferida no Segundo Ato quando, após retornarem do Baile São José, as travestis conversam sobre as diferenças presentes em suas trajetórias individuais. Nesse momento, a personagem Estelita, contradizendo



uma afirmação que havia feito, de que estaria a ponto de desistir de tudo, inclusive de ser travesti, detona um diálogo importante entre as personagens:

ESTELITA – É nesse ponto você tem razão, nós não devemos desistir de travesti.

YOLANDA – Claro que não, o mundo está todo travestido, às vezes penso, se o travesti é um simulador ou dissimulador, se ele simula o que não é, ou dissimula o que é, mas não importa, todos são assim, querem ver? (PARA A PLATEIA) QUEM FOR HOMEM LEVANTE A MÃO (NÃO ESPERA A REAÇÃO DA PLATEIA) NÃO DISSE?

ESTELITA – É verdade; os ternos, as fardas, as gravatas, as saias, as meias, o batom, os bigodes, as barbas, os chapéus, a fé, a moral, a religião, a honestidade, a bondade, a caridade, o amor, a dor, o pendor, a ética, a estética, a poética, os filhos, as esposas, os maridos, os turbantes, os amantes, os gemidos, tudo é uma simulação ou uma dissimulação.

YOLANDA – Resumindo: Tudo é travestismo, o mundo é um mundo de travesti, ninguém se assume, ninguém se comporta, ninguém se vê e tudo se repete, as guerras, os crimes, os suicídios, as solidões, as prisões, tudo.

(PAUSA)

LEDA - Melhor é parar, senão essa peça vai ser considerada reacionária ou moralista ou comunista. E como você sabe, qualquer uma dessas alternativas pega muito mal.

É possível depreender, após a leitura dessa cena, que o texto escrito por Alcyr Ribeiro buscava, a partir do travestismo cênico, estender a compreensão ao público presente no espetáculo sobre as tramas das operações performativas que instituem aquilo que nomeia. “Tudo é uma simulação ou uma dissimulação” atravessava não somente a performance cênica das travestilidades, mas era extensível a toda a sociedade. Ao ampliar a condição performativa das identidades de um modo geral, através da afirmação “o mundo é um mundo de travesti, ninguém se assume, ninguém se comporta, ninguém se vê e tudo se repete”, *As senhoritas* apontam um arsenal bélico contra “um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção”. (BUTLER, 2010, p. 197)

Em *As senhoritas*, as travestilidades criam cenicamente uma narrativa que atinge a plateia em sua compreensão sobre a condição performativa das identidades sociais dentro do campo da cultura, buscando assim equiparar a experiência travesti com a das demais identidades performatizadas por todos que estão no teatro. Esse recurso é extremamente inteligente e potente nos deslocamentos que almeja realizar, pois, como nos lembra Butler,

Em sendo a ‘identidade’ assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de ‘pessoa’ se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é ‘incoerente’ ou ‘descontínuo’, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas

de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2010, p. 38)

Não é demais lembrar que, no em que esse Laudo Censório foi emitido, 1968, o travestismo cênico já era uma recusa amplamente utilizado, como discutimos no capítulo anterior. Contudo, o modo como o espetáculo assumia esse recurso desafiava as condições de aparecimento das travestilidades em cena, as quais eram geralmente legitimadas e certificadas pela censura somente nos espetáculos do gênero “teatro de revista” ou quando tais representações teatrais não arranhavam as fronteiras entre o abjeto e o reconhecimento de uma vida vivível.

Outra questão relevante, que também aponta para a proposta disruptiva dessa cena no espetáculo é que, conforme nos esclarece o historiador Elias Veras (2019), em seu trabalho sobre a emergência das travestis como novos sujeitos em Fortaleza, até os anos 1970, “o termo travesti ainda não designava um sujeito, mas somente uma prática” exercida durante o carnaval ou em festas e encontros privados por sujeitos que se auto identificavam como bonecas e que produziam aquilo que o autor denominou de espaços heterotópicos, que seriam “espaços outros onde foram instauradas rupturas das normas sociais, possibilitando, ainda que provisoriamente, relações singulares de experimentação (de performances femininas) e de invenção de novos modos de subjetivação” (VERAS, 2019, p. 46-47).

Acompanhando a análise realizada por Veras, esse seria o “Tempo das Perucas”, no qual as “bonecas se apropriavam de artefatos femininos, ou melhor, de tecnologias de gênero, como maquiagem, peruca, vestido, calcinha, biquini e sapato” (p. 52) para “transgredirem a pretensa originalidade da heterossexualidade, que produz homens e mulheres considerados de verdade pela heteronormatividade” (p. 50), de modo que era comum o uso do termo “vou de travesti” ou “fazer o travesti” no sentido de operacionalizar a construção de um corpo feminilizado que transgrida as barreiras normativas de gênero. Ainda segundo o autor, somente “na década de 1970, o termo travesti também passou a designar um novo sujeito, que ganhou inteligibilidade como um ‘tipo’ de homossexual masculino, que feminilizava o corpo através do uso de hormônio e da aplicação de silicone” (p. 162), demarcando uma nova era, o “Tempo dos Hormônios”.

Assim, produzido na fronteira entre “Tempos das Perucas” e “Tempos dos Hormônios”, *As senhoritas* reivindicou outras condições de aparecimento das travestilidades na esfera pública das artes, abrindo o palco do teatro para um “problema

de gênero” ao denunciar a citacionalidade da normatividade de gênero e inserir as travestis na condição de vidas vivíveis, a serem reconhecidas como pessoas.

O estatuto de pessoa, de vida humana, é produzido pelos dispositivos que compõem a complexa malha sociocultural numa determinada temporalidade, do qual participam o dispositivo da sexualidade e, portanto, a cisheteronormatividade. Como nos lembra Butler (2015), em sua análise sobre a condição de reconhecimento e a produção da vida para os prisioneiros da Guerra dos E.U.A contra o Iraque, em Guantánamo:

[...] uma figura viva fora das normas não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem de lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão. (BUTLER, 2015, p.22)

Dito isso, talvez não fiquemos surpresos que o servidor público, encarregado da função de executar ações de invisibilidade de corporalidades e performatividades de gênero e sexualidades não conformes com a cisheteronormatividade, julgasse que do “escrito exala podridão pelas repugnantes bocas dos pseudo-atôres”. O TC Lúcio Cláudio expõe que “sentiu náuseas ao examinar tamanha e nojosa baboseira que emporcalha o teatro e avilta a literatura nacional”. *As senhoritas*, com sua travestilidade perturbadora, fora do lugar, transgressora, polui, contagia, emporcalha e, por isso, deve ser um espetáculo evitado. Pronto, vetado! Censurado em todo território nacional.

*As senhoritas* era um espetáculo perigoso, imoral e obsceno, deve compor a zona de abjeção, uma esfera social “fora do humano, “o domínio do desumanizado” (BUTLER: 2010, p. 162), é um outro, uma outra coisa, não é teatro, “não há no espetáculo proposto qualquer resquício artístico”, não há como definir seu gênero teatral, são apenas “Tagarelices ôcas de um grupo de travestis” “que emporcalha o teatro e avilta a literatura nacional”, sentencia o TC.

Ao arrolar *As senhoritas* para as esferas da zona da abjeção social, o TC valida assim o que deve ser reconhecido como um teatro e uma literatura nacional, isso porque, como nos esclarece Butler (2019),

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “não-vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto do sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. (p. 18).

O Técnico da Censura cumpriu seu dever. Certamente se sentia não somente um servidor público, mas um patriota. Ali, com aquele Laudo Censório, foi capaz de defender a cristã família brasileira contra a destruição de seus valores morais e pela preservação dos nossos costumes e artes nacionais.

Relevante atentar para o que foi discutido em capítulos anteriores, quando se observou que o pânico social que foi produzido por setores conservadores, diante da emergência de novas formas de sociabilidade e experiências corpo-gênero-sexo-afetivas no período pré-golpe de 1964, deu forma à figura do subversivo que, dentre outros elementos, as dissidências sexuais e de gênero foram concebidas como ameaças à ordem social branca, burguesa, católica e cisheteronormativa, de modo que as tecnologias de segurança, com suas práticas, instituições e formas, tais como a censura, foram acionadas na tentativa de regular os corpos, os gêneros e as sexualidades durante o governo ditatorial.

O Laudo Censório do TC Carlos Lúcio perfaz um domínio do saber e uma modalidade de exercício do poder que apresenta uma função estratégica, uma governamentalidade, associada tanto aos dispositivos da segurança, pelo discurso anticomunista, quanto pelo dispositivo da sexualidade, pela manutenção da ordem cisheteronormativa. O censor não atribuiu uma classificação final porque indicou a interdição máxima do espetáculo no sentido de sua não exibição ao público, posicionamento esse que foi acatado pelo Chefe da SCDP/BA em documento assinado no dia 29 de agosto, portanto, no mesmo dia em que o laudo do TC foi entregue – para que não pare dúvida sobre a eficiência desse órgão público, pois atrasos nas repartições da censura somente ocorriam quando eram necessários. Assim, em 03 de setembro de 1968, Aloysio Mehlethaler de Souza, Chefe da SCDP, assinou a portaria proibindo “a encenação pública, em todo o Território Nacional, da peça “As senhoritas”, autoria de Alcyr Ribeiro Costa”.

Certamente, José Vieira Neto deve ter sido acometido por uma profunda indignação e revolta, haja vista que previa a estreia para o dia 9 daquele mês e a esta altura o espetáculo já se encontrava todo montado, com cenários e figurinos prontos, meses de ensaio de atores e diretores. Uma grande equipe havia sido contratada para cuidar da luz, som, cenografia, maquiagem e também a pauta do teatro certamente já estaria reservada.

Tocados pelo sentimento de indignação e revolta e atendendo ao chamado de Vieira Neto, a classe teatral soteropolitana, conforme manchetes reproduzidas no início deste capítulo, protestaram contra a proibição de *As senhoritas* em todo o território

nacional, o que provocou uma reação dramática por todo o elenco e equipe de funcionários que optaram por manter a exibição do espetáculo à revelia da decisão da SCDP, marcando, assim, um ensaio geral aberto à classe artística e teatral no Teatro Castro Alves, no dia 07 de setembro. Ou seja, no dia da Independência do Brasil, o teatro soteropolitano também buscou o seu grito de liberdade por meio de uma contra conduta.

Em seu trabalho *Segurança, território, população*, Foucault (2008) dedicou atenção aos diferentes acontecimentos que marcam formas de resistência ao governo, mencionando, pela primeira vez, a subjetividade, somente pelo efeito do assujeitamento, da composição do sujeito como efeito do biopoder, mas, também, como um modo de contra conduta que possibilita produzir formas de “como se tornar sujeito sem ser sujeitoado” (2008, p. 310). Contra condutas são atos que se estabelecem contra os procedimentos da arte de conduzir os outros, portanto, em reação à governamentalidade ou à condução das condutas, como formas de manifestação do desejo de não ser governado, ou, pelo menos, de não ser governado desse modo (p. 257).

Juntamente com toda a equipe da montagem de *As senhoritas*, a classe teatral realizou seu ato de contra conduta, buscando disputar formas de conduzir a aparição dos corpos travestilizados pelo espetáculo, realizando um ato de desobediência civil ao imperativo da governamentalidade operada pela tecnologia da censura no exercício da biopolítica cisheteronormativa.

A postura da classe teatral baiana foi enfática. Artistas queriam liberdade de criação artística, queriam assumir a infinitude como espaço para a produção artística e a exploração dos corpos em cena, mas, também, queriam que corpos travestilizados fossem reconhecidos como formas artísticas validadas pelo teatro e assumidas como vidas vivíveis. Ivan Leão não deixa dúvidas sobre o modo como a censura enxergava a periculosidade da peça:

Os queimadores de bruxas estiveram a solta no caso da peça ‘Senhoritas’. Falaram em homossexualismo e em imoralidade. Morreram de medo e vergonha, de que? A censura proibiu a peça ‘Senhoritas’, sumariamente, em todo território nacional alegando que atentava contra a moral e ia de encontro – cito textualmente – aos ‘interesses nacionais’<sup>78</sup>.

Porém, aqui, na Bahia, diferentemente do que ocorreu no sul do país, a subchefia da Polícia Federal não estava disposta a ceder espaços para essa disputa e quem adentrou

---

<sup>78</sup>Ivan Leão. Sobre a censura da Peça “Senhoritas”, JORNAL DA BAHIA, Salvador, 06 set. 1968.

ao teatro não foi um grupo paramilitar, como o CCC, e sim os próprios agentes da repressão oficial do Estado, a Polícia Militar.

Tendo em vista a ineficiência desta contra conduta, Vieira Neto buscou a guerra fria, mas, não menos combativa, para viabilizar a exposição do espetáculo. Em 11 de setembro daquele ano, o produtor deu entrada, na SCDP-DF, em um requerimento solicitando que essa “se digne de mandar reexaminar a referida peça” e admitindo que “concordará e observará os cortes que se fizerem necessários, impostos pelo SCDP depois do reexame”.

Dia seguinte, 12 de setembro, Aloysio de Souza, Chefe da SCDP, em Ofício informa que “esta chefia decidiu manter os termos da Portaria nº 55/68, que proibiu a encenação em todo Território Nacional, da peça teatral ‘SENHORITAS’ e conclui seu ofício com a forma habitual do cinismo das cordialidades que a governamentalidade determina: “aproveito a oportunidade, para renovar a V.S<sup>a</sup>, os meus protestos de elevada estima e distinguida consideração”.

Mais uma contra conduta foi realizada por Vieira Neto quando este deu entrada de um Mandato de Segurança, contra a decisão da SCDP, exigindo o reexame da peça e, portanto, sua liberação. Infelizmente, não consta no Processo do fundo documental da DCDP do Arquivo Nacional o mandato de segurança acionado por Vieira Neto, mas está lá o parecer do Juiz Federal da 2ª Vara, Otto Rocha, de 19 de dezembro de 1968. Ainda que infelizmente ilegível em sua quase totalidade, é possível ler que, em seu mandato de segurança, Vieira Neto afirmava que “A Censura viu aquilo que os críticos teatrais não viram... ou seja, a imoralidade, pois em arte, nada existe de amoral, porém, muitas vezes consideram algo amoral, quando de amoral para outra pessoa nada existe”.

Pois bem, nesse mesmo documento fica nítido que o Juiz Federal reitera a função do órgão censória na regulamentação dos corpos em cena ao afirmar que a censura cumpriu seu papel pois “viu aquilo que os críticos teatrais não viram”, estando, portanto, a SCDP desempenhando o seu “trabalho técnico que a norma legal atribuiu”. No texto, o Juiz foi ainda mais enfático sobre como a ordem moral estruturava a governamentalidade cisheteronormativa ao advogar que a Constituição e as leis

[...] refletem, sob o seu alcance social, os anseios de uma sociedade, de um povo, de uma nação – amparam a família, protegem a economia dos menos favorecidos e resguardam o bem comum, sem impedir o envolver da tradição, mas preservando a divulgação e o induzimento aos maus costumes.

O Juiz Federal da 2ª Vara, Otto Rocha, reiterou a função da SCDP que se cumpria na proibição da encenação, atentando para princípios constitucionais no qual a “regra jurídica sobre a pornografia e os maus exemplos à juventude” se manteriam como justificativas fundamentais “para proibir a encenação da aludida peça, e, data vênia, a nosso ver, de interesse social” e que “por estes fundamentos, DENEGO A SEGURANÇA”.

Sabemos que fazer frente às redes da governamentalidade administrativa e institucional do Estado é uma tarefa inglória, principalmente no contexto de vigência de um Estado de Exceção, agravado ainda pelo fato de que o que está em jogo é a possibilidade de uma microfissura da cultura para representações teatrais de vidas dissidentes da cisheteronormatividade. O esforço foi louvável, Vieira Neto.

Uma última tentativa de levar *As senhoritas* aos palcos foi tentada, anos depois, em 5 de setembro de 1973, pela Companhia Teatral Época, de Salvador, sendo representado por José Arivaldo Barata Lima. A pretensão da Companhia era de encená-la no mês seguinte, outubro, no Teatro Vila Velha. Assim, naquela data, José entregou um requerimento devidamente assinado e 3 cópias do texto da peça, com algumas alterações. Bem, havia uma esperança, pois o diretor da DCDP havia mudado, atendia por sua diretoria Rogério Nunes, o que poderia indicar um posicionamento mais favorável.

O requerimento foi recebido pela SCDP/BA e encaminhado imediatamente à DCDP/DF, na qual é qualificado o técnico da censura José Carmo de Andrade, o qual preenche seu parecer em 14 de setembro. Bom, 5 anos após a primeira passagem da peça pela censura, pouca coisa mudou. Entre as mudanças, a própria ficha de análise dos espetáculos, que apresenta mais campos a serem preenchidos, e também o fato de que, pelo menos agora, o TC já consegue identificar que o “Gênero” do espetáculo é “Drama urbano”.

Um campo do formulário apresentava a permanência da mesma estrutura discursiva presente no parecer do seu colega de 5 anos atrás, “Personagem: anormais, frustrados, irresponsáveis”. A descrição do “Enredo” se apresenta supostamente mais contida de suas percepções pessoais, escrevendo que a peça apresenta “três elementos homossexuais exteriorizando suas frustrações e aspirações inconfessáveis, além de emitir conceitos radicais sobre a atualidade social no mundo”. Mas, para o TC José Andrade, não sobra dúvida que a “Mensagem” da peça é “Negativa – defende a licença e os maus costumes” e ela possui “Linguagem: tendenciosa. Psicossocial”. Consequentemente, o

TC sugere que “seja mantido sua interdição”, dentre outras coisas, pelo motivo de que a peça já havia sido interdita por aquele órgão no passado e que, “num confronto minucioso do presente texto com o outro, motivo da interdição, verifiquei semelhança de contexto entre ambos”.

Essa foi a última tentativa de encenação de *As senhoritas*. Após 1973, o texto interdito, as imagens interditas, as bocas interditas, os gestos interditos, os corpos interditos, se somaram a outros espetáculos, formando um fundo maldito e perdido, um arquivo do teatro dos corpos abjetos que deveria ser para sempre invisível, esquecido nas memórias de um teatro que buscou emergir nos palcos formas de vida sexo e gênero dissidentes da cisheteronormatividade.

#### **4.2. O travestido invertido – pedagogias da cisheteronormatividade na liberação da censura para discursos patologizantes e dos corpos travestilizados.**

A trajetória da peça *As senhoritas* pelas tramas do poder censório não pode ser entendida como um padrão adotado pela instituição. O Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), na avaliação da emissão de certificado de censura e de vistos de liberação dos espetáculos, apresenta variações quanto as análises que faziam dos espetáculos que apresentavam corpos travestis ou travestilizados pelo recurso do travestismo cênico.

Com já mencionado anteriormente, o gênero Teatro de Revista passou a ser povoado de corpos travestilizados desde meados dos anos 1960 e, em sua maioria, eram todos liberados pela DCDP com faixa etária para maiores de 18 anos, em que pese os cortes estratégicos de determinadas cenas que eram lidas como obscenas ou que promovessem um deslocamento das usuais representações de travestis nos palcos dos teatros.

Soma-se a isso o fato de que, no início da década de 1970, a censura deveria lidar com os deslocamentos que estavam em curso no campo da cultura brasileira, em boa parte produzidos pela contracultura sessentista do século XX, a qual disparou processos de subjetivação de uma juventude urbana que buscou a experimentação comportamental através da máxima *love and peace*, perfilando uma nova estética e comportamentos que, “submersos em sua própria individualidade, substituíram a ideia de luta coletiva por uma promiscuidade sem culpa” (GOFFMAN; JOY, 2007, p.343).



Inspirados nas ideias de Herbert Marcuse e Norman Brown, parte da juventude urbana brasileira afirmou o imperativo do *faça amor não faça guerra* para forjar rotas de uma política do privado que se constituiu pela realização de uma existência que investia no corpo a capacidade de lutar contra os binarismos, o autoritarismo, o conservadorismo, produzindo novas subjetividades erigidas pelo conceito de androginia, sexualidade livre, experimentação comportamental e misticismo.

Será no seio dessas transformações que emergiu “novas nomenclaturas que rompiam com a lógica da patologização e que partiam de uma ideia de autoreferencialidade para sujeitos com práticas não heterocentradas” (SPARGO, 2017, p. 25). A contracultura e o fortalecimento de processos de deslocamento das normas de gênero e sexualidade deram condições de emergência ao processo de subjetivação das travestis com um ser possuidor de uma biografia e de desejos, com gênero, sexualidade e corporalidade próprios, fabricados não mais exclusivamente pelas antigas tecnologias do gênero, como perucas vestuário e maquiagem, mas sendo agora talhados, fabricados pela modulação hormonal e cirurgias estéticas e por uma ampla visibilidade provocada pelos discursos midiáticos.

A década de 70 será o ponto de virada do Tempo das Perucas para o Tempos dos Hormônios, como nos faz lembrar Elias Veras (2019), o que deu novos contornos à experiência de travesti. “No tempo das perucas, a palavra travesti não definia um novo sujeito, tampouco estava associada à prática da prostituição”, designava “uma prática provisória, restrita aos espaços privados”. Já no tempo dos hormônios, o “termo travesti também passou a designar um novo sujeito, que ganhou inteligibilidade como um ‘tipo’ de homossexual masculino, que feminilizava o corpo através do uso de hormônio e da aplicação de silicone” (p. 161).

Veras adverte que a emergência do sujeito travesti se organizou a partir de uma “rede heterogênea de discursos e práticas” que também perfilou o dispositivo do estigma, promoveu “antigas associações entre homossexualidade-patologia e travesti-disfarce-criminalidade, existentes desde o início do século XX, que ganharam, por meio dos meios de comunicação, novos lugares de enunciação”. (2019, p. 146) Num momento em que os corpos travestizados buscavam romper a barreira do privado, constituindo formas de visibilidade de suas experiências e corporalidades tantos no espaço urbano como nos palcos, novos discursos de estigmatização foram produzidos, de modo que “a produção do estigma travesti é efeito do encontro das travestis com o poder, no momento mesmo

em que estas emergiram como novo sujeito sexual público-midiatizado”. (VERAS: 2019, p. 146)

Analisando os jornais de Fortaleza entre as décadas de 1970 a 1980, Veras surpreende as estratégias e mecanismos de saber-poder que fizeram das travestis um sujeito público midiático, um sujeito travesti ‘perigoso’ e ‘marginal’, associado às ‘desordens’ (roubos, brigas, assassinatos e Aids) na cidade” (p. 150) para o qual o poder público era chamado a “intervir, vigiar, controlar e punir a crescente visibilidade de homossexuais e de travestis nos espaços públicos da cidade” (p. 172) a fim de “proteger a ordem rígida do gênero e disciplinar da cidade”. (p. 150)

A partir desse contexto é que podemos entender o requerimento de avaliação pela DCDP feito por Márcio Campos, Diretor do Teatro Vanguarda de Guanabara, em 19 de março de 1970, para a peça escrita pelo médico Gentil Andrade intitulada *O travesti invertido*, a qual teria estreia prevista para o dia 20 de maio, no Teatro Serrador, localizado na cidade de Rio de Janeiro.

Ainda que a peça não tenha sido montada em palcos soteropolitanos, nem tampouco seja de um autor baiano, sua análise pode auxiliar na compreensão sobre as relações entre saber-poder que atravessam as relações de poder da censura na operação de um regime de visibilidade da travestilidade dentro de uma biopolítica cisheteronormatividade em vigência durante o regime civil militar brasileiro. Desse modo, a análise do processo de sua liberação permite focalizar quais travestilidades, para além daquelas representadas no teatro de revista, eram legitimadas pela governamentalidade cisheteronormativa para serem expostas ao público brasileiro.

De início é salutar destacar que o processo dessa peça apresenta uma estrutura diferente dos demais processos levantados por esta pesquisa. Após o memorando de abertura, consta uma página em papel timbrado do Ministério da Justiça e da DCDP, apresentando o título “Parecer”, seguindo por elementos de identificação e avaliação da peça no estilo de um formulário. O modelo de parecer em vigência no ano de 1970 se diferencia do Laudo Censório apresentado na seção anterior, que data de 1968. Esse documento dispõe de mais campos para análise. Além de constar os antigos itens de “Gênero, argumento e conclusão”, os quais corresponderiam a “Gênero, enredo e apreciação final” do antigo modelo, foram acrescentados outros elementos para exame do espetáculo: “mensagem, impressão final, diálogos, cenas, personagens e valor educativo”. Assim, é possível depreender que as técnicas do poder censório se tornaram mais minuciosas, buscando escrutinar, interpelar a produção a partir de novas injunções. As

diferenças entre os dois formulários, contudo, não se esvaziam na apresentação dos itens, mas no modo como o Técnico da Censura a produz, marcando essa última pelo comedimento nos usos do vocabulário e, principalmente, pelo discurso ali contido, como veremos a seguir.

Antes de mais nada, uma evidência de grande relevância para a compreensão do exercício do poder mediante a produção da verdade sobre as travestilidades em cena é que, em que pese a diferença de tratamento que serão apontadas logo mais, o Técnico da Censura designado pelo chefe da SCDP para realizar o exame do texto de *O travesti invertido* foi o mesmo TC que analisou a peça *As senhoritas* e que recomendou sua proibição em todo o território nacional, o servidor público Carlos Lúcio de Menezes.

Pois bem, em parecer assinado pelo Técnico da Censura Carlos Lúcio Menezes, em 01 de abril de 1970, ele aponta que o Gênero do espetáculo é o Drama, uma vez que tratava-se de uma a peça na qual um “Jovem faz passar-se por sodomita, para facilitar as suas conquistas amorosas”, nas quais os “personagens: Vulgares e bem movimentados” transmitem ao público a mensagem do espetáculo que versaria sobre a “dupla personalidade” e que, portanto, o mesmo se mostra com “Valor educativo: Positivo, para público amadurecido”, ao que ele conclui que: “Pelo escrito, depende da visualização do ensaio geral ou espetáculo propriamente dito, cremos poder ser aprovado sem restrição além da sugerida”.

O espetáculo foi aprovado, sem cortes ou vetos, “sem restrições”, constando apenas a indicação para público com idade superior a 18 anos. Sua aprovação certamente deriva da compreensão que seu valor educativo é positivo, tendo em vista que seus personagens vulgares possibilitam uma formação para o público sobre a dupla personalidade desenvolvida por jovens que se fazem passar “por sodomita, para facilitar as suas conquistas amorosas”.

Acredito que o TC da censura, ao produzir seu parecer, também foi afetado por um elemento singular, que não consta em nenhum outro processo analisado por esta pesquisa, e que se trata de uma espécie de prefácio, intitulado “Palavras do autor”, assinado de próprio punho por Gentil Andrade, no qual explicita a sua intenção de que a peça cumpra um papel pedagógico, educativo. Como forma de validação dos discursos ali apresentados, Gentil Andrade se diz médico e, por ser portador do saber científico sobre os corpos, sobre o sexo e a sexualidade, opera a relação saber-poder-verdade através da reivindicação da condição de autoridade. A análise desse prefácio torna-se imprescindível uma vez que podemos surpreender alguns elementos da rede de discursos

que buscam operar os regimes de visibilidades e invisibilidades que se construíram entre travestilidades e a sociedade brasileira através do teatro. Desse modo, segue abaixo a reprodução do prefácio do autor:

Pode um autor teatral criticar uma obra sua? Pode, se tiver a autocrítica no lugar. Assumo a responsabilidade de, sendo médico há mais de vinte anos, poder avaliar minha autocrítica. Por isso, direi por que resolvi escrever esta peça teatral. Tomei essa deliberação por muitos motivos. É claro que o primeiro deles é gostar de escrever. Eis por que já publiquei livros e trabalhos científicos. Outro motivo: gosto muito de ir ao teatro, mas só volto de lá sem pena do dinheiro que deixei na bilheteria, quando os trabalhos do autor, do diretor e dos atores me distraem e me ensinam alguma coisa. Só entendo o teatro como meio de distração e cultura, além das críticas construtivas, sátiras, e, sobretudo, mensagens sadias à sociedade, no meu entender uma das grandes finalidades de uma peça teatral. Foi o que prometi fazer com o meu ‘O travesti invertido’.

Há nesse trabalho, a meu ver, tudo isso, e, principalmente, algumas mensagens profundas à sociedade, dentre elas uma que reputo de imensa importância, porque tenta, numa cena de alta dramaticidade, modificar a mentalidade de certos criminosos covardes, que não duvidam em matar criaturinhas humanas incapazes de esboçar a mínima defesa. Tudo nesta peça – desde a primeira fala – foi preparado para que o autor, através um perfeito trabalho de direção e representação, pudesse prestar este serviço à sociedade.

Ao ver meu ‘O travesti invertido’ subir à cena, tenho a esperança de que o seu ‘slogan’ possa, realmente, ser este: - A comédia e o drama distraíndo, satirizando, criticando e levando mensagens sadias à sociedade.

Após a leitura desse prefácio não nos sobra dúvidas de que Gentil Andrade, na condição de “médico há mais de vinte anos” em exercício, e como frequentador do teatro, para o qual “uma das grandes finalidades” da arte teatral seria a de dirigir “mensagens sadias à sociedade”, se viu acometido pelo desejo de escrever uma peça que buscasse “modificar a mentalidade de certos criminosos covardes, que não duvidam em matar criaturinhas humanas incapazes de esboçar a mínima defesa”, concebendo assim sua obra, *O travesti invertido*, de modo que considera que “Tudo nesta peça pudesse prestar este serviço à sociedade”.

Embora *O travesti invertido* seja a única peça, até então encontrada, que tenha sido escrita por um médico, acompanhada por um prefácio tão enfático em seus objetivos pedagógicos e sociais, a postura de Gentil Andrade não estava distante do ideário salvacionista da formação médica até então em vigência no país, principalmente, em se tratando de proteger e prevenir a nação contra “criminosos covardes”, que, nas palavras do TC, seriam jovens que, ao “passar-se por sodomita”, cometiam delitos e que “não duvidam em matar criaturinhas humanas incapazes de esboçar a mínima defesa”.

Mas, antes de construirmos uma análise precipitada, urge que acompanhem os enredo da peça para compreendermos o modo como a travestilidade é concebida pelo autor e médico Gentil Andrade.

*O travesti invertido* é uma peça em 2 atos, ambientada no Rio de Janeiro dos anos 1970, apresentando como personagens um casal Norma (mulher cisgênero, branca, esposa) e Fonseca (homem cisgênero branco e esposo), Boneca (mulher cisgênero branca e amiga de Norma), Benedito (homem cisgênero negro e motorista do casal), Murilão/Murilinho (homem cisgênero branco e suposto ex-namorado de adolescência e amante de Norma que assume o nome de Murilão enquanto representa o amante e o nome Murilinho quando atua na sua performance de travesti), Detetive e Raimunda (mulher cisgênero negra e irmã de Benedito, que no final da trama trabalhará na casa do casal na condição de empregada doméstica). Importante mencionar que a personagem travestida, quando entra em cena e aparece no texto, não possui nome até quase o final do primeiro ato, figurando e sendo chamada apenas como “Travesti”. A história tem início a partir de um plano arquitetado entre Murilão e Norma, e auxiliado por Boneca, que ao desejar construir uma relação sexo-afetiva extraconjugal, pensam em travesti Murilão e introjetá-lo na casa como *um* travesti que realizará o trabalho de empregada doméstica. Murilão seria, assim *um travesti invertido*, posto que se travestiria para viabilizar sua permanência na casa e encontros extraconjugais com Norma enquanto seu esposo estivesse fora de casa.

No enredo da peça, a opção pelo contrato de uma travesti como empregada doméstica é justificada por Norma como sendo a sugestão de uma amiga frente a dificuldade de conseguir uma mulher cisgênero para desempenhar tal função. Para convencer o marido, Fonseca, Norma afirma que, em suposta consulta à sua amiga, “Ela disse que é fácil arranjar um travesti, desses bem femininos, para trabalhos domésticos. Dizem que são melhores do que qualquer empregada”. Sem muito relutar, Fonseca fala para Norma que irá pensar sobre a proposta da esposa, advertindo-a: “Conheço as teorias psicológicas que explicam as origens do homossexualismo masculino, mas...tenho também a minha...”. No dia seguinte, Norma lê um anúncio, implantado no jornal por sua amiga Boneca, da oferta de serviço doméstico por uma travesti. O diálogo entre o casal que se desdobra a partir dessa cena é de importância que seja reproduzido:

FONSECA: Sabe que eu vou telefonar pra ele! Quero estudar o sujeito. Talvez mandei-o vir aqui. Estou ficando interessado.

NORMA (malícia): Interessado em quê?!...

FONSECA: Na verificação da minha ‘teoria hormonal’ da homossexualidade masculina.

NORMA: Afinal, que teoria é essa?

FONSECA: Penso que esses travestis de verdade – esses bem femininos – tenham ovários. Se os tiverem, estará explicado por que se comportam como mulheres.

NORMA: Alguém já investigou isso?

FONSECA: Que eu saiba, não. Eu tenho vontade enorme de investigar.

NORMA: De que maneira?

FONSECA: Em vez de fazer dosagens hormonais, gostaria de abrir um deles (faz o gesto característico com o dedo polegar no próprio abdômen)

NORMA: Cruz credo! Qual é o travesti que deixaria você fazer isso?!

FONSECA: VOU TELEFONAR PARA ESSE. Quem sabe, se depois de estudá-lo psicologicamente, não poderei fazê-lo, também, hormonalmente (pega o jornal, relê o anúncio rapidamente e começa a discar)

Antes de realizar algumas observações sobre essa cena, é oportuno acompanhar o desenrolar da ação da contratação e o modo como o personagem Fonseca elabora, a partir do discurso biomédico, a justificativa para a aproximação do casal cisgênero com a travestilidade. A cena transcorre com Fonseca ao telefone, sem que o público escute a travesti. Após a ligação, ele pega um livro, senta e começa a ler. Ao ser questionado pela esposa se seria o melhor momento para estudar, ele explica:

FONSECA (sem tirar o olhar do livro): Foi neste livro – ‘Distúrbios neuróticos da criança’ – que eu li, um dia desses, a ‘teoria das aberrações psicológicas’ e a ‘teoria de Howitt’, procurando explicar a homossexualidade masculina com raízes psicológicas na infância. Preciso reler o assunto.

NORMA: Agora não, Fonseca. O nosso travesti vai chegar em um minuto. Se ele for tão engraçado quanto é cínico, não vou aguentar – pelo menos no início – a ficar perto dele sem rir pra burro.

FONSECA: Desopile o fígado, minha filha! Eu é que não posso rir, senão isso vai virar a maior palhaçada.

NORMA: Meu Deus, como este Rio de Janeiro está todo trans... viado!...

Na cena seguinte, esses termos são reforçados quando, após primeiro contato com a travesti, Norma e Fonseca conversam sobre seu comportamento e evocam o argumento da performance feminina aliada à anatomia como elemento explicativo da travestilidade:

NORMA: Que ele é bem feminino, não há a menor dúvida. Se você fizesse nêle aquele ‘araquiri de cirurgião’, que vocês chamam... chamam...

FONSECA: ... Laparotomia

NORMA: Se você fizesse esse negócio nele, encontraria lá, pelo menos, dois grande ovários!...

FONSECA: Quem sabe se não chegarei a investigar isso. De uma coisa fiquei certo: o rapaz é feminino de verdade! Pelo que diz, é bom cozinheiro”.

Numa última cena em que o enredo apresenta claramente as intenções de Fonseca e aciona mais uma vez o discurso biomédico como um discurso sobre a travestilidade, se dá quando este tenta convencer Murilinho a deixar-se examinar,

expondo assim elementos mais amplos que revelam sua ligação entre as travestilidades e a sociedade. Vejamos:

FONSECA (DELICAMENTE): Se você colaborar comigo, poderemos trazer enormes benefícios a uma infinidade de homens como você, aparentemente normais... só não conseguem tomar atitudes másculas”.

(Em seguida o doutor tenta convencer Murilo a realizar o exame mencionado acima para verificar a presença de ovários, que, segundo sua teoria, seriam os responsáveis pela feminilidade das travestis. Quando Murilo pergunta se o médico não encontrar tais ovários o que ele faria, este responde)

FONSECA: Aceitarei a teoria das ‘aberrações psicológicas’.

MURILINHO: Que teoria é essa?

FONSECA: Segundo essa teoria, o menino que for superprotegido por mãe dominadora diante da figura passiva e submissa do pai, poderá identificar-se com a mãe, podendo acarretar a homossexualidade.

MURILINHO: E se eu tiver os ditos ovários?

FONSECA (com brilho de satisfação no olhar): Ah! Se você os tiver, teremos feito uma grande descoberta! Destruiremos a recente teoria de Howitt!

MURILINHO: que teoria é essa?

FONSECA: Uma teoria que considera a homossexualidade masculina um quando impulsivo de defesa contra medos e ansiedade, causados por ambientes em que as atividades masculinas são ameaçadoras e destruidoras.

MURILINHO (COM MUITO CINISMO E GRAÇA): Basta, então, que eu tenha dois lindos ovários para que este complicado estudo psicológico seja destruído?!...

FONSECA (vibrando de contentamento): Se você tiver ovários, será transformado em herói universal!

MURILINHO (MUITO AFEMINADAMENTE): Eu herói?! Por quê?

FONSECA: Porque você, com seus ovários, modificaria tudo o que já se disse sobre homossexualidade masculina! E tem mais: poder-se-ia extinguir da face da Terra centenas de milhares de homens repudiados pela sociedade que, em sua ironia, pensa que vocês poderiam dominar seus impulsos femininos.

Antes de acompanhar o desfecho final da trama, já é possível perceber que, embora o enredo da peça tenha como pano de fundo uma relação extraconjugal, estabelecida entre a esposa e seu amante, que aciona a travestilidade como um subterfúgio para viver ao lado de sua amada, a maior parte do espetáculo se destina a produzir uma discursividade que opera um regime de visibilidade das travestilidades para o público.

A partir dos diálogos acima reproduzidos, é evidente que a homossexualidade e a experiência travesti foram apresentadas pelo enredo a partir de duas chaves explicativas: como disfarce para a realização de ação delituosa ou moralmente condenável; mas também, principalmente, a partir do discurso biomédico que reforça a condição de uma anatomia anômala ou sinal de uma psicopatologia, o que reifica um discurso patologizante produzido por longos anos de pertença a listagens de aberrações e perversões e a inscrição em códigos punitivos.

É oportuno lembrar que *O travesti invertido* foi escrito pelo médico Gentil Andrade com uma finalidade educativa de caráter preventivo afim de que “Tudo nesta peça pudesse prestar este serviço à sociedade”. Pelo que se compreende da peça, Gentil

Andrade procurou instruir o público de que a homossexualidade e a travestilidade possam ser assumidas como estratégia para a realização de delitos e/ou que as sexualidades, gêneros e corporalidades não cisheterocentros são sintomas de uma patologia já conhecida pelo saber biomédico. Nesse enredo, as travestilidades se constituem em um lugar de suspeita, de vigilância, de investigação, de tratamento e também de punição.

Essa estratégia da produção da travestilidade a partir do saber-poder biomédico não é nova. Nos seus estudos sobre a loucura e as práticas de higienismo na sociedade francesa do século XIX, Foucault (2002) percorre a feitura do discurso médico-jurídico que busca normalizar a sociedade através do exame e captura dos corpos dos anormais. Analisando uma vasta literatura médico-jurídica, produzida entre os séculos XVI e XIX, sobre o que se denominava por hermafroditas, portanto, corpos portadores de anatomias singulares e distintas da corporeidade apregoada pelo binarismo cisheteronormativo, Foucault aponta que um deslocamento do tratamento dado à questão por discursos oriundos da medicina, seguidos por discursos jurídicos, que foram aos poucos abandonando a categorização desses corpos dotados de uma anormalidade anatômica e fisiológica, mas que não estariam fora da natureza, para serem compreendidos enquanto corpos monstruosos e perigosos. (p. 93)

Ainda acompanhando a análise realizada por Foucault (2002), o saber médico foi associado a um aparato jurídico, produziu tecnologias de um saber-poder sobre as corporalidades que investiram esforços na reintegração dos anormais e dos monstros ao sexo verdadeiro, de modo que qualquer dubiedade fosse afastada das modalidades corporais definidas como normais. Gênero, sexo e corpo deveriam apresentar uma correspondência direta e definida com aquilo que foi definido como uma verdade médica sobre a sexualidade e a corporalidade humana, cabendo o estudo, intervenção, condenação e reintegração das formas e experiências disformes, dissidentes.

Desse modo, os discursos em torno das corporalidades dos hermafroditas constituíram a condição de emergência do dispositivo da sexualidade, que se estabeleceu por completo no século XIX, conforme já mencionado nos capítulos anteriores, e que produziu uma vasta categorização das manifestações das dissidências sexuais e de gênero, definidas pelo saber-poder médico-jurídico como perversões sexuais. “A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androginia inferior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.” (FOUCAULT, 2005, p. 43-44). Todo um conjunto de práticas e sujeitos constituídos por



esse saber-poder foi acompanhado por um complexo de técnicas, instituições e condutas que se formaram com vistas a vigiar, investigar, controlar e, portanto, normatizar, de modo que

[...] o aparecimento, no século XIX, na psiquiatria, na jurisprudência e na própria literatura, de toda uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade, inversão, pederastia e "hermafroditismo psíquico" permitiu, certamente, um avanço bem marcado dos controles sociais nessa região de "perversidade". (2005, p. 95-96)

Desse modo, um amplo agrupamento de práticas, corporalidades e sujeitos gênero e sexo dissidentes da cisheteronormatividade foram reunidos pela categoria de perversão sexual, nas quais algumas associações foram se estabelecendo como modelos explicativos para validar o argumento do desvio de uma suposta condição natural e normal de experiência e de forma humana. Assim, num primeiro momento, a homossexualidade foi explicada a partir de um discurso que a associava ao hermafrodita a partir da composição da teoria de que estes apresentariam uma deformidade na composição corporal e/ou hormonal ou por possuir uma conduta que não performava um ideal de masculinidade em consonância com a cisheteronormatividade.

O historiador Thomas Laqueur (2001), em sua brilhante investigação sobre o discurso científico sobre a sexualidade nos séculos XVII e XIX, acompanhou a composição da teoria da homossexualidade enquanto uma inversão sexual, formulada a partir de um modelo teórico denominado por ele como *two-sex-model*, no qual as diferenças anatômicas foram assumidas enquanto marcadores da diferença entre os corpos masculinizados e os feminilizados, sendo as mulheres compreendidas como um corpo inverso e complementar aos homens. Nesse modelo analítico, a homossexualidade foi concebida como uma inversão sexual posto que os homossexuais apresentariam deficiências na formação dos órgãos genitais e/ou hormonais, aproximando-os dos hermafroditas, e que, por essa razão, seu corpo de homem será portador de uma sexualidade e de uma performatividade feminina.

No supracitado *Além do carnaval*, James Green (2019) também se dedica a investigar o discurso médico-legal que construiu o debate social sobre a homossexualidade na sociedade brasileira das décadas de 1920 a 1940. Utilizando-se de documentos oriundos do Sanatório Pinel em São Paulo e das teses dos estudantes de medicina sobre a temática, Green, apesar de não fazer menção aos trabalhos de Foucault ou de Laqueur, aponta indícios da ressonância desses modelos explicativos no discurso

médico brasileiro, uma vez que por aqui também se estabeleceu uma relação direta da homossexualidade com a perversão sexual e com a criminalidade.

Green esclarece que a influência dos estudos Marañón na comunidade científica brasileira se fez evidente e profunda, sendo dele a referência mais utilizada para categorizar a homossexualidade em termo de inversão sexual e intersexual em todos os trabalhos dos médicos brasileiros. De acordo com Green, Marañón afirmava que “Homossexuais possuíam características tanto masculinas como femininas por causa de seu desequilíbrio endócrino” (p. 209) e que “fatores exógenos, tais como a religião e ética, podiam moderá-la ou erradica-la” (p. 210) e que, desse modo, “a ética e a repressão sexual podiam se provar suficientes para vencer as deficiências fisiológicas” (p. 210).

Esse é o lastro científico elaborado por um saber-poder médico-jurídico que promoveu a associação entre a homossexualidade e a travestilidade, uma vez que, para esse modelo explicativo, os homossexuais seriam definidos como sujeitos cuja sensibilidade nervosa e seu prazer sexual eram lidos como femininos, de modo que esses eram compreendidos como mulheres em corpos masculinos.

Após esse percurso talvez fique mais claro a estratégia produzida por Gentil Andrade com seu *O travesti invertido*. Através do personagem de Fonseca, Gentil Andrade buscou acionar o saber-poder médico-jurídico sobre a travesti como desvio ou sujeito possuidor de uma condição patológica que precisa ser examinado, cortado, penetrado, para ter sua verdade revelada pelo médico, posto que seu personagem “estaria interessado em construir uma teoria hormonal da homossexualidade”.

A partir do personagem Fonseca, Gentil Andrade procurou reafirmar a condição biológica enquanto explicativa para a condição do sujeito travesti de verdade. Sendo “esses bem femininos”, poderiam ser portadores de ovários, pois, para ele, os ovários seriam a chave explicativa “por que se comportam como mulheres”. Fonseca busca assim reinscrever as travestis na linha coerente da inteligibilidade cisheteronormativa, pois, como seres que performam feminilidade, sua anatomia deveria revelar a presença de ovários que seriam responsáveis pelos efeitos do seu desejo, da sua prática sexual e, portanto, de sua conduta social.

*O travesti invertido* prescreve, a partir do personagem Fonseca, que, dada à suposta fisiologia misteriosa do corpo travesti, o saber-poder médico pode “abrir um deles”, a partir da técnica da “Laparotomia”<sup>79</sup>. O corpo das travestis estaria, assim,

---

<sup>79</sup> A laparotomia (do grego: láparos = abdômen; tomos = corte) é a abertura cirúrgica da cavidade abdominal para fins diagnósticos e/ou terapêuticos. Em termos populares, é a cirurgia “de barriga aberta”. Ela não é

entregue ao escrutínio da biomedicina, objetificado em sua totalidade, para fins de que este saber produza a verdade que possa encerrar a sua condição de sujeito. Dessa investitura de saber-poder sobre o corpo travesti depende o destino da humanidade, haja vista que “poder-se-ia extinguir da face da Terra centenas de milhares de homens repudiados pela sociedade que, em sua ironia, pensa que vocês poderiam dominar seus impulsos femininos”, trazendo assim “enormes benefícios a uma infinidade de homens como você, aparentemente normais... só não conseguem tomar atitudes másculas”.

No corpo da travesti, na possibilidade de extirpar os ovários, pensados ali como produtores da “inversão sexual”, que feminiliza os homens e os desvirtua do seu caminho natural para o exercício do poder através da masculinidade, estaria assim a possibilidade de reordenamento social, normalização da fixidez do binarismo de gênero, do dimorfismo sexual e o cumprimento da validação da heterossexualidade compulsória e a perpetuidade do regime cisheteronormativo. A travesti com seus supostos ovários “será transformado em herói universal!”, pois uniria a evidência biológica à evidência sociocomportamental da cisgeneridade, podendo ser a chave para eliminar de vez qualquer ameaça à cisheteronormatividade.

Mas, embora esse argumento seja central em todo o enredo, de modo que assume boa parte das cenas, o desfecho final de *O travesti invertido* apontada para outros alinhamentos do discurso em relação à travestilidade, pois se situa em compreendê-la como disfarce para o exercício da criminalidade.

Ao final da trama de *O travesti invertido*, o plano de Boneca, Norma e Murilão é descoberto quando o amante sente dores na região do abdômen e é levado por Fonseca ao hospital. Nesse momento, é diagnosticado com apendicite e é operado pelo próprio Fonseca. Mas, na cena seguinte a que Murilão é levado por Fonseca para ser atendido no hospital, deixando Norma sozinha em cena, ela é surpreendida com a chegada de um detetive que estaria ali para cumprir a prisão de um homem que estava se passando por uma travesti e que estaria agindo em conluio com “uma decaída” para praticar crimes nas residências do Rio de Janeiro. O travestismo seria assim um disfarce para a realização de

---

uma prática recente, remontando à antiguidade, mas teve grande expansão no século XX. A laparotomia envolve uma incisão no abdômen para acessar órgãos internos, de tamanho variável segundo o procedimento cirúrgico a ser executado, mas quase sempre grande. Uma mini laparotomia pode envolver uma incisão de oito a dez centímetros, mas uma laparotomia exploratória pode envolver uma incisão que percorre quase todo o comprimento do abdômen. Fonte: <https://www.abc.med.br/p/exames-e-procedimentos/553457/laparotomia+o+que+e+como+e+feita+quais+sao+as+indicacoes+e+as+complicacoes+possiveis.htm> Acessado em: 03/11/2021

crimes e propagação da desordem pública. Norma, então, telefona para a polícia e avisa onde Murilão está internado, o qual é preso pela autoridade policial.

No desfecho final de *O travesti invertido* podemos verificar uma associação discursiva que associa o travestismo com as desordem e crimes no espaço urbano. Tal associação também foi alvo da excelente investigação feita por Veras (2019) ao acompanhar o modo como o discurso midiático, nos jornais de Fortaleza nos anos 1970, produziu uma função estratégica de “produzir um sujeito perigoso, que legitimou e justificou as relações de poder heteronormativas que atravessaram os corpos e a cidade” (p. 149) de modo que “as experiências trans surgiram no dispositivo do estigma, operacionalizado pela imprensa, associada às desordens, aos escândalos, aos assassinatos”. (p. 152) “Das/nas páginas da grande imprensa de Fortaleza, emergiu, sobretudo, um sujeito travesti ‘perigoso’ e ‘marginal’, associado às ‘desordens’ (roubos, brigas, assassinatos e Aids) na cidade”. (VERAS, 2019, p. 150)

Não seria de todo estranho imaginar que Gentil Andrade, enquanto médico formado, tenha entrado em contato com o livro escrito por Luiz Angelo Dourado, médico psiquiatra, chefe do Serviço de Biopsicologia da Penitenciária do Rio de Janeiro, intitulado *Homossexualismo (masculino e feminino) e delinquência*, que, lançado em 1961, indicava em seu prefácio ser um instrumento para a “compreensão, pela psicanálise da personalidade, do homossexual delinquente considerado como criminoso neurótico”. (DOURADO: 1967, p.?)

No livro escrito por Dourado, derivado da observação de 300 prisioneiros do Presídio do Estado da Guanabara, o autor afirma que

O criminoso e o neurótico homossexual ainda possuem em comum a precocidade e a hipertrofia da vida instintiva, a instabilidade emocional, a heteragressividade (sic) e a deficiência intelectual, condições que determinam o estado periculoso e podem ensejar o crime. Semelhantes características foram encontradas praticamente em todos os homossexuais por nós estudados. Assim, não se pode fugir à relação homossexualismo e delinquência. É óbvio que nem todo uranista é necessariamente criminoso e vice-versa mas, em muitos casos, o homossexual, quer seja ostensivo ou latente, pelas características já assinaladas, geralmente presentes, é, sem dúvida, um predisposto ao crime. (DOURADO, 1967, p. 12)

Assim, Dourado afirma que a homossexualidade se constituiria “não é apenas um problema psicológico, mas também social”, já que, segundo sua compreensão, “muitos indivíduos ingressam em instituições penais porque violaram a lei em virtude da homossexualidade”. (DOURADO, 1967, p. 58) E conclui ainda que

[...] Êstes ‘anormalizados’ pelo meio são incapazes, na vida adulta, de se ajustarem às exigências sociais ou legais em virtude de suas influências formativas. A estrutura neurótica desses indivíduos os impele a rebelar-se contra a moral constituída e rejeitar os princípios legais. (DOURADO, 1967, p. 58-59)

A indicação do autor para conter o criminoso neurótico homossexual seria o tratamento desses indivíduos com vistas a “compreender e corrigir as alterações de suas personalidades” de modo a evitar que suas “pulsões inconscientes, cedo ou tarde criarão novos conflitos com o ambiente e a lei”. (DOURADO: 1967, p. 206) É digno de nota que o autor aponta a Penitenciária Lemos de Brito, localizada em Salvador, como um exemplo no tratamento dessa tipologia de sujeito delituoso.

Na Penitenciária Lemos de Brito, porém, graças ao Serviço de Biopsicologia (SUSIPE), já se aplica o tratamento psicoterápico, conveniente aos homossexuais que delinquiram. Por outro lado, a Administração lhes reserva, com acerto, locais apropriados, condignos e isolados da restante da comunidade carcerária. A providência citada anula a promiscuidade sexual, tão comum aos cárceres e que tanto desabona uma sociedade organizada”. (DOURADO, 1967, p. 206)

*O travesti invertido* estaria, assim, localizado em ressonâncias desses discursos que produzem a relação entre homossexualidade/travestilidade com as perturbações e delitos sociais, buscando, a partir da representação teatral, “prestar este serviço à sociedade” de esclarecer sobre os prováveis perigos de se admitir a possibilidade dos sujeitos se travestirem. Em que pese que *O travesti invertido* não se refira explicitamente a experiência do sujeito travesti, mas à prática da travestilidade, o autor não parecia preocupado em dissociar as experiências e, nesse sentido, reiterou a relação entre travestilidade e delinquência.

Assim, em *O travesti invertido* a travestilidade não é questionada somente pela sua condição de anomalia, mas também é apontada como um disfarce utilizado por sujeitos cisgêneros para a execução dos mais variados delitos. A mensagem da peça é clara: a travestilidades e, por consequência, o sujeito travesti, deve ser sempre encarado com suspeição, com dúvida, com ressalvas, e também com vigilância, com subjugação e com violência.

Retomando mais uma vez as palavras de Gentil Andrade, autor da peça, que pensava que “uma das grandes finalidades” da arte teatral seria a de dirigir “mensagens sadias à sociedade”, de modo que, “tudo nesta peça pudesse prestar este serviço à sociedade”, não seria exagero pensar que *O travesti invertido* foi uma obra artística que

visava a conservação do binarismo de gênero e manutenção do regime cisheteronormativo a partir de um ataque direto às travestilidades.

*O travesti invertido* cumpriria no teatro uma função educadora, desenvolvendo uma pedagogia da sexualidade tal como apontada nas análises sobre a educação realizadas pela educadora Guacira Louro, mas que não se restringiria somente às instituições de ensino, pois se expande para “muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça”, nas quais se produz a “legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos distantes e contraditórios”, com vistas a um “disciplinamento dos corpos”. (2000, p. 21) O objetivo dessa pedagogia da sexualidade é produzir técnicas de autorregulação da população para o cumprimento da cisheteronormatividade, de modo que esses não necessitem da vigilância do Estado para operarem sua autodisciplina e assujeitamento à norma cisheterossexual.

[...] os sujeitos estão implicados, e são participantes ativos na construção de suas identidades. Se múltiplas instâncias sociais, entre elas a escola, exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero e colocam em ação várias tecnologias de governo, esses processos prosseguem e se completam através de tecnologias de autodisciplinamento e autogoverno que os sujeitos exercem sobre si mesmos. Na constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou "jeitos de viver" sua sexualidade e seu gênero. (LOURO: 2000, p. 17)

Se em *As senhoritas* o público foi proibido de evocar que tudo é travesti e todos performam travestilidade em suas performances cotidianas, em *O travesti invertido* o Estado ditatorial civil militar brasileiro, em sua biopolítica cisheteronormativa, legitimou a exibição do espetáculo ao público, para que, através dele, a população brasileira pudesse aprender a desconfiar desses deslocamentos provocados pelas travestilidades, sejam porque elas estariam na condição de aberrações/anomalias provocados por uma fisiologia e anatomia disforme, ou porque o sujeito travestido seria um perigoso em potencial que se utiliza do recurso do disfarce para a realização de delitos e desordens sociais.

#### **4.3. *Gracias a la vida* outros tempos se anunciam, mas, para quais corpos travestis?**

Embora *O travesti invertido* tivesse obtido o certificado da censura para exibição ao público, a década de 1970 se caracterizou por uma trajetória que se inicia com a propagação da tortura, da perseguição às dissidências políticas, exílio de combatentes da luta armada e de opositores ao regime e aprofundamento da censura. No entanto, termina com a anistia política, o fortalecimento dos movimentos sociais, a expansão da

contracultura, do desbunde e de novas relações entre censura, teatro e as dissidências sexuais e de gênero.

Será a partir dos anos 1970 que podem ser observados maiores evidências práticas de tensionamentos à cultura sexual em geral, com a consolidação da pílula contraceptiva, os debates sobre divórcio e sobre aborto e, principalmente, as distensões das identidades de gênero cisheteronormatizada com a liberdade promovida pela cultura hippie e pelo tropicalismo, que flertaram com a bissexualidade e a androginia como símbolos de uma nova estética identitária e de novos padrões de comportamento afetivo-sexual, que promoverão o aparecimento de outras representações de gênero e sexualidade no teatro e nas artes brasileiras de um modo geral.

Explorando a bissexualidade ou a fluidez como traço de uma sexualidade contracultural, artistas como Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil disparavam, a partir do Tropicalismo, tendências de comportamento que foram incorporadas à uma cultura jovem urbana e que contribuíram para expandir a esfera da cultura sexual brasileira. Noutro ponto, as performances dos Secos e Molhados e os Dzi Croquettes acionavam a androginia para embaralhar, confundir e transgredir as representações de feminilidades e masculinidades, produzindo performances altamente originais e profundamente radicais que anunciaram prenúncios das dissidências sexuais e de gênero que só seriam plenamente encontradas num Brasil do século XXI.

A androginia pode ser claramente pensada como um fenômeno que, além de ser produto da contracultura tropicalista vivenciada entre a juventude urbana, encontra raízes no carnaval (GREEN, 2019) e os usos da travestilidade com estratégia de vivência da transgressão de gênero vivenciadas durante o reinado de Momo, mas que, ao longo do tempo, passou a ser encontrada no dia a dia da sociedade brasileira.

Enquanto na década de 1960 os travestis podiam ser vistos apenas durante o carnaval ou nos espaços fechados dos clubes gays e dos shows de travestis, os anos 70 assistiram a uma proliferação acelerada de travestis pelas calçadas do Rio, de São Paulo e de outras cidades grandes, vendendo o corpo em troca de dinheiro. A promoção dos transformistas na imprensa, a maior exposição dos travestis durante o carnaval, o visual andrógino que alguns popstars introduziram na moda e nos costumes brasileiros e um abrandamento generalizado dos rígidos códigos de vestimenta e comportamento haviam criado uma nova atmosfera. O travestismo em público em qualquer época do ano, embora não aceito, tornou-se muito mais comum. (GREEN, 2019, p. 379)

Tais transgressões perfilavam um caminho de mão dupla da emergência do sujeito travesti, interferindo e sendo interferido pelo processo de produção da travesti como um ser possuidor de uma história, uma corporalidade, uma performatividade de gênero e

sexualidade distintas. De acordo com o supracitado trabalho de Veras (2019), os anos 1970 circunscreve o “Tempo de hormônios” no qual as travestis ganham uma inteligibilidade enquanto homossexual masculino que feminilizava o corpo através do uso de hormônio e da aplicação de silicone. Rogéria e Roberta Closes foram assumidas como símbolos de uma nova corporalidade, de uma performatividade de gênero genuína que foi associada às travestilidades e às pessoas transgêneros.

No teatro, o grupo Dzi Croquettes pode ser compreendido como a síntese dessas experimentações do campo da cultura no teatro em diálogo com as transformações das relações de gênero e sexualidade durante os anos 1970 no Brasil. Em seu excelente trabalho cartográfico sobre os Dzi Croquettes, o psicólogo e mestre em cultura, Adriano Cysneiros (20014), afirma que o “grupo pautava o seu trabalho na transgressão constante; se pareciam insinuar um novo enquadramento, uma nova maneira de fazer teatro era só para transgredi-la em seguida” (p. 27). Utilizavam a androginia de modo tão radical que seus corpos se tornaram “matéria de expressão para uma variedade de outros desejos” (p. 27) dissidentes das normas de gênero e sexualidade vigentes até então. Através da androginia, seus espetáculos se dirigiam à “luta nos campos sociais do teatro e da performance, do gênero, da classe, da raça e da sexualidade, e da performatividade e do poder”. (p. 53) Soma-se ao recurso da androginia, um constante uso da expressão corporal em detrimento da fala e a fusão de linguagens cênicas que resultaram em espetáculos caracterizados pela ambiguidade.

Ao optar pela ambiguidade, os Dzi lançam um espetáculo de aparência ingênua que dificultava o trabalho da censura em razão da falta de parâmetros para avaliar objetivamente a ameaça que representava. Eles disseram tudo e nada, implantando, no auge da Ditadura Militar, um espaço (público) no qual o exercício de certa liberdade era possível: eles resistiram – sem combater – às práticas discursivas e institucionais normatizadoras, ampliando-as, descaracterizando-as, desestruturando-as. Ao fazê-lo, renunciaram às identidades já estabelecidas e criaram novos códigos, sempre prestes a caducar. (CYSNEIROS: 2014, p. 11)

Para o historiador Natanael Silva (2018), que também vem se dedicando desde o mestrado a uma qualificada investigação sobre os Dzi Croquettes, essa ambiguidade de gênero realizada pelo grupo, através da afirmavam que “o masculino está no feminino e o feminino está no masculino”, ampliava a visão binária e estática desses campos, fazendo com que se tornassem símbolos de masculinidades disparatadas, assim concebidas em aproximação com as formulações foucaultianas e que compreendem como “uma ampla gama de práticas, citações e desejos que fogem e/ou deslocam a heteronorma”. (p. 86)

Ainda para esse historiador,



O número apresentava uma linguagem de cabaré, marcada pela teatralidade, vivacidade e alegria, com ênfase no humor e na linguagem musical. Em paralelo, utilizavam práticas do carnaval carioca como o costume de alguns homens vestirem-se de mulher e apresentavam também componentes do nosso teatro de revista, como sátiras sociais e políticas entrecruzadas com muita sensualidade (SILVA, 2018, p. 90)

Ainda que o grupo tenha obtido grande êxito de público e repercussão entre boa parte da classe teatral, que reconhecia sua rebeldia e transgressão, sua trajetória entre os anos de 1972 a 1974, é marcada por constantes negociações com a censura, até que, nesse último ano, um espetáculo do grupo foi censurado em todo o território nacional. Ainda que houvessem os Dzi, os Secos e Molhados, a contracultura, o tropicalismo, a androginia e a emergência do sujeito travesti, as travestilidades cênicas continuavam a ser reguladas pela tecnologia biopolítica da censura em sua governamentalidade cisheteronormativa, a qual buscava constantemente operar a citacionalidade da travestilidade na representação da comicidade ou da periculosidade.

Talvez desse modo possamos entender alguns paradoxos e negociações constituintes da governamentalidade cisheteronormativa do aparelho censório na apreciação de alguns espetáculos teatrais ao longo dos anos 1970. É possível assim desenhar algumas chaves explicativas para o trâmite da peça *Gracias a la vida*, encenada no Teatro Vila Velha pelo Teatro Livre da Bahia, em 1976.

Produção singular do Teatro Livre da Bahia, *Gracias a la vida* se constituiu numa adaptação da peça *La revolución*, escrita pelo dramaturgo venezuelano Isaac Chocron para o grupo *El nuevo grupo* da cidade de Caracas. Peça em dois atos, contendo apenas dois personagens: a travesti Gabriel e seu agente Eloy. A peça é ambientada num palco de um teatro e a cena é construída entre a coxia e o palco. O espetáculo, além de apresentar personagens dissidentes da cisheteronormatividade, também apresentava uma marcação cênica de ruptura com a quarta parede quando o elenco interagiu em diversos momentos do espetáculo com o público, que dialogava com outras montagens realizadas pelo Teatro Livre da Bahia.

A tradução foi assinada por Benvido Siqueira e Harildo Deda, com direção de João Augusto. *Gracias a la vida* representa uma exceção no conjunto dramático do Teatro Livre da Bahia. Segundo a historiadora Denise Silva (2012), o Teatro Livre da Bahia possuía afinidade maior com a perspectiva do Teatro Popular formulada a partir dos debates acerca da relação entre cultura erudita e popular, cultura internacional e nacional, em fins dos anos 1950, e defendia a ideia de que através da aproximação com a

cultura popular seria possível construir uma cultura autenticamente nacional no intuito de forjar um nacionalismo-popular através da arte como um instrumento e etapa necessária à revolução socialista que estaria em curso.

Contudo, Silva (2012) demonstra que, apesar desse diálogo aproximado com o Teatro Popular, a visão do Teatro Livre da Bahia, a partir dos posicionamentos assumidos por João Augusto e de alguns dos seus integrantes, como Benvindo Siqueira, Harildo Deda, demonstra que o grupo baiano também apresentava um posicionamento crítico à essa perspectiva, principalmente no que tange a uma excessiva cobrança quanto a função conscientizadora do teatro em detrimento da liberdade de criação e à oposição entre a arte engajada e a arte comercial.

Esse posicionamento crítico foi revelado pela autora ao demonstrar que o Teatro Livre da Bahia tinha relações com movimentos sociais, grupos e entidades políticas de oposição, e contribuiu também para o ressurgimento da atividade política oposicionista à ditadura civil militar, que voltava a emergir com força em meados da década de 1970 (SILVA: 2012, p. 51). O grupo também realizou espetáculos que buscavam o popular e o sucesso comercial com peças da dramaturgia internacional.

Das dezessete peças encenadas pela companhia, entre os anos de 1975 a 1979, sete foram baseadas na literatura de cordel, o que, segundo Silva (2012), demonstra uma estética voltada para o engajamento político através da cultura popular” (p. 62), bem em sintonia com a perspectiva do Teatro Popular. Ainda dentro dessa linha, montaram uma adaptação do livro de Jorge Amado, *Quincas Berro d'Água* e também buscaram uma dramaturgia internacional de textos consagrados, tais como, *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht, em 1977, e a montagem de *Mulheres de Tróia*, uma adaptação do texto de Jean-Paul Sartre, *As troianas*, em 1978. (p. 62)

Ainda que em muitas dessas peças o tema da sexualidade tenha sido abordado pelo grupo, bem como seja possível localizar um discurso do Teatro Livre da Bahia em encontro com a crítica ao machismo e ao racismo, *Gracias a la vida* foi o único espetáculo da companhia que contou com uma personagem travesti como personagem principal. Pela sua aproximação com a perspectiva da arte engajada do Teatro Nacional Popular, talvez a companhia acreditasse que a vitória do proletariado na luta de classes promoveria uma libertação generalizada das demais opressões, restando às questões relativas à sexualidade e às relações de gênero um lugar secundário no seu projeto político. Essa questão será discutida com mais propriedade no capítulo seguinte quando serão analisadas as práticas

de resistência produzidas no âmbito do teatro e a configuração de um ativismo das dissidências sexuais e de gênero nas artes cênicas.

Fato é que *Gracias a la vida* foi montada em 1976 também numa realidade bem específica do Teatro Livre da Bahia. Em entrevista à essa pesquisa, tanto Harildo Deda<sup>80</sup> quanto Benvindo Siqueira<sup>81</sup> foram claros em afirmar que a proposta da sua montagem surgiu a partir do retorno da companhia de uma turnê do espetáculo *Quincas Berro D'água* pela América Latina, onde se apresentaram nos festivais de teatro da Colômbia, da Venezuela e do Panamá. Por estarem em um estado delicado de seu orçamento, decidiram produzir um espetáculo de baixo custo que pudesse atrair o público sem deixar de abordar uma temática pertinente à sociedade do período.

Segundo Harildo Deda, quando perguntado sobre a motivação da companhia ter escolhido uma peça cuja protagonista é uma travesti, ele disse:

Eu acho que tinha coisa também de mostrar para a esquerda que o travesti também faz o seu trabalho... de enfrentamento. E nós queríamos mostrar isso. Fizemos isso! Tanto que depois que traduzimos e mostramos para o João... Perfeito, ótimo, mas nós não vamos fazer com dois atores só. O que é que nós vamos fazer com o resto dos atores? Vão ficar de fora? Não! Tem que botar essa gente toda nesse elenco. Então, Maria Adélia fazendo numa ponta uma dançarina, Normalice, fazendo uma outra coisa. Então, o elenco todo do Teatro Livre estava fazendo essa porra dessa peça. E é emocionante, até hoje pra mim, fazer isso, a montagem que fizemos do *Gracias a la vida*. Pra mostrar também que o travesti tá enfrentando também, não só a esquerda tradicional. Isso João Augusto sabia fazer muito bem. (DEDA: 2021)

Sobre a montagem, Benvindo Siqueira chamou atenção para o fato de que a presença de todo o elenco que compunha o Teatro Livre em *Gracias a la vida* não se esvaziava na simples presença física em cena, mas que as suas performances teatrais também estruturavam uma narrativa sobre as dissidências sexuais.

O João (Augusto) resolveu botar garotos e garotas, lésbicas e homossexuais em cena, sem texto, sem palavra – não existia na peça. Então ele escolheu os garotos mais bonitos e as mulheres mais bonitas, mais sedutoras, e eles se abraçavam, se beijavam, paralelo ao desenrolar da trama. No show do travesti acontecia isso. E isso foi uma ousadia muito grande... Eram 6 garotos e 6 garotas. Enquanto a gente levava no centro do palco o drama, paralelo e nos pequenos intervalos, os garotos se abraçavam, se acariciavam, de sunga... as mulheres... e aquilo era um apelo erótico impressionante... Homossexualidade colocada em cena. (SIQUEIRA: 2021)

Assim, com o objetivo de realizar um espetáculo rentável, que atraísse o público, mas que também abrisse à cena teatral para uma reflexão sobre a travestilidade como uma

<sup>80</sup> Entrevista concedida em 12 de fevereiro de 2021 (ano 2 da pandemia do sars-cov2)

<sup>81</sup> Entrevista concedida em 03 de setembro de 2021 (ano 2 da pandemia do Sars-Cov2)

forma de enfrentamento político do regime ditatorial, foi que Benvindo Siqueira entregou, nas dependências da Superintendência da Polícia Federal na Bahia, o requerimento de solicitação de visto da censura em 05 de julho de 1976. Uma vez aberto o processo de exame da peça, o mesmo foi encaminhado à DCDP na Polícia Federal em Brasília, e o diretor, Rogério Nunes, designou as técnicas da censura Edite K. Nakashoji e Geralda de Macedo Coelho.

Em relatório assinado em 03 de agosto de 1976, a técnica da censura Edite Nakashoji assim descreveu o enredo do espetáculo: “Examinando o texto, trata-se de diálogo de um pederasta e seu agente artístico, durante apresentação de espetáculo público, que se agridem mutuamente com palavras francas, às vezes, em tom irônico”. Ainda em sua descrição do enredo, Nakashoji faz a seguinte análise das personagens: “Apesar de o empresário também ser insinuado com homossexual, seu procedimento é normal, servindo como ponto de equilíbrio ao descontrole emocional do companheiro já decadente e com ideias de reforma, sempre rebatidas e neutralizadas por aquele.

Muito embora ela faça uma avaliação comparativa assimétrica, na qual fica notório um acentuado posicionamento depreciativo da personagem travesti, identificada por ela como pederasta, em sua visão geral repousa numa compreensão pejorativa sobre a homossexualidade, uma vez que ela conclui que “a obra focaliza, em resumo, conflitos íntimos desses anormais, que numa tentativa de transferir seus problemas ao público, passam a agredi-lo”.

Sua colega de expediente, a técnica da censura Geralda Coelho, não apresentou posicionamento divergente em seu parecer assinado no dia 04 de agosto de 1976, antes acentuou o tom preconceituoso em sua avaliação, denominando as personagens como sujeitos anormais e advogando que o espetáculo apresentava periculosidade grande, caso fosse exibido para o público em geral. Acompanhemos o seu relatório:

Peça teatral expondo os recalques e desajustes de dois homossexuais que trocam durante um show, palavras ásperas e irônicas.

Após agressão mútua, o pederasta, artista do espetáculo, descontrola-se, passando a atirar com um rifle em direção ao público. Numa tentativa de evitar maior tragédia, seu empresário procura imobilizá-lo, momento em que aquele é atingido acidentalmente.

Desenvolvida em dois atos, a obra não possui caráter indutivo ou sugestivo. Retrata de certa forma a insatisfação íntima dos sexualmente anormais que procuram transferir aos normais os seus problemas. Não o conseguindo, passa a atitudes agressivas dirigidas ao público, chegando mesmo a expulsá-lo do recinto.

Como é perceptível, a técnica da censura ponderou que a periculosidade do espetáculo se mostra no fato de que se trata de uma peça na qual “os dois homossexuais”,

“os anormais”, expõem seus “recalques e desajustes” com vistas a transferir seus problemas “aos normais”, e que, não obtendo êxito nessa tarefa, tornaram-se figuras perigosas com “atitudes agressivas dirigidas ao público”.

A conclusão de ambos os pareceres são idênticos e definem que o texto deve apresentar a supressão de determinadas cenas, indicando claramente as 14 páginas nas quais se encontrariam os cortes, e que se justificariam devido a “implicações de ordem política e moral” e que, como deixou claro Nakashoji:

Em virtude de o conteúdo expor, como tema central as distorções e anomalias sexuais, que exige público adulto capaz de proporcionar adequada interpretação, somos por sua liberação com restrição etária máxima, condicionada a rigoroso exame do ensaio geral. [grifo próprio]

O grifo que a censora aplica à necessidade de um exame rigoroso do ensaio geral indica sua preocupação com que o espetáculo poderá gerar caso não houvesse um controle rígido sobre os elementos da encenação.

A associação entre a dissidência sexual e de gênero da cisheteronormatividade já foi analisada em momentos anteriores desta tese. Contudo, é importante destacar a permanência da nomenclatura pederastia como elemento de efeito performativo sobre corpos e sexualidades dissidentes, garantindo assim sua inscrição não somente na condição de anomalia no discurso biomédico, mas, principalmente, sua vinculação às práticas sexuais anômalas por infringirem a moralidade cristã católica.

No capítulo anterior, acompanhamos a trajetória da censura no processo histórico brasileiro, compreendendo-a como uma tecnologia biopolítica que integra parte fundamental do processo de subjetivação a partir do assujeitamento dos indivíduos à norma social através da mecânica da interdição e da produção de um regime de visibilidade que elenca os corpos possíveis de serem representados pela arte. Naquele momento, também ficou evidenciado que essa tecnologia se estruturou a partir do processo colonizador, se tornando um instrumento importante do colonialismo europeu que, através da associação com a fé cristã e com a branquitude, operou formas de visibilidade e dizibilidade dos corpos dos povos colonizados. Regulada pela Coroa, mas, principalmente, pela Igreja Católica, através da Inquisição, a censura também contemplava o projeto civilizatório no que tange a uma propagação da cultura e dos valores morais, nos quais a invenção do pederasta significou a subjugação de expressões de sexualidade, gênero e corporalidades distintas da dos povos europeus brancos e cristãos. Aos pederastas restava a fogueira ou a censura.

Tendo isso em mente, e como já apontado no capítulo anterior, o uso do termo pederasta pelas técnicas da censura, na produção dos seus respectivos pareceres sobre *Gracias a la vida*, indica a perpetuidade das formas discursivas pelas quais a cisheteronormatividade se inscreveu como um regime de produção da sexualidade colonialista, donde depreende-se que, no que tange à perspectiva moral e comportamental, a cultura sexual brasileira de meados dos anos 1970 pouco avançou no sentido de desmantelamento das engrenagens da colonialidade cisheteronormativa branca europeia.

Contudo, importante fazermos uma ponderação necessária. Ainda que o uso do termo pederasta tenha relações intrínsecas com os discursos religiosos condenatórios das expressões de sexualidade e corpos dissidentes, esse termo passou a ser apropriado pelos discursos médicos e jurídicos de fins do século XIX, compondo um conjunto de saber-poder sobre a sexualidade que associava a prática de sexo sem finalidade procriativa à anormalidade e distúrbios psicosexuais.

Em sua dissertação de mestrado sobre as teses de doutoramento de jovens médicos baianos no século XIX, que versavam sobre o perigo dos comportamentos moralmente condenáveis, dentre os quais estavam as múltiplas referências à homossexualidade, o historiador Daniel Silva (2015) evidencia que os médicos, ao se referirem às modalidades de práticas eróticas entre sujeitos masculinizados, usavam as expressões sodomia, pederastia e vício infame. O conteúdo das teses possui paralelos com o que iria se escrever sobre o tema no final do século, quando a homossexualidade seria tratada como uma patologia, os homossexuais seriam tratados como doentes, além de moralmente degenerados. (p. 48)

Percorrendo as linhas de pensamento das teses dos médicos baianos, Silva observa que o uso de termos como pederasta aponta para a permanência, dentro do saber biomédico, dos elementos originários que situava a prática sexual não heterocentrada enquanto uma perversão perigosa para a sociedade pois desviava o homem do seu caminho natural (p. 75), que seria o exercício do corpo na prática sexual de finalidade procriativa dentro da esfera da instituição do casamento. (p. 77) De acordo com o historiador, ao situar a homossexualidade a partir da imagem a pederastia, essas teses serviram de base para arquitetar o sentimento de apreensão quanto aos supostos efeitos deletérios de perversão na sociedade brasileira, nos anos iniciais da República, ao ponto de que fica claro o reforço à cisheteronormatividade, já que, além de condenar as

expressões sexo dissidentes ao conjunto de comportamento descritos como perversos, doentios, anormais, esses escritos também deixam explícito que

Especialmente preocupados com melhorar o padrão reprodutivo, os médicos ajudaram a formular novos padrões adequados aos papéis dos homens e das mulheres ao longo daquele período, sobretudo relacionando a figura do pai à esfera pública, e a figura da mãe à esfera privada. (SILVA: 2015, p. 77)

Ainda que as técnicas da censura, em seu uso do termo pederasta na composição de seus pareceres, não se reportem diretamente e/ou exclusivamente às formas discursivas instituídas pela moralidade cristã, é inescapável que a estratégia é situar as personagens da peça como anormais, concluindo que o espetáculo “retrata de certa forma a insatisfação íntima dos sexualmente anormais que procuram transferir aos normais”, o que as colocam em diálogo direto com as formulações do discurso biomédico do final do século XIX.

Aqui é imprescindível ponderar que, àquela altura, em meados dos anos 1970, o próprio conhecimento científico sobre a homossexualidade já apresentava alguns poucos, mas significativos, avanços para uma abordagem mais humanista sobre essas práticas, principalmente na área da psicologia, ou da própria sexologia, conforme vimos na seção anterior. Contudo, tais progressos parecem ter alcançado as instituições de regência da vida pública muito posteriormente, donde podemos situar a referência à pederastia como terminologia empregada como sinônimo de homossexualidade, e a validação dessa como patologia.

Desse modo, a governamentalidade da tecnologia censória interagia com a matriz de inteligibilidade cisheteronormativa que instaurava uma sociedade dicotomizada a partir do pensamento binário entre normal e o anormal, o saudável e o patológico, o humano e o não humano, a heterossexualidade e as dissidências sexuais e de gênero, assim colocadas. Será atuando a partir desse pensamento binário, que combina e coloca em oposição e complementaridade dois elementos antagônicos, aqui a cisheteronormatividade de um lado e as dissidências sexuais e de gênero de outro, que as técnicas da censura irão aprovar o texto para exibição, mas não sem antes afirmar que se trata de um espetáculo que exigirá “rigoroso exame do ensaio geral”, posto que havia ali a possibilidade de que os anormais intentem transferir seus problemas e insatisfações íntimas aos normais, o que poderia gerar qualquer contaminação à pura, sacrossanta e natural sexualidade brasileira cisheterocentrada.

Importante notar que em ambos os pareceres, ainda que “os dois homossexuais” sejam arrolados à categoria de “anormais”, a denominação de pederasta só é atribuída à personagem travesti. Como já mencionado na primeira seção deste capítulo, quando da

análise sobre a interdição total do espetáculo *As senhoritas*, a tecnologia censória via como perigo o fato de que as representações teatrais da travestilidade pudessem estar fora da comédia, muitas vezes situadas no gênero teatro de revista. A origem desse temor reside no fato de que as travestilidades, quando não situadas como o oposto risível ou doentio, podem denunciar a condição performativa das feminilidades e masculinidades. Assim sendo, muito embora nos pareceres essa dimensão não apareça de modo explícito, não é de todo improcedente especular que seja esse medo que orientava as técnicas da censura a dar tratamento pejorativamente mais acentuado à personagem travesti.

Prosseguindo no exercício de conjecturar sobre a distinção realizada pelas censoras, também é possível especular que a designação de pederasta aplicada somente à personagem travesti revele elementos das transformações na cultura sexual brasileira no que tange aos deslocamentos da condição da homossexualidade enquanto prática que começava a se instituir, ainda que tímida e lentamente, como uma variação legítima da sexualidade humana. O final dos anos 1970 significou a retomada de um processo, iniciado na década de 1960, quando uma população gênero e sexo dissidente, em sua maioria branca pertencente às classes médias urbanas, começou a povoar os grandes centros urbanos do país, promovendo a abertura de espaço para a visibilidade de outras experiências de desejo, práticas sexuais e performatividades de gênero dissociativas dos padrões definidos pela cisheteronormatividade. (GREEN, 2019)

Para a antropóloga Carmen Guimarães (2004), em sua dissertação defendida no ano de 1977, as décadas de 1970/1980 figura como o momento histórico de produção de uma rede de homossexuais que se encontravam para lazer e diversão, estabelecendo novas formas de sociabilidade que vão possibilitar a formação de uma determinada consciência de grupo. Isso fomentou a emergência de performatividades genuínas, tais como a figura do entendido, que se desloca da díade bicha/bofe a partir do acionamento do discurso da ambiguidade e da bissexualidade presentes na cultura juvenil.

No supracitado trabalho, Green (2019) aposta que um dos motivos que levou a formação de novas perspectivas identitárias está ligado ao “incipiente movimento jovem no Brasil, que questionava os valores sociais e morais tradicionais, tais como a virgindade pré-nupcial para a mulher e a natureza hierárquica da sociedade brasileira” (p. 317). O autor pondera que, embora as definições de classe não fossem determinantes da formação da identidade sexual, ela “teria impacto nos modos pelos quais as pessoas se apresentavam e como se conduziam entre sua subcultura e a sociedade mais ampla” (p. 319), de modo que será nas camadas médias urbanas das grandes cidades que novas



experiências de dissidência sexual e de gênero vão ser constituídas, tais como a figura do entendido.

Green observa que essas transformações presentes nesse período possibilitaram a constituição de uma nova identidade que forjou novas formas para a subcultura homossexual na década de 1970, modificando assim a relação entre a sociedade e as experiências e corpos não conformes com a cisheteronormatividade. Ele explica assim os fatores que promoveram uma mudança na forma como a homossexualidade passou a ser encarada na sociedade brasileira:

O espaço público expandido para a sociabilidade homossexual aumentou as oportunidades para pessoas interagirem com outras que compartilhavam uma identidade. As influências da revolução sexual do fim da década de 1960 e o movimento gay internacional ofereciam formas diferentes de pensar sobre os papéis sexuais e de posicionar-se perante os modelos hegemônicos, e ajudaram as pessoas a agir com mais abertura em relação à sua sexualidade. Novos modelos de papéis masculinos, com demarcações de gênero menos rígidas – como os exemplificados por cantores e atores proeminentes – ofereciam opções à díade bicha/bofe. Os jornais, peças e obras literárias ofereciam novos veículos para a discussão da homossexualidade. Colunistas como Celso Curi e as efêmeras publicações alternativas, como *Gay society*, *Entender* e o *Mundo Gay*, promoveram essa nova identidade. (GREEN, 2019, p. 434)

Tal conjuntura, segundo Green, possibilitou o desenho da primeira tentativa de construção de um grupo de ativismo de homossexuais no Rio de Janeiro, no ano de 1976. Ainda que atuando através da prática do anonimato, ocorreu uma articulação através da distribuição de panfletos para a população, convidando as pessoas para um encontro social que seria realizado no dia 4 de julho, nos jardins do Museu de Arte Moderna, para discussão do que se sonhava ser a União do Homossexual Brasileiro. (p. 439)

Anos antes, uma tentativa mais ousada de articulação política foi levada à cabo por um padre da Igreja Ortodoxa, em parceria com o estilista Denner, que pretendia realizar um Congresso de Homossexuais, na cidade pernambucana de Caruaru, no ano de 1972<sup>82</sup>. A mera insinuação da realização desse Congresso mobilizou atenções para fora dos limites de Pernambuco. No dia 06 de maio de 1962, o jornal soteropolitano Tribuna da Bahia publicou uma longa reportagem sobre os ataques que o evento estava sofrendo por parte do delegado da Caruaru. O texto foi estruturado a partir de uma entrevista feita com a travesti, maquiadora e estudante de Comunicação Social da UFBA, Danielle, que apresentou seus posicionamentos sobre a realização do Congresso de Caruaru, mas

---

<sup>82</sup> Denner, símbolo fiel da ‘classe’. TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 13 abr. 1972. p. 4.

também versou sobre o estigma social atribuído à homossexualidade e a luta do movimento homossexual estadunidense.



**Figura 1:** Destaque da reportagem publicada no jornal Tribuna da Bahia sobre o Congresso de Homossexuais de Caruaru, 1972.

A soma desse conjunto de fatores, a bissexualidade e androginia da cultura juvenil urbana, a expansão dos espaços de sociabilidade e a emergência de novas práticas e performatividades de gênero e sexualidade, e o esboço das primeiras práticas associativas para germinar uma consciência cidadã para as dissidências sexuais, deslocava lentamente os enquadramentos da homossexualidade incorporando-a enquanto uma forma de vida inteligível pela/na cultura sexual brasileira.

Retomando a distinção entre homossexual e pederasta realizada pelas técnicas da censura em seus pareceres, é possível que as mesmas estivessem sendo afetadas por essas transformações. Tendo em vista que os deslocamentos acima mencionados foram assimilados enquanto experiências de corpos cisgêneros masculinizados brancos das classes médias, o que produziu uma representação hegemônica da homossexualidade, excluindo as demais performances e corpos dissidentes da cisheteronormatividade, as servidoras públicas liam a travestilidade como um corpo, uma vida ainda mais infame, imoral, mais próxima das formas anormais e animais que compunham o amontoado de práticas e corpos da zona da abjeção do discurso cristão ou do discurso patologizante do saber biomédico.

Ao denominar a travesti com pederasta e atribuir ao seu agente a denominação de homossexual, não é de todo inverossímil afirmar que as censoras estivessem operando uma hierarquização das representações dos corpos em cena, os quais, embora igualados enquanto seres anormais pela lente de análise da governamentalidade cisheteronormativa,

estariam situados em posições distintas na cultura sexual brasileira. Se assumimos a possibilidade dessa leitura, também podemos depreender que a representação da travesti constante nos pareceres das censoras se situa num recurso de exposição desses corpos a uma condição precária ainda mais subalterna que a da representação da personagem homossexual, uma vez que evoca uma tipologia que remonta ao discurso cristão para situar a travesti como uma vida não vivível que está nos limites do inteligível na cultura brasileira.

Não há espaço nessa conjectura para a suposição de que, nos idos dos anos 1970, a homossexualidade fosse absolutamente normalizada na inteligibilidade cultural brasileira enquanto experiência humana equiparada à heterossexualidade. Importante frisar que, nos anos 70, embora tenha havido certa expansão da cultura sexual através da androginia, bissexualidade, da emergência da figura do entendido e da identidade travesti – conforme nos mostrou Elias Veras (2019), a repressão aos movimentos sociais identitários se fazia ordem do dia na governamentalidade ditatorial daqueles tempos, ao passo que a figura do subversivo ainda era composta pela intersecção entre elementos políticos, comportamentais e morais. O subversivo era o/a comunista, o/a estudante de esquerda, os/as líderes sindicais, mas também era o/a militante do movimento negro, a feminista, o/a hippie e também os/as dissidentes das normas de gênero e sexualidade.

O ideário de nação elaborado pela ditadura civil militar ainda sustentava um ideal de cidadão que se esgotava na experiência histórica do homem cisgênero, heterossexual, branco, urbano, cristão e das classes médias. Todas as formas de vidas dissidentes desse modelo seriam arcaicas, obsoletas, decadentes, desordenadas, antinaturais e perigosas. Não à toa que, juntamente com os avanços acima apontados, também é possível apontar um conjunto de episódios repressivos que atingiram os corpos e as trajetórias das pessoas que protagonizavam as experiências de abertura do campo cultural para a emergência de uma nova política do desejo.

As duas iniciativas destacadas aqui, que buscavam germinar formas de ativismo político, foram contundentemente reprimidas. Para a convocação de pessoas interessadas para a formação da União do Homossexual Brasileiro, no dia 4 de julho de 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, compareceram

[...] oito camburões e setenta homens do Departamento Geral de Investigação Especial [que] cercaram o museu. Os indivíduos que pudessem estar se aproximando da área a fim de participar do encontro certamente foram intimidados pela exibição da força policial. (...) A reação oficial à tentativa de organizar um grupo ativista gay indicava que o governo ainda via qualquer

evento público político ou semipolítico como potencialmente subversivo. (GREEN, 2019, p. 439)

Já a proposta de realização do Congresso dos Homossexuais, no ano de 1972, em Caruaru, também recebeu uma resposta categórica pela governamentalidade cisheteronormativa. O evento foi proibido de ser realizado pelo delegado da cidade e os seus idealizadores tiveram que enfrentar dura repressão. O estilista Denner, por exemplo, foi proibido de aparecer na televisão aberta, a partir de abril daquele ano, por meio de uma ação judicial movida pelo Comissário de Justiça Anael Pereira, o qual justificava sua ação através do discurso de que a exposição pública da imagem do estilista “é prejudicial à formação da juventude”<sup>83</sup>. No mês seguinte, a Censura Federal impôs um Decreto proibindo o aparecimento de Denner e Clodovil em qualquer programa de televisão do país<sup>84</sup>. Mais uma vez, a tecnologia da censura operava um regime de invisibilidade de corpos dissidentes no campo artístico/cultural brasileiro, mortificando simbolicamente tais indivíduos.

Desse modo, podemos ter dimensão das disputas que estavam colocadas sobre a avaliação censória da peça *Gracias a la vida*. A questão que se impunha não seria somente liberar ou não a peça, mas o que poderia ser visibilizado. As técnicas da censura liberaram o espetáculo para maiores de 18 anos, com uma ressalva estridente e destacada em palavras sublinhadas em seus pareceres: “condicionada a rigoroso exame do ensaio geral” [grifo próprio]. Certamente, estavam preocupadas que, para além do texto, cujo tema central, para elas, girava em torno das “distorções e anomalias sexuais”, a dramaturgia da peça pudesse apresentar formas e representações através dos recursos cênicos de corporalidades e experiências não cisheterocentradas. Infelizmente, o parecer sobre o ensaio geral não consta no conjunto da documentação que se encontra sobre a salvaguarda do Arquivo Nacional.

As reflexões apresentadas até aqui ficam mais evidentes quando observamos os cortes operados pelas técnicas da censura. O espetáculo foi liberado pela censura, mas esta tentava operar seu regime de visibilidade e de dizibilidade através dos cortes nas falas das personagens e nas marcações. Essa questão já fora analisada com maior precisão no capítulo anterior, mas, em se tratando da peça aqui destacada, impõem-se uma análise desse recurso enquanto uma governamentalidade. Ao todo, as censoras promoveram

---

<sup>83</sup> Denner Vetado na TV. TRIBUNA DA BAHIA, (Raio Laser) Salvador, 28 abr 1972. p. 2

<sup>84</sup> Aqui, os desabafos de Denner e Clodovil. TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 5 mai. 1972. p. 4

interferências em 14 páginas. Vejamos o que reclamava das censoras a atenção e seu empenho em mobilizar o apagamento/silenciamento.

Na página dois, observa-se a retirada das palavras “um cu, cu de galetto” da fala da personagem Gab e a supressão de toda a fala deste parágrafo. Referência a essa anatomia também foram condenadas em diversos momentos do texto, que teve a palavra “bunda” cortada nas páginas 7, 8 e 15. O corte dessa palavra na página 7 chama mais atenção uma vez que a mesma é empregada sem nenhuma conotação sexual, já que aparece numa fala de Gab quando ela corrige a postura de Eloy gritando, em tom de marcha: “Atenção! Barriga pra dentro, bunda pra frente. Junte os joelhos – e pronto”.

Como vimos no capítulo anterior, o veto a essas palavras informa como o imperativo da heteronormatividade figurava como uma forma de governamentalidade que orientava a avaliação do árbitro censório, a fim de que ele reiterasse a cisheteronormatividade a partir da criação de um zoneamento da abjeção no corpo dos personagens na peça em questão. O cu e toda a sorte de menções a ele referido é empurrado pela censura para as zonas sociais inaudíveis, impronunciáveis, invisíveis da vida social. Isso porque sua aparição ou sua simples menção evocaria um desejo não conciliatório ao imperativo heterossexual de finalidade procriativa. (PRECIADO: 2014)

Mas, também como já mencionado na análise anterior, não era somente uma anatomia abjeta que era inscrita pelas censoras, sua tarefa era de reiterar a matriz de inteligibilidade cisheteronormativa. Desse modo, se elas apontaram uma interdição a palavras que desorganizavam uma linha coerente entre anatomia, sexo e performatividade de gênero, essas servidoras públicas também tinham que evitar que o corpo travesti pudesse não violar a coerência entre corpo, desejo e prática sexual. Como elas fariam isso?! Interditando cenas em que a travesti faz menção a seus desejos e práticas sexuais.

Certamente, foi com esse intuito que as censoras indicaram o corte da página 10, suprimindo uma fala de Gab, na qual a personagem descreve seu desejo pelo corpo de outra pessoa do gênero masculino. Vejamos a passagem suprimida:

Sabia que o corpo dele me excitava muito. Nós dois sabíamos que tínhamos nas mãos – um assunto de corpo – e não de pessoas. Acho que todo mundo já descobriu que o mundo se divide em corpos e pessoas. Não é preciso explicar o que é um corpo. Nem o que é uma pessoa. Todo mundo sabe. Direitinho. Bem... éramos dois corpos. E pra não ficar naquela de rodeios, de indiretas, para não ser um animal se cheirando primeiro, se olhando sem se tocar, cheios de cuidados para o bote, cheios de hipocrisia, de frescura – frescura, sim – isso é que é a verdadeira frescura – eu partí direto – tirei uma de gente, de ser humano: botei a ficha na vitrola e voilá. Me dá aí o gravador (liga e sai um bolero). Vamos dançar?

Importante frisar que, embora haja uma atmosfera erótica na cena, o texto traz uma reivindicação de humanidade, na qual a travesti ousa “tirar uma de gente, de ser humano” que busca não somente sua satisfação sexual, dissociando de um ato puramente mecânico e até animal – que é a referência direta presente no texto -, para compor um momento de intimidade através de uma dança entre ela e o homem cisgênero. Talvez tenha sido a partir da leitura dessa passagem do texto que as técnicas da censura advogaram que a peça expunha as “aberrações” e “anomalias” de um “pederasta”, ao expor sem pudor o desejo sexual que sentia por um corpo cisgênero masculinizado e, mais do que isso, que esse sujeito também estava disposto a cumprir o ato sexual com a travesti.

Aliás, outro veto operado pelas censoras ocorre quando, no transcorrer dessa mesma cena, Eloy, se dirigindo a Gab, menciona que o rapaz com o qual ela esteve “não voltou para lhe dar a sua parte”, ao que foi interrompido pela travesti que afirma: “Minha parte ele já tinha dado. Acho que fui claro. Agora, se vocês está se referindo a dinheiro. Isso foi ante-ontem”. VETADO!

Não, censores não eram burros, desprovidos de inteligência, ou coisas do tipo, principalmente no que tange a manutenção da cisheteronormatividade. Esses/as servidores/as sabiam operar muito bem suas funções censórias, disparando vetos que compuseram uma vasta zona abjeta de corporalidades, práticas e experiências dissidentes da norma. Isso fica evidente nas ações censórias realizadas pelas duas funcionárias da DCDP. Ainda sobre a interdição do desejo, as censoras não deixaram passar a fala da personagem Gab na página 19, quando, no retorno do segundo ato, a personagem, se dirigindo ao público, fala:

Gab – Olá! Hello Suckers! Que tal? Uma bomba, não? De derreter! Agradei? Poderia dansar (sic) a noite toda. Com tudo isso, todas essas andanças continuo bem fresca. Fresquíssima! E o Mestre de Cerimônias aí? Olha só. Que tal saiu ele? Reparem só - empouou-se todo. Rato de esgoto! Ai, essa boquinha de morango, hum! Dá vontade de comer. Agarrar e comer – uma mordida só. Mas não se assuste. Não fique tão ouriçado. Não vou fazer nada disso.

É Gab estava mesmo fresquíssima, inclusive na ousadia de intentar agarrar e comer a boquinha de morango de Eloy. O tom jocoso e insinuativo não foi lido da mesma forma pelas censoras e toda essa parte foi suprimida assim como as marcas do desejo da personagem Gab. Gab de fato é uma bomba, e as censoras viam muito bem isso, então, fizeram uso da tecnologia censória para dessexualiza-la, interditando-a como ser

desejante e desejado, impedindo que seu corpo fosse associado ao tesão, à excitação e à prática sexual.

Por fim, outros vetos se dirigiram para o tom político mais explícito que o texto da peça assumia em alguns momentos. O corte na página 16 interditou o diálogo entre Eloy e Gab sobre consciência social e política e a apatia que se observava em determinadas camadas da população brasileira. No trecho suprimido, uma convocatória à plateia:

Gab – Pensa o que quiser – mas pelo amor de Deus acredite no que pensa. É urgente – é urgente se voltar ao que éramos antes, ao ser pensante. O mundo está aí se desfazendo, Eloy. Ninguém pensa mais. Olha ao teu redor. É urgente. Pense nisso. Só querem sentir.

Eloy – Você está aliciando pessoas para alguma revolução, é?

Gab – A revolução já está acontecendo, Eloy. Não está vendo? Não sente? Se pica, some ou você vai se machucar – vai ser pisado, triturado, cair como begana de cigarro no chão.

Eloy – Politiqueiro

Como está claro, é a personagem Gab que produz a voz contestatória, ao que é reprimida por Eloy que apresenta uma postura conservadora. Menções à revolução popular, ativismo político e insinuação da população para uma postura contestatória ao governo civil militar já seriam motivos para interdição, imagina, então, palavras de ordem política proferidos pela boca de uma travesti?!

Mas, noutra passagem do texto, na página 20, igualmente vetada, percebemos que o discurso de revolução na fala da personagem é um pouco divergente das perspectivas da política da esquerda conservadora. Seu foco está nos costumes, numa revolução interpessoal que está na afirmação de si enquanto sujeito político

Eloy – Sabe de uma coisa – honestamente – a idade, a solidão, em que você vive, o passar o dia inteiro sem fazer nada, pensando no mundo, pensando em reformar o mundo – tudo isso, acabou gerando uma revolução – não lá fora – mas em você, dentro de você mesmo.

Gab – Essa revolução dentro de mim nasceu da outra lá fora. E isso não acontece só comigo, não; está acontecendo com muita gente”. (...)

“Gab – Nada. Passei para o outro lado, entende? Dá pra entender? Passei pro lado dos bem-aventurados... dos que sofrem perseguição, dos perseguidos por causa da justiça... porque deles é o reino dos céus. Quero outro reino, Eloy. Cansei do reino dos bons filhos.

Renegar a vida eterna, refutar o destino paradisíaco da cristandade para viver entre os bem-aventurados perseguidos, perseguidos por reconhecerem que o ideário revolucionário havia transformado a visão que os mesmos tinham de si. Gab louvava a revolução, ela era o seu paraíso e, assim, negava um dos dogmas do cristianismo. Sua postura certamente poderia ser assumida não somente com perigosamente política mas

também herética. Uma travesti que negava o cristianismo, expunha seus desejos sexuais, reclamava a revolução, seria então assimilada pelas censoras como uma personagem subversiva, “pederasta” a professar suas “anomalias” e desejos de mudança social. Não fossem nossas censoras a tutelar o público, a proteger a juventude, a peça poderia provocar inúmeros prejuízos e distúrbios.

Não obstante os uso do recurso de veto a palavras e a falas inteiras dos personagens, as técnicas da censura foram favoráveis à liberação de *Gracias a la vida*. Claramente, para essas servidoras, sua função dentro da governamentalidade cisheteronormativa já havia sido cumprida uma vez que suprimiram do texto momentos nos quais esses corpos sexo e gênero dissidentes buscavam romper com as representações que estruturavam o abjeto.

A liberação da peça pela dupla de censoras também pode ser pensada como uma indicação do momento histórico pela qual a sociedade brasileira estava passando, com o aumento da contestação/insatisfação ao regime, os primeiros ensaios de um ativismo político preocupado com a condição das populações não heterossexuais, a consolidação da subcultura homossexual masculina branca nos centros das grandes cidades, a emergência do sujeito travesti e as novas experiências de comportamentos afetivos-sexuais e social tais como a androginia, a bissexualidade e a formação da identidade de entendidos no seio da cultura juvenil das classes médias urbanas.

Outra chave de explicação para a liberação do espetáculo nos é dada por Benvindo Siqueira em sua entrevista, pois, além de ser um dos autores e atores da peça, ele esclarece que

[...] quem tratava da liberação dos espetáculos na Censura Federal, era eu. Não só dos nossos espetáculos do Teatro Livre, como de vários outros grupos, eu ia lá e negociava com a Chefe da Censura. Eu não tinha medo de... Ela sabia que eu era comunista, eu sabia que ela era da Ditadura, aí eu chegava lá e sentava, aí ela dizia: então, tá cortado isso! Aí eu ia lá e: corta só isso, não corta aquilo... é possível fazer assim... E aí a gente ia conseguindo conciliar um novo estabelecimento da censura que o Geisel estava montando para o país. (SIQUEIRA: 2021)

Negociações com o aparelho censório eram rotina não somente para o Teatro Livre da Bahia, mas para qualquer companhia ou produtora que encaminhava seus espetáculos para avaliação. No caso em questão, além da negociação, é provável que o prestígio acumulado pelo Teatro Livre da Bahia, àquela época uma companhia já conhecida em todo o cenário nacional, somado à projeção social do diretor João Augusto,



que também atuava como colunista teatral no jornal *A tarde*, tenham influenciado a decisão das técnicas da censura na emissão dos seus respectivos pareceres.

Assim posto, *Gracia a la vida* foi exibida no Teatro Vila Velha, sede do Teatro Livre da Bahia, a partir do mês de agosto de 1976. Por fim, o espetáculo cumpriu sua promessa e foi um grande sucesso, principalmente entre os estudantes universitários, como destacou Benvindo em sua entrevista. Ele justificou o interesse desse público pelo fato do texto teatral falar de revolução e preconceito de modo associativo. Ainda de acordo com o entrevistado, foi através dessa peça que o Teatro Livre da Bahia ampliou o diálogo com o movimento estudantil, assinando manifestos, cedendo o espaço para realizações de reuniões e eventos e, também, compondo a articulação com deste e outros movimentos sociais nos protestos pela Anistia dos refugiados políticos.

A liberação da peça pela censura e seu sucesso entre os estudantes não a livrou de alguns episódios de ameaça e tentativa de interrupção. Benvindo menciona uma noite no qual o espetáculo foi interrompido, já no primeiro ato, por um homem cisgênero que gritava da plateia: “Vasco”! O sujeito só parou de gritar quando Benvindo, que interpretava Gab, pediu para acender as luzes da plateia e foi ao encontro do mesmo. Sobre os desdobramentos da situação, cabe a reprodução das palavras do entrevistado:

Eu, como velho comunista, com jogo de cintura depois de muitos anos de Ditadura, virei para a plateia e disse: Não se preocupem, ele é gente nossa, a gente paga toda a noite para ele vir fazer isso aqui, fiquem tranquilos! Depois disso, voltei para o placo e chamamos a Polícia Militar. O Vila Velha fica dentro da guarnição da Polícia Militar. Aí veio uma patrulhinha com um Tenente e deu voz de detenção ao sujeito. Nós apontamos, é aquele ali. Quando recebeu a voz de detenção, ele puxou a carteira e mostrou ao Tenente, ele era Major da Polícia Militar, ele enquadró o Tenente. Ele estava ali com mais 19 policiais com cacete com tudo, pra empastelar o espetáculo, com o teatro, com tudo.

Quer dizer, se eu não tivesse jogo de cintura, de ser simpático, de dizer que ele fazia parte do espetáculo; se dissesse, pare com isso, respeita a gente, estava tudo fodido, público, teatro e tudo mais.

Chegou esse clima o *Gracias a la vida* em 76. (SIQUEIRA: 2021)

O episódio descrito por Benvindo alude para o espraiamento da tecnologia da censura que, como vimos no capítulo anterior, também era operado por vários agentes sociais, desde cidadãos civis, instituições sociais e demais instituições repressivas do Estado, no sentido de operar formas de interdição de espetáculos que, apesar de liberados pela DCDP, foram considerados ameaçadores da ordem pública e atentatórias à moral por alguns segmentos sociais.

*Gracias a la vida* acena para transformações na governamentalidade da tecnologia censória, tanto no que tange a uma reformulação das relações entre Estado e classe

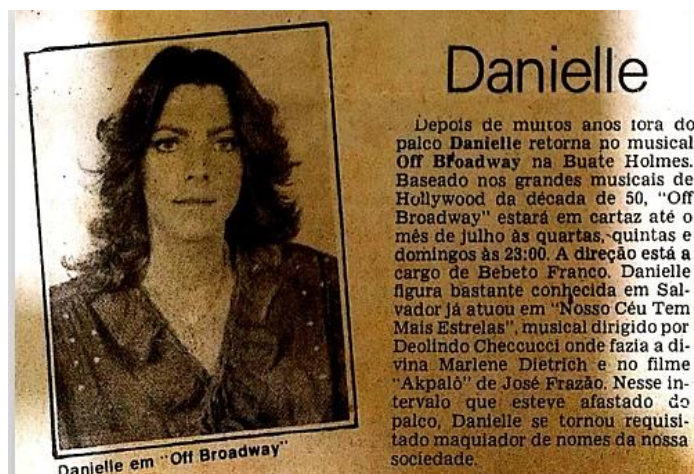
artística, como também no modo como essa tecnologia operou o regime de visibilidade e dizibilidade dos corpos possíveis de representação em cena nos palcos brasileiros. Cabe-nos pensar se essa reformulação possibilitou outros arranjos representacionais dos corpos sexo e gêneros dissidentes no momento da abertura política, quando as promessas de redemocratização acenavam para a ilusória fantasia de uma sociedade na qual esses corpos pudessem ser reconhecidos como vidas vivíveis. Os anos 80 chegavam, a ditadura, acabada<sup>85</sup>, dava sinais de desgaste. Será que ali seria o momento de se sonhar com um *Gay Paradise*? É o que veremos na análise a seguir.

#### **4.4. *Gay Paradise*?! As marcas da cisheteronormatividade presentes na censura do Brasil da Abertura**

Era uma correria. Depois de um dia de trabalho maquiando as mulheres das classes abastadas soteropolitanas em seu estúdio, que ficava na Ladeira da Barra, ela tinha que sair às pressas para passar em seu apartamento, localizado próximo à Reitoria da UFBA, no bairro do Canela, se arrumar requintadamente, passar sua colônia importada, para chamar o tele-táxi e chegar deslumbrante a tempo de brilhar no espetáculo *Off Broadway*, exibido às quartas, quintas e domingos no palco da Boate Holmes, na Ladeira da Gamboa, no bairro do Dois de Julho. A maquiadora Danielle, uma travesti, branca, de descendência alemã, e que apresentava situação econômica e social privilegiada, se comparada às vivências das demais pessoas trans e travestis vivendo na Salvador dos anos 1980, adorava esse desafio e, mais do que isso, a experiência também lhe trazia algo novo pois foi ali que ela reencontrou o teatro. A notícia abaixo nos dá a dimensão desse retorno.

---

<sup>85</sup> Aqui faço uso estilístico da nomenclatura atribuída por Elio Gaspari, no 5º volume da coletânea de livros de sua autoria, em que ele analisa a trajetória de desmontagem do aparato institucional, repressivo e governamental do governo civil militar entre os anos de 1976 a 1985. Para mais informações, ler: GASPARI, Elio. **A ditadura acabada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.



**Figura 2:** Reportagem coluna social “Danielle”, 1980 (Acervo pessoal da entrevistada)

Em sua entrevista<sup>86</sup> Danielle rememorou aquele período em tom nostálgico, mas destacou que foi ali que retomou seu gosto pelo teatro. Sua trajetória desde a adolescência foi marcada pelo contato com as artes cênicas e, àquela altura, já acumulava um currículo de atuações e participações em 2 filmes, 5 peças de teatro e, principalmente, a produção de alguns espetáculos musicais e de desfiles que expunham sua maior paixão e seu principal ofício, a maquiagem.

*Off Broadway* era um musical contagiante, estrelado por uma constelação da fina flor da arte do transformismo, mas que dava abertura para a aparição dos corpos travestis em cena. É Danielle quem nos conduz àquele show:

O espetáculo era todas as peças que tinham sido off Broadway... musicais que tinham sido off Broadway participavam deste espetáculo. Tinha muita gente boa fazendo, quatro bailarinos maravilhosos e tudo mais. Tinha Monique Lafon que hoje em dia tá operada e mora em Beverly Hills na Califórnia. Enfim, Tinha Carine Bergman que também era maravilhosa. (DANIELLE: 2021)

Espetáculos com travestis em cena não era uma novidade, sabemos disso, mas foi naquela experiência em que um “Paradise” foi revelado para Danielle. Como ela afirma,

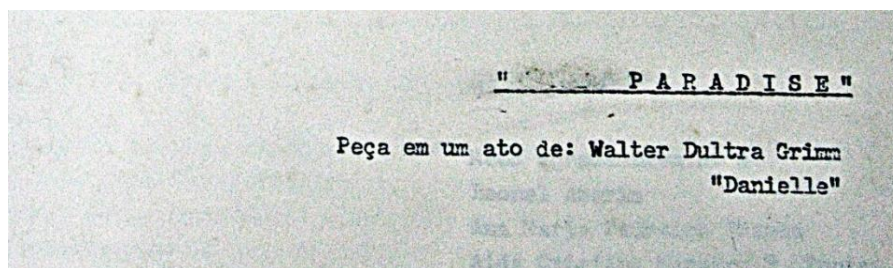
Off Broadway foi um espetáculo que me esvaziou totalmente. Eu fiz o espetáculo e, durante o espetáculo, eu observava muito o que acontecia no camarim e, um dia, eu chamei Aninha Franco e Leonel Amorim, e disse: “Aninha, eu quero que você escreva uma peça sobre o off Broadway do Off Broadway”. O off do off, que seria o que eu vivenciei naquele camarim. (DANIELLE: 2021)

<sup>86</sup> Entrevista concedida em 10 de fevereiro de 2021 (ano 2 da pandemia do Sars-Cov2)

Como atriz, produtora e ativista – como vimos anteriormente, Danielle se viu provocada pela realidade presente naquele microcosmos povoado de travestis no camarim da Boate Holmes. Como não havia escrito nenhuma peça até o momento, Danielle foi buscar de ajuda e foi assim que contactou a dramaturga, mulher cisgênero lésbica e sua amiga pessoal, Aninha Franco. Instigada por Daniele para escrever a peça, “Aninha disse assim: mas, Danielle, o que eu escrever vai ser o que você me transmite, vai ficar uma coisa muito falsa. Você é quem tem que escrever porque você vivencia aquilo” (DANIELLE: 2021). Não aceitando o declínio da amiga para esse projeto, Daniele começou a balbuciar mais um argumento para persuadir a dramaturga, afirmando que não saberia como fazer, ao que recebeu da amiga uma resposta que proporcionou uma reviravolta decisiva para o espetáculo: “Ela disse: Tente!”. E aqui estamos nós, prestes a analisar o processo de avaliação pela censura federal de uma peça escrita por uma travesti no período histórico conhecido como Abertura democrática.

A escrita da peça contou com a colaboração do já reconhecido diretor Leonel Amorim, que dirigiu espetáculos do estilista Di Paula. Foi sugestão de Leonel o envio do texto para o Concurso do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), pois, caso fosse contemplado, haveria subsídio financeiro para a montagem do espetáculo. Não deu outra, o texto de Danielle foi o grande vencedor do concurso nacional e, em 31 de agosto de 1983, Leonel Luiz Cabús de Amorim, cenógrafo e diretor teatral em Salvador, dava entrada no processo para exame da peça *Gay Paradise*, de autoria de Danielle, assinado com seu nome de batismo.

Aqui é importante destacar que as práticas de violência que atravessaram todo o processo de *Gay Paradise* em seu trajeto pelas repartições e departamentos que compunham a censura tiveram início já no momento de entrada do memorando de solicitação do exame para a liberação do espetáculo. Isso porque constam já na apresentação das cópias datilografadas do texto a supressão da palavra “Gay” do título da peça e a apresentação do nome de batismo da autora. Com a finalidade de comprovação dessa prática, apresento abaixo a reprodução do documento.



**Figura 3:** Imagem: Capa datilografada do texto original da peça *Gay Paradise* constante no Processo de avaliação da DCDP, 1983.

Como mencionado acima, o documento escrito, contendo as cópias datilografadas do texto, sofreu interferência já em sua entrada na instituição censória, pois a palavra *gay* foi suprimida e Danielle foi obrigada a escrever seu nome de batismo em todas as vias, o que prescreviam as práticas de violências operadas pela governamentalidade cisheteronormativa atuantes no ato da abertura do processo.

A finalidade da exposição desse documento visa evocar o episódio de transfobia, comprovando a evidência dessa prática pelo Estado ditatorial brasileiro. Ou seja, a ideia não é a de reiterar tal prática no sentido de expor o nome de batismo de Danielle como uma reivindicação para legitimação da sua identidade. Por isso mesmo, daremos início a essa análise a partir da assinatura presente no documento.

A presença das cópias de *Gay Paradise* assinadas com o nome de batismo constitui evidência da transfobia institucional. De acordo com a psicóloga Jaqueline Gomes de Jesus, “a transfobia é o preconceito e/ou discriminação em função da identidade de gênero de pessoas transexuais e travestis” (GOMES DE JESUS, 2015, p. 62) e sua institucionalização se manifesta a partir de um sistema de opressão social que opera diversas modalidades de violência e processos de exclusão observadas na relação entre corpos trans e travestis e as instituições do Estado.

Acompanhando as formulações de Gomes de Jesus (2015), a transfobia dirigida à população transgênera é oriunda da crença na condição de anormalidade de suas corporalidades e existências estruturada a partir de um discurso oriundo do saber biomédico que postulou que os corpos devem se comportar de acordo com o que se julga ser o “gênero adequado” atribuído no ato do nascimento, urdindo uma visão biologizante do gênero, a qual produz seu efeito de sua naturalização (GOMES DE JESUS, 2015, p. 62).

Refletindo sobre as violências remetidas às pessoas trans e travestis em ambientes escolares, Silva (2013) afirma que o

[...] nome possui funções que individualizam e identificam a pessoa. Esta definição não cabe para identificar uma pessoa que se apresenta com características do gênero feminino, que a individualiza como mulher perante as demais e que difere do sexo biológico. A identificação da pessoa a partir do registro civil só servirá como uma forma de punição, quando a identidade de gênero é diferente do sexo biológico (SILVA, 2013, p. 19707).

A partir dessa transfobia, as instituições exigem que todos os indivíduos, para serem reconhecidos como cidadãos e, portanto, gozar dos direitos arrolados pela constituição, se apresentem em plena adequação do nome, prenome e sexo constante no registro civil. Nesse sentido, a inteligibilidade cisheteronormativa, mais uma vez, ordenou o cumprimento da linha de continuidade entre sexualidade e gênero enquanto item obrigatório para o reconhecimento do memorando de abertura do processo de avaliação da peça pela censura.

Além dessa questão, como também é possível verificar no documento acima, há a supressão da palavra “gay” e, pelo que se vê, isso ocorre posterior à produção do documento, haja vista que não há uma inscrição típica da forma como era realizada pela censura quando operava o veto de palavras em textos. Assim, podemos supor que essa subtração foi realizada por quem deu entrada no memorando, no caso, o diretor Leonel Amorim, o que pode caracterizar uma postura defensiva, com vistas a evitar que o texto fosse imediatamente repellido pela censura ou, ainda, essa rasura pode indicar uma orientação aos produtores por parte do funcionário que deu entrada no processo para que este fosse admitido pela instituição. Perguntada sobre essa questão, Danielle diz não se lembrar sobre essa decisão e muito menos sobre a supressão da palavra gay no documento que foi encaminhado à censura.

Bom, se assumimos a primeira suposição como verdadeira, a de que o diretor da peça suprimiu a palavra gay do título como uma forma de se proteger da incisiva interferência da censura, essa prática abre caminhos para duas lógicas de análise que são interconectadas mas que guardam dimensões próprias: a primeira lógica é a de que, dada sua experiência enquanto diretor a enfrentar por diversas vezes o aparato censório, ele já havia internalizado os elementos pelos quais os censores atuavam e, tendo em isso em mente, se antecipou ao exame e realizou uma autocensura, admitindo e internalizando a lógica da dominação; a segunda lógica argumentativa seria a de que, valendo-se dessa experiência, Leonel Amorim retirou do título a palavra gay para que os censores

recebessem o texto por título *Paradise* sem supor do conteúdo a que se tratava e que, dado o enorme volume de produtos culturais e artísticos a serem avaliados, eles poderiam realizar um exame favorável para a peça escrita por Danielle.

De todo modo, é digno de nota que tal rasura não se constituía uma regra ou uma forma de estratégia massivamente utilizada. Contraditoriamente, os anos 1980 viram expandir o uso da terminologia gay como significante da experiência homossexual masculina na cultura brasileira. A terminologia gay se estrutura a partir do ativismo político e cultural que buscava forjar novas nomenclaturas para as experiências dissidentes da heteronormatividade com fins de se desvincilhar do tom patologizante da palavra homossexual, oriunda do saber biomédico. De acordo com James Green,

Nos Estados Unidos, o termo ‘gay’ foi empregado de modo similar, como um código, já nos anos 20, e mais tarde adquiriu uma conotação adicional, como um indicador de homens homossexuais baseados em seus interesses sexuais e não em efeminação. (...) A maioria dos antropólogos que escreveram sobre a homossexualidade no Brasil data o uso do termo em 1960. (GREEN: 2019, p. 334)

Os antropólogos Peter Fry e Edward MacRae também concordam que foram nos anos 1960, com os impactos da globalização da cultura juvenil urbana e do movimento homossexual estadunidense, que surgiram uma série de apostas terminológicas para afrouxar as normas presentes na cultura sexual brasileira, de modo que se observa uma

[...] reformulação da velha visão dos homossexuais como rapazes efeminados e mulheres-machos, pois na década de 1960 surge um novo termo para nomear uma figura social cada vez mais comum e aceita, o ‘entendido’ e a ‘entendida’, uma espécie equivalente tupiniquim do *gay*, que se alastra nos Estados Unidos na mesma época. O ‘entendido’ e o *gay* vieram a denominar fundamentalmente pessoas que ‘transam’ com pessoas do mesmo sexo sem que adotassem necessariamente os ‘trejeitos’ associados às figuras da ‘bicha’ ou do ‘sapatão’. (FRY; MACRAE, 1985, p. 24)

Ainda que a terminologia gay tenha uma histórico mais alongado na cultura brasileira, ao que parece, o uso difundido da palavra gay começou a se tornar mais evidente entre fins da década de 1970 e início dos anos 80<sup>87</sup>, principalmente nas artes. Podemos destacar inúmeros os espetáculos teatrais que estampam em seus títulos a palavra “gay”, a exemplos dos show de teatro de revista e teatro musical que ocorriam no

---

<sup>87</sup> Um dos sintomas dessa apropriação da palavra gay enquanto nomenclatura na cultura sexual e nas relações sociopolíticas no Brasil a partir dos anos 1980 é que, o próprio ativismo político e movimentos sociais anteriores a esta década utilizavam massivamente a categoria homossexual, sendo a partir de 80 que ocorre sua profusão, tendo o Grupo Gay da Bahia como primeiro movimento de ativismo político a portar essa terminologia enquanto categoria identitária.

eixo Rio-São Paulo, tais como *Hollywood gay*, de João Paulo Pinheiro (1980), *Gay fantasy*, de Arnaud Rodrigues (1981), *Very, very gay*, de Ney Ayala (1981), *Night and gay*, de João Paulo Pinheiro e Jorge Alves (1982), *New York gay*, de Luiz Cavalcante (1983), *Rio gay*, de Jorge Fernando e Vicente Pereira (1983), *Gay girls*, de José Fernando Bastos (1984), *Papa no gay*, de Alberto Silva Lima (1984), *Vídeo gay*, de José Fernando Bastos (1985); e, mesmo em Salvador, o afamado estilista e protagonista de práticas artivistas, Di Paula, já havia exibido o seu espetáculo *TV gay, canal proibido* (1982).

A consolidação da terminologia gay era reflexo de diversos fatores, dentre os quais os mais importantes foram o fortalecimento da subcultura homossexual masculina branca nos grandes centros urbanos do país, o que originou a raiz de um mercado de arte e de serviços voltados a esse segmento populacional e, também, do renascimento dos movimentos sociais identitários no qual também estava o movimento homossexual. Esses dois aspectos são interdependentes, embora guardem especificidades que os distinguem.

O fim dos anos 1970 e início dos anos 1980 ficaram marcados pela conjuntura política de crise de legitimidade do regime ditatorial, com as denúncias de tortura e violência, principalmente após a morte do jornalista Vladimir Herzog, nas dependências do II Exército de São Paulo, em 1975. Esse episódio disparou manifestações de diversos setores da sociedade contrários ao regime e a missa de sétimo dia, em memória do jornalista, se converteu em um ato político que reuniu diversos movimentos, representações, líderes políticos e personalidades - uma delas o filósofo Michel Foucault que, naquele período, ministrava palestras na Faculdade de Filosofia da USP.

Para estudiosos como Maria da Gloria Gohn (2011), Evelina Dagnino (2002), Ana Maria Doimo (1995) e Ruth Cardoso (1996), o período de 1970-1980 significou a rearticulação dos movimentos sociais, principalmente os de caráter identitário, como o feminista<sup>88</sup>, negro<sup>89</sup> e indígena<sup>90</sup> ou que estendiam as compreensões da esfera da luta

---

<sup>88</sup> Para mais informações sobre o movimento feminista nesse período, ver: COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. GIANORDOLI-NASCIMENTO, Faria Ingrid; TRINDADE, Zeidi Arajuju; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. **Mulheres e militância – encontros e confrontos durante a ditadura militar**. Editora: UFMG, Belo Horizonte, 2012, p.25-39. SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 12(2): 35-50, maio-agosto/2004

<sup>89</sup> Para mais informações sobre o movimento negro no Brasil da abertura e nos momentos iniciais da redemocratização, ler: ALBERTI Verena; PEREIRA, Amílcar. **História do Movimento Negro no Brasil**. Fundação Getúlio Vargas/Pallas. Rio de Janeiro: 2007, e RIOS, Flavia Mateus. **Institucionalização do movimento negro contemporâneo**. Dissertação (mestrado em Sociologia) Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

<sup>90</sup> Para uma leitura aprofundada sobre a questão indígena e a construção do ativismo das populações primárias no Brasil, ver: RESENDE, Ana Catarina Zema de. **Direitos e autonomia indígena no Brasil**



política para além da explicativa única da ideologia da luta de classes, tais como o ativismo ambiental.

[...] os novos atores sociais que emergiram na sociedade civil brasileira, após 1970, à revelia do Estado, e contra ele num primeiro momento, configuraram novos espaços e formatos de participação e de relações públicas. Estes novos espaços foram construídos basicamente pelos movimentos sociais, populares ou não, nos anos 70-80 (GOHN: 2011, p. 303)

Para o pensamento sociológico, essas novas dinâmicas de forças oriundas da sociedade civil construíram um novo campo de atuação política, com novas demandas, novas estratégias e formas de expressão e exercício das relações de poder, de modo que receberam a alcunha de “novos movimentos sociais”, ainda que muitos sujeitos já estivessem em atividade política há décadas. Flávia Rios (2008) nos esclarece que

A ideia de “novos movimentos sociais” toma como pressuposto a distinção entre as atitudes ideológicas das mobilizações coletivas “clássicas” e das contemporâneas. Assim, ao invés de demandas redistributivas, os “novos” movimentos demandariam qualidade e estilos de vida. Ademais, no entender dos analistas, esses movimentos questionaram as estruturas da democracia representativa, que limita a cidadania à representação nos governos e, em oposição a isto, advogariam em favor da cidadania participativa, assinalando o tema da autodefesa dos grupos e comunidades e democratização das esferas de poder. Tomados em conjunto, a sua novidade define-se pela busca de autonomia e identidade. (RIOS: 2008, p. 37)

As relações entre os movimentos negros, feministas e das dissidências sexuais se mostraram complexas ao longo de suas trajetórias, apresentando formas de articulações que resultaram em importantes ações conjuntas e até interseccionalizadas, mas, também, episódios de tensão e desarticulação. Mas é salutar evidenciar que foi no lastro aberto pela atuação do movimento feminista, que já problematizava a cultura sexual a partir dos debates sobre direitos reprodutivos, exercício livre da sexualidade com a reivindicação do exercício da prática sexual para além da sua finalidade procriativa e com a crítica ao machismo presente no seio da sociedade brasileira, que o ativismo focado na garantia da liberdade e afirmação da identidade de segmentos das dissidências sexuais e de gênero aparecerão. Para MacRae (2018), o feminismo desempenhou uma função primordial na construção das condições de emergência do movimento homossexual, por ter elaborado uma nova gramática sobre sensualidade feminina e o direito à livre disposição dos corpos, disparando questionamentos centrais à moralidade e às normas regulatórias do gênero e da sexualidade em fins dos anos 1970.

Nessa mesma direção, Green (2019) afirma que o movimento gay só se constituiu de modo mais nítido no contexto do processo de abertura democrática devido articulação com o movimento o emergente feminista que, após 1975, quando foi decretado o Ano Internacional da Mulher pela ONU, passou a pautar com mais evidência uma crítica sobre a rigidez dos papéis de gênero e os costumes sexuais tradicionais presentes na sociedade brasileira. Foi assim que,

Como as feministas, os homossexuais aproveitaram o mesmo “espaço de oportunidade” no intuito de lançar as fundações para a construção de um movimento gay. Em 1978, um pequeno grupo de intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo fundou o *Lampião da Esquina*, um tabloide semanal de ampla circulação dirigido ao público gay. Muitos meses depois, um grupo de homens em São Paulo formou o Somos, a primeira organização pelos direitos gays do país. (GREEN, 2019, p. 405)

Na Bahia também se vivenciou uma conjuntura similar com a do eixo Rio-São Paulo, onde a articulação e retomada das mobilizações da sociedade civil também possibilitaram a fundação do Grupo Gay da Bahia, por Luiz Mott, Davi Aranha, Tony Pacheco, Alexandre Ferraz, Hédimo Santana, Ricardo Líper, Wilson Santos, Aroldo Assunção e Huides Cunha, em fevereiro de 1980.

O historiador Ailton Carneiro (2017), em dissertação na qual investiga a formação do GGB, destaca a heterogeneidade dos integrantes que compuseram o núcleo fundador, suas trajetórias na imprensa alternativa anárquica soteropolitana, no movimento estudantil universitário e no movimento negro baiano. As relações entre o GGB e o MNU (Movimento Negro Unificado) são destacadas pelo historiador, que demonstra que a primeira aparição pública do GGB ocorreu em 13 de maio de 1980, em um ato público do MNU baiano contra o racismo e a falsa abolição da escravatura (CARNEIRO: 2017, p. 80). Carneiro aponta que, através da atuação de Wilson Santos, foi fundado o “Adé-Dudu – Grupo de Negros Homossexuais”, em 14 de março de 1981, com a proposta de interseccionar a questão racial com o ativismo homossexual. Segundo o pesquisador, esse foi o primeiro coletivo com esse caráter no país. (CARNEIRO, 2017, p. 86)

Para MacRae (2018) e Green (2019), o final da década de 70 e os anos iniciais dos 80 se mostraram promissores para o ativismo homossexual. O ano de 1980 começou com a organização do I Encontro de Grupos Homossexuais Organizados (EGHO) e do I Encontro Brasileiro de Homossexuais (EBHO), pelo grupo Somos, na cidade de São Paulo. No ano seguinte, a segunda edição do evento, que ocorreu no Rio de Janeiro, já contava com a participação de dezessete grupos de diversas regiões do país e, ainda em 1981, ocorreu o primeiro Encontro de Grupos de Homossexuais Organizados do

Nordeste, na cidade de Recife, no qual estiveram presentes o GATHO (PE), o GGB (BA), o Nós Também (PB), o Dialogay (SE) e o recém-criado Grupo Adé Dudu (BA).

É imperioso demarcar que o momento de emergência desse ativismo político foi também acompanhado de uma crítica severa ao machismo presente nas relações que atravessam os corpos masculinizados e feminilizados mesmo dentro das dissidências sexuais. Desse modo, se a emergência desse ativismo se tornou possível devido a abertura de espaço da esfera pública construída pelo feminismo, certamente, a crítica feminista não tardaria em apontar resquícios de opressão que estruturavam formas hierárquicas de militância política lideradas por homens cisgêneros nesse ativismo, bem como indicava a necessidade da construção de pauta específica que atendesse a demandas de um sujeito duplamente discriminado, por sua condição de gênero e pela sua vivência sexo-afetiva.

Ao acompanhar a trajetória do grupo Somos, MacRae (2018) evidencia os tensionamentos vivenciados pelo grupo a partir dos questionamentos oriundos pelas lésbicas que o integravam. Núbia Campos (2014) e Júlia Kumpera (2021) realizaram investigações mais profundas sobre a emergência lésbica no ativismo homossexual dando conta da trajetória do Grupo Lésbico-Feminista desde sua organização, no Congresso da Mulher Paulista, em 1979, como também dos marcos de sua atuação, até a formação do Grupo de Ação Lésbico Feminista (GALF) e a construção de suas pautas e estratégias específicas, tais como a publicação do jornal Chanacomchana, em 1981.

MacRae (2018) e Green (2019) também apontam que as discussões sobre gênero foram por diversas vezes tratadas pelo ativismo a partir da problematização do binômio bicha/bofe, mas ambos concordam que o debate sobre travestilidade pouco alcançou repercussão na construção da pauta do ativismo construído naquele momento de modo que corpos e vivências travestis foram invisibilizadas em suas especificidades por terem sido assimiladas como demandas atendidas pela “questão homossexual”. Os mesmos autores também apontam que o debate racial foi tangenciado e, na maioria dos grupos, negligenciado ao ponto de o ativismo homossexual representar as demandas das populações sexo dissidentes brancas das classes médias urbanas.

Ainda que indiquemos que a formação desses ativismos políticos decorreu de uma conjuntura de renascimento e articulações com outros movimentos sociais, a explicativa sobre esse contexto não estaria completa se não observarmos as transformações operadas pelas dissidências sexuais e de gênero na cultura, na produção artística e na sociedade brasileira de então.

No que tange ao fortalecimento de uma subcultura de homossexuais masculinos urbanos, o trabalho supracitado de Carmen Guimarães (2004), através da prática etnográfica que acompanhou as redes de amizade e sociabilidades de homossexuais da zona sul do Rio de Janeiro, entre os anos de 1975 a 1976, mostra que eles buscavam as grandes cidades porque

Outra possibilidade oferecida pela metrópole é a oferta de espaços sociais legítimos e exclusivos (lugares públicos, como faixas de praias, bares, saunas, boates) para uma clientela de identidade homossexual estigmatizada. (...) Nesse sentido, o Rio de Janeiro (Zona Sul) é representado por estes indivíduos como o lugar “ideal para viver”. (GUIMARÃES: 2004, p. 65)

Essa realidade já foi apontada no capítulo anterior quando, se valendo das pesquisas realizadas por Green, é possível surpreender a abertura desses espaços públicos de sociabilidade homossexual masculina branca urbana, pelo menos desde fins dos anos 1950. A implantação do regime de exceção afetou drasticamente essa dinâmica de crescimento e abertura de espaços foi duramente atingida devido à vigilância e repressão, pois, como nos esclarece Green.

As medidas repressivas tomadas pelos militares a fim de erradicar a ‘subversão’ tiveram um efeito desalentador sobre a sociabilidade homossexual entre 1969 a 1972. A polícia efetuava batidas frequentes no centro do Rio e de São Paulo. Arbitrariamente, os policiais abordavam as pessoas para conferir se seus documentos estavam em ordem, e indivíduos suspeitos podiam ser detidos para interrogatório. (GREEN, 2019, p. 406)

Assim, somente em meados dos anos 1970 é que esse processo de produção de nova subjetividade homossexual urbana branca será retomado e consolidado. O marco temporal demarcado por Green, na citação acima, é reforçado por demais pesquisadores e memorialistas da área (MACRAE, 2018 e TREVISAN, 2018), mas todos também são unânimes em afirmar que a década de 1970 figurou como um período histórico de ressurgimento e expansão dos espaços de sociabilidades homossexuais e do que chamaram de subcultura gay nas grandes metrópoles brasileiras.

MacRae (2018) nos lembra ainda que foram essas culturas juvenis urbanas que possibilitaram uma ruptura com as perspectivas mais conservadoras de atuação política para fortalecer uma política identitária dirigida às novas formas de subjetivação nas quais o hedonismo, o androginismo e a bissexualidade se tornaram bandeiras de luta. (MACRAE: 2018, p. 94)

Os impactos dessas novas dinâmicas se apresentavam a partir de episódios que estão mais situados entre os fins dos anos 70 e início dos anos 80. Podemos indicar como sintomas evidentes desse ressurgimento aquilo que autores como Trevisan (2018) vão

denominar de “boom guei” e que se caracterizaria na ampliação de veículos de informação e entretenimentos e produtos artísticos voltados exclusivamente para operar as formas de representação e sociabilidade das populações sexo e gênero dissidentes. No próximo capítulo será dedicada maior atenção a esse aspecto tendo em vista que a abertura de espaços na esfera pública e nas artes para a visibilização de outras experiências e corporalidades para além da cisheteronormatividade serão assumidas nessa análise como práticas de resistência cultural das populações sexo e gênero dissidentes ao regime ditatorial brasileiro.

Por hora, é apropriado destacar que a capital baiana também apresentou grande crescimento dos espaços de sociabilidade e da subcultura gay masculina urbana, principalmente nos anos finais da abertura política. A partir da leitura dos “Guias Gay da Bahia”<sup>91</sup>, que teve sua primeira edição publicada em 1981, pelo GGB, podemos constatar uma expansão dos estabelecimentos voltados para esse público, principalmente se comparado à década anterior, mas, também, as resistências de muitos lugares que atravessaram os Anos de Chumbo de portas abertas.

Num final de semana, gays e entendidos das classes médias de Salvador poderiam desfrutar da seguinte programação: tomar um sol na praia do Porto da Barra, verdadeira “Bolsa de Valores” soteropolitana, para depois exibir sua pele bronzeada nos bares do Beco dos Artistas, no Bairro do Garcia, que, desde meados dos anos 1970, concentrava vários bares de frequência exclusivas de homossexuais, como o Bar Conexão ou o Cactus. Do “esquentar” no “Beco”, a diversão poderia se estender a noite toda ao som da *dance music* na Boite Caverna, em funcionamento desde 1969, ou na Boate Holmes, localizada na Ladeira da Gamboa, todas casas prontas para servir muita alegria e espaço seguro para dançar e viver as possibilidades que a sedução e o desejo permitirem. Para as lésbicas, segundo o mesmo Guia, existiam as opções o Zanzibar e o Barzim.

Ainda de acordo com Trevisan (2018), o “filão guei” foi oportunamente construído pelos veículos de comunicação para construir um conjunto de produtos para consumo dessa população. Nesse sentido, é bastante sintomático o aparecimento do personagem Capitão Gay, no programa Viva o Gordo, estrelado por Jô Soares, em 1980, e o retorno de Clodovil Hernandes à televisão, com programa semanal na TV Bandeirantes, em 1983. Na Bahia, na TV Itapoã, o estilista Di Paula fez seu debut na televisão com o programa intitulado *Na intimidade*, através do qual abriu espaço

---

<sup>91</sup> GRUPO GAY DA BAHIA. Guia Gay Da Bahia, 1981.

televisivo para visibilizar outras performatividades de corpos masculinizados, com o dele próprio. Ele também realizava entrevistas com personalidades reconhecidamente dissidentes, como Ney Matogrosso.

Contudo, como também nos adverte Trevisan (2018), a televisão e a mídia sensacionalista, ao passo em que produziram a condição de visibilidade, a fizeram por meio do viés do exotismo e da comédia, transformando as vidas não conformes com a cisheteronormatividade uma atração que cumpria a função de validar a condição de anormalidade. Nesse sentido, as travestilidades foram os corpos mais devassados pelas devoradoras lentes da TV e programas de auditório e mídia impressa sensacionalista.

No final da década de 1970, a descoberta do filão homossexual atingiu também os travestis, por muito tempo impedidos de aparecer na TV. Nos sábados à tarde (horário de relax da sagrada família brasileira, sempre pronta a consumir), a partir de 1979, um infindável número de travestis apresentava-se para um concurso de dublagem no programa do Clube do Bolinha. Evidentemente, era grande a audiência para ver esse desfile de parques talentos e de farto exotismo. (TREVISAN:2018, p. 295)

Contudo, a produção público-midiática da visibilidade de corpo travestis e transexuais apresenta nuances e complexidades mais amplas. Aqui, mais uma vez, se faz imprescindível o diálogo com o trabalho de Elias Veras (2019), pois o historiador evidencia que, desde meados da década de 1970, e ao longo de todos os anos 1980, os meios de comunicação, dentre os quais a Revista Manchete e a televisão não apenas registraram e enquadraram essas corporalidades e vidas no estigma da prostituição e do perigo, mas foram também mecanismos de produção desse novo sujeito travesti com corpo hormonizado e siliconado, moldando assim o espetáculo midiático do *Tempo dos Hormônios* para as vivências travestis.

A reportagem reproduzida em páginas anteriores, da coluna social que noticia o retorno de Danielle aos palcos, certamente compõem mais uma evidência dessa produção midiática do corpo travesti. Naquela coluna social, Danielle aparece em fotografia, dando plena visibilidade a uma performatividade de gênero feminina diferente da produzida pela cisgeneridade, construída a partir de sua hormonização e maquiagem. Contudo, há outro elemento de destaque na referida nota da coluna social pois, ao longo do texto, há o emprego do artigo masculino em todas as palavras que se referem à maquiadora, embaralhando a relação entre performatividade de gênero, corpo e sexualidade. Como já destacamos nesta tese, nesse período as identidades travestis eram entendidas como variações da homossexualidade e, por isso, inclusive muitas travestis usavam o artigo masculino para se autodefinir. Apenas a partir dos anos 2000 as identidades trans

passaram a ser entendidas como variações das identidades de gênero e, com isso, ampliou-se o uso do artigo feminino para identificar uma travesti. (COLLING, 2018)

Para Elias Veras, no início dos anos 1980 se constituiu o evento Roberta Close enquanto acontecimento que marcou um tempo que hoje poderíamos chamar de farmacopornográfico, seguindo Paul B. Preciado (2010), era em que “a concordância entre gênero e sexualidade foi questionada, assim como o discurso da masculinidade e da feminilidade orientado pela genitália” (VERAS: 2018, p. 124).

Certamente, todo esse contexto político atravessava Danielle, a provocando e incitando sua fala para construir uma peça encerrada em 4 personagens travestis que falam sobre suas vivências, suas experiências, seus desejos e medos. A aposta aqui lançada é que, em se tratando de um espetáculo que buscava fugir da linguagem do teatro de revista e teatro musical, *Paradise* se inscrevia como um drama sobre as vivências das populações travestis de Salvador, o que o colocaria numa zona delicada do regime de visibilidade instituído para a representação das travestilidades em cena. Sua dramaturgia estava em confronto com os arranjos representacionais daqueles corpos e, assim, é possível que os produtores avaliaram que seria prudente retirar a palavra gay do seu título para não ser imediatamente vinculado a representações exotificadas das travestilidades, o que cumpriria uma citacionalidade dos arranjos convencionais das representações de travestis no teatro, visto que o uso desse termo já estava demasiadamente utilizado pelos espetáculos de teatro musical e teatro de revista, como vimos anteriormente. Mas é também provável que a supressão da palavra gay se constituísse numa estratégia para induzir uma leitura animadora para o espetáculo por parte da censura.

Danielle e Leonel Amorim não eram ingênuos. Se nas décadas de 1970 e 1980, como demonstramos acima, parecem um *Paradise*, palavra que estampa o título de sua peça, esses anos da Abertura estavam ainda encobertos pela sombra da cor de Chumbo dos anos mais repressivos da ditadura civil militar. O processo de redemocratização do Estado brasileiro histórico foi marcado por inúmeras disputas políticas a fim de que se cumprisse o projeto do presidente militar Ernesto Geisel, “uma transição conservadora e ‘controlada’ pelo Estado para impedir conflitos, ‘guerras civis’, ‘agitações, termos frequentemente usados pela grande imprensa”. (CORDÃO, 2018, p. 90).

Nesse sentido, ainda que possamos apontar esse reflorescimento do ativismo político da sociedade civil, ou mesmo o fortalecimento da subcultura e das sociabilidades sexo e gêneros dissidentes, esse período também viu a reorganização de discursos de medo social quanto à abertura política relacionado aos novos sujeitos e comportamentos

que passaram a compor uma nova gramática na cultura sexual brasileira, mobilizando assim a governamentalidade cisheteronormativa a operar seus mecanismos regulatórios das práticas artísticas do país.

Como já analisado no capítulo anterior, a partir da década de 1980 ocorreu um reforço da tecnologia da censura como uma forma de regular o regime de visibilidade e de dizibilidade nas artes, visando o cumprimento de códigos morais e performances cisheterocentrados, ainda que houvesse a liberação de espetáculos com temáticas homossexuais. Miliandre Garcia (2009) nos informa que a atuação de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça representou um retrocesso às mudanças operadas pelo antigo ministro Petrônio Portela e que caminhavam na direção da desmontagem do aparato censório. (p. 58)

Em linhas gerais, Ibrahim Abi-Ackel determinava a proibição de espetáculos que apresentassem formas de perversão sexual, cenas do ato sexual e quadros de masturbação feminina e masculina. Essas restrições amparavam-se no decreto n.º 1.077, publicado em 1970 por Alfredo Buzaid e desativado em 1979 por Petrônio Portella, que, em linhas gerais, associava a transformação dos costumes à expansão do comunismo. (GARCIA, 2009, p. 55)

Mais que isso, a historiadora ressalta que a nomeação, feita por Abi-Ackel, de Solange Maria Teixeira Hernandez, para a direção da DCDP, fortalecia uma postura conservadora e de vigilância com o aspecto moral das obras artísticas devido sua já conhecida postura pela classe artística, de cumpridora fiel das normas da censura e preocupada com a preservação da família brasileira. Assim, a censura parecia seguir em paradoxo com o processo político de abertura democrática, mas se manteve fiel ao cumprimento da governamentalidade cisheteronormativa até os últimos anos de vigência de suas práticas.

É nesse contexto sociopolítico de distensão e disputas que chega à SCDP a documentação contendo o memorando de abertura do processo de pedido de avaliação com as 3 cópias de *Paradise*, cuja imagem da capa foi reproduzida nas páginas anteriores. Dado o reordenamento da censura federal, que, a partir de 1975, volta a se descentralizar (GARCIA 2009), o exame do espetáculo foi realizado nas próprias dependências da Superintendência da Polícia Federal na Bahia, no Serviço de Censura e Diversões Públicas, ficando a cargo do Departamento de Censura e Diversões Públicas, em Brasília, somente o reconhecimento dos pareceres e emissão do Certificado da Censura. Assim, para o exame de *Paradise* foram designados o técnico da censura David Cesar de Andrade Barouh e o subchefe da SCDP, o advogado Severino Ernesto de Souza.



A SCDP da Bahia voltou a adotar um modelo de parecer com campos pré-definidos que deveriam ser preenchidos pelos censores, com os seguintes itens: enredo, mensagem, linguagem, público-alvo, grau de persuasão, perspectiva censória, parecer, classificação indicativa e justificativa de impropriedade. Esses elementos buscavam dar conta da totalidade de avaliação do texto do espetáculo pelos técnicos da censura, apresentando detalhamento dos aspectos que foram julgados e argumentos para intervenções ou liberações.

Os pareceres dos dois técnicos são similares entre si, todavia, os elementos argumentativos presentes nesses documentos revelam mudanças significativas no item roteiro, principalmente no modo como os servidores públicos passaram a escrever sobre as representações das travestilidades e das homossexualidades em cena naquele espetáculo, e também indicam um distanciamento em relação aos pareceres anteriores analisados neste capítulo.

Os pareceres dos dois técnicos foram assinados na mesma data, 03 de outubro de 1983. Dada algumas semelhanças, é provável que tenham dialogado ou mesmo escrito juntos alguns itens de seus respectivos pareceres. Nos concentraremos inicialmente sobre o item roteiro, no qual constam alguns acréscimos que revelam elementos importante da significação do espetáculo para cada um deles. Na visão do técnico da censura David Barouh, em sua apresentação do enredo, em seu parecer:

A peça em análise focaliza o encontro de quatro homossexuais – travestis, momentos antes de apresentarem o show ‘Gay Paradise’. Enquanto se preparam, num camarim, confabulam sobre suas vidas e posição na sociedade. Neste colóquio narram fatos passados no cotidiano de cada um, geralmente encontros com homens (casos), marginais, policiais, etc. Há também um homossexual denominado ‘a camareira’ que morre assassinado. Após isso, sucedem-se longos diálogos, ou melhor, monólogos cuja temática é sempre a mesma: o homossexualismo. A peça termina com a apresentação do show musical ‘Gay Paradise’.

Barouh, assim como os demais técnicos da censura, mobiliza a relação de assimilação da travestilidade enquanto homossexualidade. A relação promovia uma invisibilidade da experiência travesti, não respeitando suas auto-identificações pois, no roteiro da peça, não há o tratamento da travestilidade enquanto homossexualidade. A referência ao uso do termo homossexuais para se referir às experiências e vidas de travestis, e vice e versa, pertencem à documentação consultada e aqui são mantidas como vestígio da inscrição temporal dessa nomenclatura dentro do processo histórico de constituição das identidades sociais de pessoas sexo e gênero dissidentes da

cisheteronormatividade na sociedade brasileira. Como nos esclarece Colling (2018), até a década de 1980, no campo da cultura sexual brasileira, as travestilidades eram entendidas como variações da homossexualidade e, nos últimos anos, ocorreu uma profunda transformação tanto nos ativismos quanto nos estudos acadêmicos sobre essas identidades, que passaram a ser entendidas como variações das identidades de gênero.

Neste parecer ainda é possível notar que o técnico da censura buscou relacionar as experiência sexo-afetivas das travestis com práticas furtivas e marginais, sustentando, através desse argumento, a estratégia de relegar à condição de marginalidade expressões de afeto e de práticas sexuais não heterocentradas, pois, como nos esclareceu Colling (2007), quando analisou os perfis de personagens homossexuais na televisão, essa era a maneira de esvaziar a humanidade das representações de formas de vida sexo e gênero dissidentes

Por fim, é digno de nota que o técnico da censura David Barouh é o único a relatar a composição do homicídio de uma travesti no texto de *Paradise*. No capítulo posterior, quando retomarei a análise desse espetáculo a partir da chave analítica do ativismo, será possível compreender que o espetáculo fazia uma denúncia sobre o que hoje chamamos de transfeminicídio<sup>92</sup> que ocorria durante o período da ditadura civil militar. Sendo assim, o parecer de Barouh reconhecia a cena como sendo central no enredo da peça.

A apresentação do enredo da peça feita pelo subchefe da SCDP, Severino Ernesto de Souza, se distancia do produzido pelo seu subordinado em alguns aspectos, revelando uma maior sensibilidade para a significação da travestilidade, assim como o coloca em consonância com as transformações socioculturais promovidas pelas populações gênero e sexo dissidentes, as quais apontamos anteriormente. Então, leiamos sua apreciação do enredo da peça:

Conteúdo/enredo: No camarim de um teatro qualquer, quatro travestis se preparam para apresentar o ‘show Gay paradise’. Durante esse período de tempo, passam a conversar, discutir, comentar e relatar fatos de suas vidas, tudo isso relacionado com o modo de vida aventureiro e marginal que experimentam no cotidiano. A ideia central dos diálogos e dos monólogos giram em torno da tomada de posição que todos os adeptos do ‘movimento gay’ deveriam tomar em defesa de seus direitos e contra as pressões oriundas da sociedade que os rejeita e persegue, conforme expõe o autor.

---

<sup>92</sup> Aqui menciono o conceito desenvolvido por Berenice Bento (2014), para a qual “o transfeminicídio se caracteriza como uma política disseminada, internacional e sistemática de eliminação da população trans no Brasil, motivada pelo ódio e nojo”. Maiores informações sobre o conceito, ver: BENTO, Berenice. Brasil: país do Transfeminicídio. Centro Latino-Americano em sexualidade e direitos humanos, Rio de Janeiro, 04 jun 2014. Disponível em: [http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio\\_Berenice\\_Bento.pdf](http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio_Berenice_Bento.pdf). Acesso em: 10 dezembro 2021.

É possível observar que o subchefe pontua que o show musical presente no enredo da peça faz parte do plano de fundo do enredo para que quatro travestis transcorram sobre suas existências, conversem, discutam, comentem e relatem fatos das suas vidas. Severino de Souza estava atento à emergência do ativismo das dissidências sexuais e de gênero, pois entendeu que Paradise visava estimular a audiência do espetáculo a uma “tomada de posição (...) em defesa de seus direitos e contra as opressões oriundas da sociedade”. Assim, diferentemente de Barouh, Severino foi afetado pelas transformações socioculturais e políticas da passagem dos anos 70 para os 80, e buscou, em seu resumo do enredo, dar visibilidade para o potencial político do texto escrito por Danielle, admitindo a existência de um “movimento gay” e se posicionando neutro frente a essa questão.

A postura aparentemente mais aberta do subchefe da censura se exaure em seu resumo do enredo pois nos demais itens do parecer sua avaliação é similar a do técnico da censura. Assim, para Severino, a mensagem do espetáculo é “negativa: trata a prática do homossexualismo como que um direito inerente ao ser humano”, ao que, para o técnico da censura, a mensagem também é avaliada como “negativa: trata o homossexualismo como uma coisa natural e como se fosse uma forma de auto-realização”.

Tendo em vista o parecer do subchefe da SCDP e a sua apreciação quanto à mensagem do espetáculo, podemos perceber como os tempos de Abertura foram marcados por posturas de ambiguidades e contradições que atravessavam as relações de poder que formavam a cultura sexual brasileira e sua relação com os órgãos do governo.

No momento de desmonte do estado ditatorial no Brasil, a governamentalidade cisheteronormativa vai operar a regulação dos corpos sexo e gênero dissidentes na nova malha jurídica que começava a se desenhar no momento de redemocratização do país, de modo que essas vidas fossem admitidas no conjunto populacional, mas que não gozassem dos direitos que cidadãos reconhecidamente cisheteronormatizados gozavam. Nesse caso, a tecnologia censória admitia que as dissidências sexuais e de gênero se tornassem visíveis, falassem de suas vidas, mostrassem seus corpos, mas ainda marcava como negativas essas representações.

Cientes desse compromisso com a manutenção da cisheteronormatividade, num Brasil que se abria, os avaliadores viram como necessário fechar as possibilidades de exibição do espetáculo e, assim, fixaram a classificação etária da peça em 18 anos, “por

conter cenas de travestismo e linguagem livre”. A justificativa da liberação da peça para público maior de 18 anos é relatada em outro item e abre margem para algumas considerações, pois, na “PERSPECTIVA CENSÓRIA: A presente peça destina-se a um pequeno público que frequenta sempre o teatro onde a peça tem pauta e que é ‘habitué’ desse tipo de espetáculo”. O que se depreende da leitura desse item é que a liberação da peça também se fez porque o espetáculo não alcançaria a população em geral, seria um espetáculo sobre as dissidências sexuais e de gênero exibido para quem era do “habitué”, o que tornaria, supostamente, menos nocivos os efeitos políticos de *Paradise* sobre a sociedade e as artes soteropolitanas.

Por fim, os dois documentos são iguais no item parecer. Ambos avaliadores referenciam seu trabalho no Decreto 20.493/46 e indicam o veto a algumas poucas palavras, as quais estavam na página 2 “Alibans” (referindo-se a policiais), nas páginas 3, 5 e 13 “os exus” (mesmo motivo acima); ainda na página 02 “Aquele alto vem me pegar depois do show” e, por fim, na página 09 “... que tinha sido meu caso” e “Não queremos as de fora, bastam as de dentro”

Os vetos as palavras alibans e Exus se destinam a suprimir referências depreciativas à autoridade policial (o que os Exus teriam a ver com as autoridades policiais???), enquanto os demais cortes indicam uma supressão de elementos do texto que tenham conotação e/ou insinuação de prática sexual. Mais uma vez Colling (2007) nos esclarece que vetar a representação de prática sexual em corpos sexo e gênero dissidentes nas artes é um modo de simbolizar que esses não mantinham relação com ninguém, buscando validar um regime de visibilidade que reificasse a heterossexualidade compulsória.

Para que *Paradise* fosse totalmente liberada faltava apenas o parecer do ensaio geral, o qual foi feito pelo técnico da censura David Barouh, em 06 de outubro 1983, que reutilizou os mesmos argumentos apresentados no parecer sobre o texto. A única exceção significativa foi a avaliação da composição cênica, na qual ele descreveu que “o vestuário compõe-se de roupas femininas além de plumas e similares. Tudo de acordo com as normas censórias em vigor”.

O processo foi fechado com a emissão do certificado da censura assinado pela Diretora da DCDP, Maria Helena Guerreiro, que materializa a avaliação dos censores e apresenta, na sua folha de rosto, próximo do carimbo do órgão, as especificações: “18 anos c/ cortes; Linguagem livre; Abordagem homossexual”. Além disso, chama atenção o fato de que o certificado da censura delimitou o tempo de liberação do espetáculo para

apenas o ano do próprio espetáculo, 1983, o que não é uma prática habitual visto que o certificado de outras peças se verifica uma extensão de 3, 4 e até 5 anos de liberação.

*Paradise* teve seu lançamento no dia 17 de outubro de 1983, no Teatro Gamboa, no Largo dos Aflitos. Ali no teatro pequeno, um *Paradise* possível abria o palco para que quatro travestis falassem sobre si em um texto escrito por uma travesti e também encenado por ela. Ainda que o processo de abertura democrática se mostrasse mais como um reordenamento do jogo político institucional, as dissidências sexuais e de gênero já anunciavam que estavam dispostas a promover a abertura de mais espaços na esfera pública para que pudessem ser reconhecidas como vidas vivíveis.

Assim, se a governamentalidade cisheteronormativa, imperiosamente acionada pelos Anos de Chumbo na manipulação da tecnologia da censura, tornou inviável um espetáculo que buscava irromper com o regime de visibilidade de dizibilidade que situava as travestilidades para a reprodução do exotismo e da desumanização, o período entre 1968 e 1988 também foi marcado por ações corajosas que almejavam abrir a cena às formas de vida que foram empurradas para as zonas abjetas da sociedade. Esse conjunto de contra condutas e atos de resistência compõem um conjunto de uma dramaturgia das dissidências sexuais e de gênero, dos quais *As senhoritas*, *Gracias a la vida* e *Paradise* fazem parte. Esse teatro se constitui como instrumento de produção de espaço de disputa e conflito que objetivou promover um fluxo de força libertária para a produção dos corpos vibráteis, insubordinados, desobedientes, nus, portanto, corpos estranhos e emancipados que exaltam a diferença e se inscrevem como ação-manifesto para a ruptura com as formas diversificadas e entrecruzadas de violência e exploração instituídas pelo regime civil militar brasileiro e sua governamentalidade cisheteronormativa.

## 5. Quem pode aparecer no teatro político? – o ideal nacional-popular da brasilidade revolucionária e as condições de (in)visibilidade das dissidências sexuais e de gênero

*“O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso”.*

(PARANHOS, 2012, p. 35)

*“é preciso o teatro pra mostrar as coisas!”*

(Harildo Deda, 2021)

Começamos este capítulo com um recurso cênico muito utilizado para revelar um detalhe que amplia a compreensão das ações dos personagens e da própria trama de um enredo: o *flashback*. Voltemos ao episódio mais paradigmático da relação do teatro soteropolitano com a censura e regressemos ao dia 7 de setembro de 1968, quando o Teatro Castro Alves foi invadido pela Polícia Militar para interromper a exibição da peça *As senhoritas*.

Conforme vimos no capítulo anterior, ao ter a sua exibição proibida em todo o território nacional, o diretor e o elenco da peça *As senhoritas* resolveram operar uma contraconduta (FOUCAULT, 2008) à censura ao promover a apresentação do espetáculo para a classe artística baiana, numa estratégia de disputar o regime de visibilidade construído pela biopolítica cisheteronormativa ao buscar abrir espaço cênico para visibilizar as travestilidades.

Ainda que sua encenação tenha sido interrompida violentamente pela ação policial, o ato de impertinência à ordem censória e o modo como a classe artística soteropolitana se posicionou naquele momento e, principalmente, depois desse episódio, anunciou as formas de atuação política e artística que iriam se desenrolar nas décadas seguintes, principalmente no desenho de uma micropolítica do desejo (GUATARI, 1985; GUATARI; ROLNIK, 2011) que buscou promover a aparição de corpos sexo e gênero dissidentes na cena artística teatral brasileira.

Harildo Deda, ator baiano, que à época esteve presente no episódio, ao rememorar sobre o acontecimento, afirma que, a partir de “*As senhoritas*, por exemplo, isso começou a ser um trabalho político. Político! Não só moral. Não só existencial, mas, político!”. (DEDA, 2021) Nas palavras do autor, esse “isso” responde a uma interrogação feita em sua entrevista sobre a construção de um teatro que passou a encenar as sexualidades e gêneros não conformes a partir de uma dramaturgia que buscou atuar politicamente na transformação social das populações não heterossexuais, ao que ele aponta ser *As senhoritas* um dos marcos percussores.

Ainda que proferidas mais de 50 anos depois, essas palavras de Harildo Deda podem ser assumidas não apenas como um olhar saudosista, mas é possível situar sua afirmação como uma visão lúcida do cenário ao qual *As senhoritas* pertencia. Isso porque as transformações que já estavam sendo operadas pelas artes cênicas, pelo menos desde meados dos anos 1960, e que deram condição de emergência ao teatro político e à arte engajada, seriam ampliados por um trabalho artístico que aspirava construir uma micropolítica do desejo (GUATARI, 1985; GUATARI; ROLNIK, 2011) no qual se rascunhou um projeto utópico de extrapolar os limites da biopolítica cisheteronormativa durante a ditadura civil militar brasileira.

Ao longo dos Anos de Chumbo e durante o processo de abertura democrática muitas transformações e discussões se organizaram em volta dos debates públicos sobre os usos do corpo, gênero e sexualidade. Por isso, foram instauradas as tecnologias de regulação da população, tais como a censura, para operar os regimes de visibilidade e dizibilidade. Mas, também, como vimos em capítulos anteriores, foi entre as décadas de 1970 e 1980 que uma micropolítica do desejo foi sendo elaborada nas formas de organização e expansão de uma cultura gay branca de classe média, nas ocupações de espaço por lésbicas e gays nos centros urbanos das grandes cidades, na formação do ativismo político homossexual, nos episódios-acontecimentos midiáticos que forjaram uma identidade social para as travestis mas também nos corpos das travestis majoritariamente negras que reclamavam seu aparecimento na esfera pública.

Desse contexto é possível refletir sobre a potencialização dos usos do corpo como arma política, para o qual as artes se constituíram enquanto tecnologias de abrir espaço de emergência de outras narrativas, outras gramáticas, de outras formas para os corpos, para os gêneros e as sexualidades que não estavam em concordância com a cisheteronormatividade, perfazendo assim uma micropolítica do desejo que objetivou tornar possível a aparição dessas vidas na esfera pública dentro de outro enquadramento

(BUTLER, 2015) social, político e cultural que não o de compor as zonas habitáveis pela vida abjeta.

Emergem desse processo histórico um conjunto heterogêneo e por vezes disperso de uma dramaturgia realizada por diversas companhias, grupos e espetáculos, os quais podem ser compreendidos como um arquivo de arte política que investiu esforços para a produção de uma micropolítica do desejo. Fazem parte desse arquivo as produções do Teatro Oficina, dos grupos Dzi Croquettes e Vivencial Diversiones, algumas montagens do Teatro de Revista, os textos de Plínio Marcos, e tantos outros espalhados ao longo do país. A emergência dessa cena teatral diversa, dispersa e vigorosa, é não somente apontada aqui como também por pessoas que a vivenciaram, como João Silvério Trevisan que, em seu livro *Devassos no paraíso*, no capítulo em que busca rememorar as expressões artísticas dos anos 70, o intitula de “anos 70: eclode o desbun gay”, por constatar que, “na temporada paulistana do primeiro semestre de 1978, das 25 peças em cartaz, onze tratam do tema homossexual”. (2018, p. 280)

Nos palcos baianos, a quantidade de espetáculos que buscaram encenar outras representações de feminilidade e masculinidades e das várias expressões de sexualidade e usos do corpo vieram numa crescente ao longo dos Anos de Chumbo até o fim da ditadura civil militar. Contrapondo-se ou negociando com a censura, com vistas a construir formas genuínas de resistência e de vivência da liberdade artística, política e existencial, esses espetáculos se constituíram como arsenais contestatórios da biopolítica cisheteronormativa do regime civil militar, compondo um conjunto multifacetado, mas de extrema potência para a liberação do fluxo identitário e da produção subjetiva na sociedade soteropolitana.

Contudo, essa micropolítica do desejo forjada pelas artes cênicas encontrava na censura uma tecnologia biopolítica repressiva ao seu projeto estético e poético, uma vez que mobilizava forças para que as expressões artísticas no geral perpetuassem a cisheteronormatividade como projeto sociocultural para a sociedade brasileira. Nos capítulos anteriores, buscamos compreender as lógicas, o regime de funcionamento e a linguagem da censura enquanto uma tecnologia biopolítica que regulava o regime de visibilidade e dizibilidade na produção artística brasileira. Mas, no momento em que se historiciza os episódios de censura, é possível também encontrar as práticas de resistência e disputas.

Diante do mecanismo de vigilância, controle e punição operado pela censura podemos perceber inúmeras estratégias que foram postas em prática para construir uma



resistência que assumiu formas diversas e extremamente originais, produzidas pela classe teatral soteropolitana durante o período da ditadura civil militar. Essas resistências se encontram na produção de uma dramaturgia que procurou romper com as formas convencionais de visibilidade e dizibilidades dos corpos não conformes com a cisheteronormatividade e configurou modos de aparição e construção de uma outra gramática em cena que problematizava as perspectivas do discurso cisheteronormativo presentes na sociedade brasileira.

Nessa perspectiva, é essencial antecipar as contribuições das formulações de Michel Foucault sobre resistências que auxiliam em pensar as ações desse teatro não como subproduto das relações de poder, “sua marca em negativo, formando, por oposição à dominação essencial, um reverso inteiramente, passivo, fadado à infinita derrota” (FOUCAULT, 1998, p. 92), mas, como um exercício no qual “é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente” (FOUCAULT, 2004, p. 241).

Leitora de Foucault, Judith Ravel (2005) nos ajuda na compreensão da noção de resistência em Foucault ao afirmar que, para o filósofo francês,

[...] a resistência se dá, necessariamente, onde há poder, porque ela é inseparável das relações de poder, assim, tanto a resistência funda as relações de poder, quanto ela é, às vezes, o resultado dessas relações; na medida em que as relações de poder estão em todo lugar, a resistência é a possibilidade de criar espaços de lutas e agenciar possibilidades de transformação em toda parte. (p. 74)

O conceito de resistência e sua relação com a construção de uma micropolítica do desejo pelas artes cênicas soteropolitanas será melhor desenvolvido nas páginas seguintes deste capítulo. Ainda assim, nestas considerações iniciais, a indicação do uso do conceito de resistência formulado por Foucault possibilita a reflexão de que o caminho assumido pelas ações produzidas pelo teatro soteropolitano não foi estabelecido de fora para dentro, mas emergiu de seu interior, promovendo agenciamentos de forças subversivas possíveis contra as relações e tecnologias de poder, reforçando a capacidade de ressignificar as normas discursivas na elaboração do seu fazer artístico quanto às representações de sexo e gêneros não conformes. Realizar essa tarefa significa dar emergência a um conjunto disperso e fragmentado de um teatro que foi pensado como resto, mal dito, iconoclasta, o que ajudou a promover a exclusão e invisibilidade desse conjunto de peças do legado e do enquadramento teórico de resistência ao regime civil militar brasileiro.

Os textos desse teatro e as práticas que se organizaram em função de sua montagem merecem ser compreendidos como um arquivo<sup>93</sup> de práticas de resistência, as quais são ainda pouco compreendidas pela historiografia e pouco integradas à uma memória das lutas pelas liberdades durante o regime civil militar. Isso ocorreu pelo fato de a historiografia não reconhecer os traços discursivos da arte engajada, uma vez que essa estaria preocupada em visibilizar tensionamentos às normas de gênero e sexualidade ao invés de se dirigir a um projeto de emancipação política de filiação com as correntes do pensamento nacionalismo marxista.

Com isso, penso ser possível também interrogar os regimes de visibilidade e dizibilidades que igualmente incidiram na regulação dessas produções para a sua filiação a uma memória das práticas de resistência, a um legado de contestação ao regime civil militar. Muitos desses espetáculos não foram/são contemplados, interpretados, enquadrados numa memória do teatro político, ou sequer foram/são concebidos como representantes de uma arte engajada e, exatamente por isso, é necessário estranhar certos arranjos historiográficos e marcos memorialísticos da relação entre teatro e política no Brasil, assumindo a micropolítica do desejo como uma lente para pensar outras formas de resistência e, portanto, de atuação política através da arte. Nesse sentido, é fundamental recuperar a trajetória de conceitos como teatro político e arte engajada, compreendendo o modo como esses elaboram a relação entre política e arte, ética e estética, lançando questões sobre como nesses conceitos um discurso sobre sexualidade e gênero são elaborados e quais suas relações com a cisheteronormatividade.

Estamos assumindo a premissa de que seja essencial buscar novas categorias analíticas que tragam outras formas de aliança entre a política e a arte, nas quais estejam presentes a compreensão do corpo como uma arma política de contestação biopolítica para tornar possível a abertura de espaços da esfera pública para a redefinição do campo da política por meio da representação de subjetividades dissidentes da norma sexo-gênero vigentes. Isso posto, a aposta analítica será no conceito de ativismo (CHAIA, 2007; MOURÃO, 2013; Di GIOVANNI, 2015; COLLING, 2016; TROI, 2018), o qual colocaremos em diálogo com as evidências encontradas na documentação, objetivando

---

<sup>93</sup> Penso a noção de arquivo em comunhão com as críticas realizadas por Derrida quanto à violência da institucionalização que resulta numa orientação de compilação a partir de critérios de homogeneidade e unidade diante da qual é necessário pensar o arquivo enquanto uma ação que evoca “problemática do porvir e, mais especificamente, o momento possível de sua reinvenção” que assume uma conceituação enquanto terreno fértil de pesquisa e experimentação. Para aprofundamento desse entendimento, ver: DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

outros modos de significação para a produção teatral soteropolitana entre os Anos de Chumbo e da abertura democrática, que foram responsáveis pela emergência de corpos sexo-gênero dissidentes da cisheteronormatividade nos palcos. O uso da categoria analítica artivismo também terá por objetivo recuperar uma relação entre teatro e política sem que essa seja capturada por enquadramentos analíticos que já foram concebidos a partir de lógicas convencionais e arranjos usuais que, ao longo de anos, contribuíram para a invisibilização de uma memória da resistência artística sexo-gênero dissidente da cisheteronormatividade e constituição de uma história do teatro político circunscrito à gramática da luta de classes, com seus sujeitos estruturados a partir de lógicas binárias e cisheteronormativas.

Diante dessas questões, a primeira seção deste capítulo, intitulada *Trajetória do teatro político no Brasil: entre evidências e reflexões históricas*, discute a trajetória do teatro político no Brasil ao produzir uma análise a partir da historiografia que construiu a memória sobre o teatro político e sobre teatro engajado. A ideia é lançar questões sobre como essa forma de expressão artística pensava a dissidências sexuais e de gênero em seu projeto sócio artístico. Em seguida, na seção *Artivismos*, refletiremos, de forma inicial, sobre as possibilidades do uso do conceito de artivismos das dissidências sexuais e de gênero como recurso analítico para compreender as ações políticas através das expressões artísticas que assumiram o corpo e as expressões de sexualidade e de gênero como potencial transgressor da biopolítica cisheteronormativa da ditadura civil militar brasileira. Essa aposta conceitual tem por intuito lançar melhor compreensão sobre a resistência de uma dramaturgia que procurou romper com as formas convencionais de enquadramento (BUTLER, 2015) cênico dos corpos sexo e gênero dissidentes, abrindo espaço para a visibilidade de outros modos de existência que compunham as zonas abjetas da biopolítica cisheteronormativa, como meio de crítica ao Estado autoritário.

### **5.1 Trajetória do teatro político no Brasil: entre evidências e reflexões históricas**

São incontáveis os exemplos que podemos apontar no teatro, na música, nas artes plásticas, no cinema e na poesia sobre as experiências históricas que articulam a arte e a política ao longo da história da humanidade. Contudo, os usos políticos da arte sempre foram acompanhados por tensões, conflitos e conciliações que refletem as relações de poder vigentes numa dada sociedade, o que torna evidente a indissociabilidade entre a

produção artística e contexto sociopolítico, pois, como nos lembra a historiadora Kátia Paranhos (2012),

Arte e política misturam-se e contraminam-se, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está ‘dentro’ e o que está ‘fora’ do sistema instituído. (...) Esse resultado reitera a noção de que as formas e as produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e da reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas. (p. 138)

Em se tratando das artes cênicas, a relação entre arte e política se torna ainda mais íntima, visceral, pois, como nos esclarecem Jacó Guinsburg, João Faria e Mariangela Lima (2006), em verbete do *Dicionário Brasileiro de Teatro*, o teatro é ontologicamente político. Outrossim, se quisermos pontuar a construção de uma poética teatral que estrutura um discurso para questões estritamente políticas, relacionadas às questões que envolvem a situação de vida de um segmento populacional, conforme nos mostra Silvana Garcia (1990), a evidência mais nítida pode ser reconhecida nos anos iniciais do século XIX, nas ações do *agitprop* da Rússia revolucionária, sendo aprimorado no século seguinte pela dramaturgia de Vladimir Maiakovski, Erwin Piscator e Bertold Brecht, que inauguram a abordagem da realidade social em seus espetáculos.

No Brasil, a dimensão política em espetáculos teatrais pode ser mencionada com estando presente desde sua implementação<sup>94</sup>, mas que se acentuou a partir do início do século passado, quando é possível perceber um direcionamento da dramaturgia para a abordagem de temas sociais<sup>95</sup>. Ao longo de toda a era Republicana<sup>96</sup>, o debate sobre teatro e ação política se intensificou a ponto de produzir noções como “teatro político” e “teatro

---

<sup>94</sup> Importante mencionar que o teatro de catequese foi a linguagem teatral inaugural das artes cênicas no projeto de colonização português, com objetivo claro de propagação da religião cristã, para imposição de uma fórmula de legitimação hierática do poder, servindo à legitimação da dominação europeia sobre a população local. Para mais informações ver: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Ver também: CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 15, n. 1, p. 6-53, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

<sup>95</sup> Para mais informações ver o trabalho de GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>96</sup> Há alguns excelentes trabalhos que investigam a relação entre teatro e política ao longo de toda a era republicana. Para mais informações sobre essa trajetória no contexto histórico brasileiro, ver: HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. **O teatro anarquista como prática social do movimento libertário** (São Paulo e Rio de Janeiro – de 1901 a 1922). 2012. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012; Ver também: MÉLO FILHO, Lílian Renata. **O Centro Educativo Operário em Recife durante o Estado Novo** (1937/1945): educação e religião no controle dos trabalhadores. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação/ UFPE, Recife, 2006. Por fim, ver: PARANHOS, Kátia Rodrigues. Engajamento às avessas: textos e representações. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 109-117, jul.-dez. 2009.

engajado”, perfilando um conjunto de práticas elaboradas pelas artes cênicas para a produção de um discurso de crítica social. Segundo Paranhos,

Teatro político e teatro engajado são duas denominações que ganharam corpo por intermédio de um vivo debate que atravessou o fim do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política, ou mesmo entre teatro e propaganda. (2012, p. 135)

Essa parece ter sido também a leitura realizada por Sergio Carvalho (2011) ao observar a modernização do teatro brasileiro no período republicano. Ele estabelece uma temporalidade dividida em três ciclos de politização: o primeiro deles teria início em meados dos anos 20 e transcorreria até os anos 40 do século XX; o segundo ciclo teria início no final da década de 1950 e fins da década de 1970; e o último teve seu início em meados da década de 1980, seguindo até os anos finais de 1990. Tais ciclos representariam momentos em que contextos sociais específicos e bastante distintos mobilizaram as gentes do teatro para a produção de uma reflexão e o desenvolvimento de práticas que orientaram o fazer teatral para a abordagem de temas sociais, pela aproximação entre as dimensões éticas e estéticas e pela aproximação da classe artística com movimentos e/ou pautas construídas pelos movimentos sociais e/ou partidos políticos.

Ainda que não haja um consenso teórico diante da periodização apresentada por Sergio Carvalho (2011), assumiremos seu recorte cronológico como uma forma de observar as continuidades, transformações e rupturas dos dois primeiros ciclos por acreditar que esse recorte recobre a produção de discursos e do fazer teatral responsáveis pela emergência do teatro político e teatro engajado ao longo da ditadura civil militar brasileira.

Sobre o primeiro ciclo da periodização acima, que contempla as expressões teatrais na Primeira República, Carvalho (2011) afirma que essa “politização do nosso teatro foi virtual” por considerar que as mais importantes contribuições do debate sobre uma “arte interessada” ocorreu no campo da literatura, por escritores modernistas, que são responsáveis pela produção de textos teatrais que buscaram dar visibilidade à condição de precariedade e desigualdade social no Brasil, a saber, as três peças de Oswald de Andrade (*O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*) e o esboço de uma obra coletivista escrita por Mário de Andrade (*Café*).

Ainda acompanhando as reflexões de Cardoso (2011) sobre esse primeiro ciclo, o autor aponta que foi o momento de ambiguidades e contradições, nas quais se viu construir uma crítica antiburguesa que conviveu com as aspirações de uma burguesia que lutava para construir o padrão estético e um projeto cultural capazes de produzir um discurso sobre a nação, sobre o povo brasileiro, no intuito de emergir uma arte genuinamente nacional. Em seu livro *Literatura como missão*, o historiador Nicolau Sevcenko (1995) nos mostra que, nas décadas de 1920 e 1930, existiu um forte movimento da intelectualidade brasileira na produção de um discurso sobre a nação e o povo brasileiro, assumindo aí não mais um caráter genealógico, mas tendo como referência as experiências e formas que estariam para além das grandes metrópoles do país. Tem-se aí o aparecimento de um dos traços constituintes do que se organizou como sendo representativo de um teatro político: a busca por uma arte genuinamente brasileira, que fosse comprometida em representar as dimensões, linguagens e formas observadas em nossa realidade social.

Tendo essa perspectiva em mente, autores como Prado (1988) apontam para o aparecimento de muitos grupos amadores, os quais foram responsáveis pela inovação estética e modernização da dramaturgia brasileira, que buscava construir um teatro nacional que dialogasse com o internacionalismo, ao introduzir as técnicas de representação de Stanislavski no Brasil, e a produção de peças que assumiram os fenômenos psicológicos e problemas sociais enquanto dimensões centrais em seus enredos.

Apesar dessa trajetória, é importante mencionar que Carvalho (2011), ao falar da virtualidade da politização do teatro na periodização que ele elabora, não dá a devida atenção à emergência de outras formas de aliança entre teatro e política presentes no mesmo período. O Teatro Operário, produzido entre a segunda e a terceira décadas do século XX no Brasil, também foi igualmente responsável pela abordagem da realidade social brasileira e pela caracterização de um teatro voltado para a ação política.

O Teatro Operário foi a denominação atribuída às ações das artes cênicas desenvolvidas por trabalhadoras/es ligados às associações, clubes, sindicatos e/ou partidos. A historiadora Maria Thereza Vargas (1980) aponta que o Teatro Operário brasileiro se desenvolveu a partir de imigrantes oriundo da Europa, com predominância de italianos, localizados no Estado de São Paulo, e foi o criador de uma dramaturgia que buscava formas de encenar a realidade vivenciadas pelo operariado, tais como a ausência de leis trabalhistas, as condições insalubres de trabalhos e questões salariais. Ainda

segundo Vargas, a análise da maioria dos textos produzidos pelo Teatro Operário deixa evidente sua inspiração anarquista, muitas vezes com objetivos doutrinários com vistas à expansão do anarquismo no Brasil.

Será esse Teatro Operário que marcará uma mudança drástica no modo como a realidade brasileira passa a ser abordada pelas artes cênicas, pois, se é certo indicar que o Teatro de Comédia realizado no Brasil no início da era republicana já apontava questões sobre os costumes e hábitos da época, com críticas sobre o clientelismo na política pública, como nos fez ver Adriano Ferreira (2012), foi através do Teatro Operário que uma dramaturgia se ocupou dos problemas que envolviam a classe trabalhadora, disparando críticas aos patrões, ao sistema de produção e às desigualdades sociais por ela enfrentada. Também aí ocorreu um deslocamento na linguagem teatral, da comédia para o drama, nos quais a trama da ação não seria conduzida por uma narrativa dos sentimentos pueris dos personagens, mas adquiriram a função de relatar um tema que servisse à reflexão e à pedagogização do público quanto a uma leitura crítica e social sobre sua realidade (VARGAS, 1980).

Sem adentrar a problemática quanto ao uso da terminologia política para esse teatro feito por trabalhadores, haja vista que aqui nos propomos a refletir sobre a compreensão e usos do verbete “teatro político” dentro de um recorte mais abrangente, não é de todo improvável que o Teatro Operário afetou claramente as artes cênicas brasileiras, uma vez que lançou questões a respeito da intencionalidade da produção artística e seu compromisso com as transformações concretas na vida da população. Tal questão ainda carece de maiores investidas analíticas por parte de pesquisadores/as dedicados/as à história do teatro brasileiro, mas, a hipótese aqui lançada busca indicar uma possível reverberação da crítica construída por pensadores/as anarquistas sobre a produção artística com finalidade puramente sensorial, muitas vezes denominada a “arte pela arte”, na produção teatral realizada no Brasil.

O certo é que de Proudhon a Kropotkin, os/as pensadores/as libertários/as e anarquistas se posicionavam em favor do compromisso social da arte e do artista. O pensador e ativista anarquista russo Piotr Kropotkin, em um dos seus artigos publicado na revista *Le Révolté*, intitulado *Aos jovens*, afirmava o seguinte àqueles que almejassem a transformação de sua realidade social: “não podereis mais continuar neutro; vireis juntar-vos aos oprimidos, porque sabeis que o belo, o sublime, a vida enfim, estão do lado daqueles que lutam pela luz, pela humanidade, pela justiça! [...] a arte sem ideia

revolucionária, só pode degenerar” (KROPOTKIN, 2005, p. 62). Num parágrafo posterior ele foi mais enfático:

Vós poetas, pintores, escultores, músicos, se compreendestes vossa verdadeira missão e os próprios interesses da arte, vinde, então, colocar vossa caneta, vosso pincel, vosso buril, em favor da revolução. Contai-nos em vosso estilo figurado ou em vossos quadros surpreendentes as lutas titânicas dos povos contra seus opressores; inflamai os jovens corações com esse belo sopro revolucionário que inspirava nossos ancestrais; dizei à mulher o que a atividade de seu marido tem de belo se ele dá sua vida à grande causa da emancipação social. (KROPOTKIN, 2005, p. 66)

O discurso Kropotkin refletia os ideais revolucionários que o anarquismo projetava para a realização artística, que teve alcance sobre a produção do Teatro Operário brasileiro, mas que também parece ter fundado as bases da construção da relação entre teatro brasileiro e ativismo político. A arte é alçada a instrumento de disputa pelo poder, pelas transformações da vida material da população, cabendo a ela comunicar e instruir a população para a construção de sua emancipação social. É possível também considerar que qualquer manifestação artística que não demonstrasse claramente sua filiação ao projeto revolucionário seria considerada degenerada e, portanto, degeneradora da consciência social, servindo aos interesses das classes sociais abastadas e mantenedoras da estrutura de opressão, desigualdade e dominação. Tal pensamento estabelecia um paradigma binário entre a arte comprometida com a revolução social e a arte degenerada, se constituindo, a partir de então, um modelo de enquadramento político das expressões artísticas.

Feito esse acréscimo à análise de Carvalho, é possível observar dois elementos fundantes das perspectivas da relação arte e política na cultura brasileira, que serão as bases de elaboração do teatro no segundo ciclo de politização: o primeiro elemento se constituiu pela defesa de uma produção genuinamente nacional que ganhou, a partir da década de 1950, o contorno de um discurso anti-imperialista americano; o segundo elemento se desdobrou numa construção de uma produção teatral alinhada com o ativismo político da esquerda, pensando a arte como um instrumento de desvelamento da realidade para aquisição da conscientização das desigualdades com vistas à transformação, revolução, social.

Antes de adentrarmos na uma análise sobre o segundo ciclo de politização do teatro cabe uma pergunta central para a nossa análise: qual lugar das discussões sobre gênero e sexualidade no projeto emancipatório do projeto de teatro político nesse primeiro



momento? Para responder essa questão, retornemos à citação de Paranhos feita parágrafos antes: “as formas e as produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e da reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas” (2011, p. 138), de modo que é necessário dirigir atenção para o modo como o dispositivo da sexualidade se constituiu no momento em que se dava esse primeiro ciclo de politização do teatro através do nacionalismo e do Teatro Operário.

Analisando a produção dos discursos sobre a nação entre fins do século XIX e início do século XX, pelas elites políticas e culturais do país, Richard Miskolci (2012) nos esclarece que a organização do biopoder, conduzido pelo racismo de Estado no contexto de uma sociedade erguida sobre o passado colonial, assumiu a sexualidade como instrumento de controle contra os inimigos internos biológicos, elaborando um conjunto de condutas morais que pudessem servir para o controle e disciplinamento da população para a produção de relações benéficas aos ideais de nacionalidade pretendidos pelas elites.

O projeto da nação brasileira foi elaborado a partir do dispositivo da sexualidade que assumiu a heterossexualidade como norma social, como forma de controle da natalidade da população, mas, atravessada pelo dispositivo racial com vistas a que a miscigenação pudesse ser administrada para o ideal de branquitude que representava os produtores dos discursos nacionalistas, ou, nas palavras do autor, o “desejo da nação”. Esse era, portanto, um projeto autoritário conduzido por homens de elite visando criar uma população futura branca e ‘superior’ à da época, por meio de um ideal que hoje caracterizaríamos como reprodutivo, branco e heterossexual” (MISKOLCI, 2012, p. 50). Nesse contexto, “Nação e reprodução são sinônimos quando se pensa em termos heterossexuais reprodutivos”, o que resultou numa ordem social estabilizada no binarismo de gênero, que garantiu o controle masculino ao relegar “às mulheres à passividade histórica, a um papel reprodutivo e coadjuvante”. (MISKOLCI, 2012, p. 46)

O primeiro quadrante da República no Brasil apresentou um continuísmo da estrutura colonial com a perpetuação de uma biopolítica cisheteronormativa, branca e classista. Consequentemente, as relações amorosas e sexuais, condutas e performances de gênero dissidentes dessa ordem sociopolítica geravam formas de reprovação e retaliação as mais diversas. Assim, as dissidências sexuais e de gênero foram assimiladas na esfera da abjeção, das formas interdidas e censuradas que serviriam para mostrar os limites do socialmente aceitável e humanamente reconhecido.

Esse parece ter sido o escopo no qual se organizou o discurso nacionalista do projeto de teatro político no primeiro ciclo de politização, desdobrando-se na tensão entre

indicar os caminhos da nossa nação sob a égide do regime cisheteronormativo ou estender as dimensões do humanamente reconhecido, agregando ao ideal de povo as experiências das populações sexo e gênero dissidentes. Numa visão panorâmica, a hipótese é que, nesse primeiro ciclo de politização do teatro, a cultura sexual e as relações de gênero pouco foram assumidas como dimensões integrativas de um projeto social emancipatório.

No que tange ao discurso nacionalista, seu princípio político girou em torno do aprimoramento técnico e administrativo do fazer teatral e da produção de uma dramaturgia que assumia a realidade social brasileira como elemento estruturante, mas sem questionar de modo central os elementos formativos do dispositivo da sexualidade tal como se apresentava na biopolítica presente no período Primeira República.

Quanto ao Teatro Operário, é importante refletir que ainda que propusesse a transformação radical da sociedade, na qual estaria inclusa a transformação nas relações pessoais e sociais, aspirando a construção de uma comunidade de seres humanos livres de qualquer opressão, a crítica social presente nesse teatro não extrapolava a dimensão das lutas por melhores condições de trabalho e denúncia das condições sociais e econômicas de precariedade da população proletária.

Logicamente que houveram exceções na cena do Teatro Operário para a problematização das relações de gênero, para expressar discursos de liberdade sexual e usos do corpo. Nesse ponto é importante mencionar que, no movimento anarquista brasileiro, existiram pensadoras como Izabel Cerruti, Leda Rafaxelli, Canda Otero, Matilde Magrassi, Anna de Castro Osório e Angelina Soares. Elas, em seus escritos, defendiam uma educação sexual e libertária, o amor livre, a livre união, a crítica ao casamento monogâmico e à hierarquização dos papéis de gênero em todas as esferas sociais – incluindo no movimento operário. No livro *Antologia do Teatro Anarquista*, Maria Thereza Vargas (2009) aponta a existência de três textos nos quais as personagens femininas atuam como protagonistas da trama e que em seus enredos existem indícios de que as pautas construídas pelo Anarcofeminismo se encontram presentes: *O semeador*, de Avelino Fóscolo; *A bandeira proletária*, de autoria de Marino Spagnolo; e *Uma mulher diferente*, de Pedro Catallo. Apesar desta menção feita pela autora, fica evidente que a autoria das peças não é feminina, o que aponta para a evidência de um discurso sobre a condição da mulher sem grandes deslocamentos em sua representação nesses espetáculos.

Contudo, apesar dessas pontuais experiências, num plano geral, historiadoras como Varga (1980) e Collaço (2004) apontam que o Teatro Operário se ocupou

primordialmente dos temas apontados acima, nos quais foi atribuído ao homem o papel de herói, protagonista máximo da trama das disputas sociais, que viria salvar o segmento proletário da realidade precária na qual se encontrava. Para esse teatro, a disputa se esgotava na luta trabalhista por melhores condições de vida e era arrolada como alienante qualquer discussão que não colocasse a luta de classes e a revolução social como objetivo único de disputa.

Desse primeiro ciclo de politização do teatro brasileiro se organizou um discurso sobre a relação entre teatro e política que se orientará pela aliança da produção teatral dos anos seguintes a partir do ideário de partidos políticos de esquerda, do pensamento nacional-popular, do regime da cisheteronormatividade, elaborando formas estéticas e poéticas que serão responsáveis pela produção de um teatro político no qual a aparição de vidas não conformes com esses elementos foram considerados como arte degenerada ou produções subprodutos de uma arte maior.

O segundo ciclo de politização do teatro brasileiro, definida por Carvalho (2011), se encontra entre fins da década de 1950 e se estende até meados dos anos 1970, e foi marcado pela emergência de companhias e grupos que evidenciaram suas preocupações com os usos políticos do teatro. Os discursos dirigidos à reflexão e produção da aliança entre o teatro e a política encontravam aí um outro contexto social com a bipolarização mundial ocasionada pela Guerra Fria e a centralidade da experiência comunista da União Soviética como horizonte de modelo de organização sociopolítica alternativa ao capitalismo. O historiador Marcelo Ridenti, reconhecido por seu trabalho de investigação sobre a produção cultural brasileira do período da ditadura civil militar, nos apresenta uma síntese do contexto político do qual decorrem a emergência desse segundo ciclo de politização do teatro.

Eram anos de Guerra Fria entre os aliados dos Estados Unidos e da União Soviética, mas surgiam esperanças de alternativas libertadoras no Terceiro Mundo, inclusive no Brasil, que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. Naquele contexto, certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a História, para construir o homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. (RIDENTI, 2001, p.197-198)

Esse contexto consolidou a força política partidária que impactou sobremaneira a produção artística brasileira, o Partido Comunista do Brasil (PCB). Ainda que seu

aparecimento tenha ocorrido no ano de 1922 e que, em 1947, o partido tenha sido colocado na ilegalidade, foi no pós-guerra que o PCB assumiu o protagonismo da luta da esquerda brasileira e foi o principal representante do pensamento marxista e do regime comunista<sup>97</sup>, inclusive no que tange aos ideais de “guerra cultural” nos quais assumia a arte enquanto instrumento de disputa de projeto político e social pela internacionalização do regime comunista.

A eleição da cultura e da arte enquanto campo de disputa e área de atuação política já se fazia presente no projeto dos Comitês Populares, que se estabeleceram enquanto estratégias de ligação entre o PCB e as camadas populares e proletárias da população<sup>98</sup>, assim como a estreita relação que o Partido sempre manteve com intelectuais e artistas que compuseram seus quadros pelo menos desde a década de 1930<sup>99</sup>. Mas, a partir da Declaração sobre a Política do PCB, de 1958, o Partido deu indícios dos elementos que constituiriam o debate sobre a relação entre arte e política e a aliança entre a classe artística e ativistas ao longo das duas próximas décadas. Ao apresentar os objetivos políticos a partir de então, o PCB informou que um deles seria o “estímulo ao desenvolvimento da cultura nacional” ao afirmar que “as camadas médias urbanas são extremamente sensíveis às reivindicações de caráter nacionalista e democrático”, com destaque para o “Importante papel [que] desempenha a intelectualidade, que em sua esmagadora maioria está interessada no progresso e na emancipação nacional” e pelo “movimento estudantil, [que] tem dado importante contribuição às lutas do povo brasileiro”, “setor mais combativo da intelectualidade”<sup>100</sup>. Desse modo, a partir da década de 1950, a atuação cultural do PCB passou a se desenrolar por uma aspiração nacionalista que conjugava a atuação de intelectuais e estudantes para a elaboração de um projeto popular para a cultura e para a arte.

---

<sup>97</sup> Para mais informações sobre a trajetória e o fortalecimento do PCB como principal liderança de esquerda no país, ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. Entre reforma e revolução: a trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1943 e 1964. In: RIDENTI, Marcelo; REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). **História do marxismo no Brasil: partidos e organizações dos anos 1920 aos 1960**. Campinas: Unicamp, 2007. v. 5, p. 73-108

<sup>98</sup> Existiam comitês culturais do PCB em várias cidades, antes e depois de 1964, porém são escassos os trabalhos acadêmicos sobre os mesmos. Assim, para mais informações sobre a política dos Comitês populares e as atividades ali desenvolvidas, ver: PINHEIRO, Marcos Cesar de Oliveira. **O PCB e os Comitês Populares Democráticos na Cidade do Rio de Janeiro (1945-1947)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.)

<sup>99</sup> Uma excelente análise sobre a relação do PCB com os intelectuais é o texto RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim (org.). **História do marxismo no Brasil**. Campinas: Unicamp, 1988. v. 3, p. 373-469.

<sup>100</sup> Para maiores informações sobre os objetivos e linhas de ação definidas pelo PCB neste documento, ver: Declaração Sobre a Política do PCB - Voz Operária, 22-03-1958. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/1958/03/pcb.htm>

Essa trajetória nos ajuda a ter uma visão mais abrangente sobre a produção da arte política ou arte engajada elaborada nesse contexto histórico. Isso porque, muito embora existisse um conjunto de experiências bastante diversas no campo cultural, e que não se possa falar em um dirigismo partidário absoluto na produção artística, estudiosos do campo, como Prado (1998), Ridenti (2014) e Napolitano (2014), concordam que, a partir dos anos 1950, os discursos sobre a relação entre arte e política foram pautados por artistas e intelectuais do PCB que utilizaram de um ideal nacional-popular como princípio para a produção artística com vistas à conscientização da população sobre a realidade brasileira para que, assim, pudesse ser levado a cabo o projeto de revolução social.

Nas artes cênicas, os artistas pecebistas foram os responsáveis pela formação de importantes companhias de teatro do país, tais como o Teatro Paulista do Estudante, em 1955, do qual saíram Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Os dois, com suas atuações “marcada[s] pelas lutas nacionalistas, pela radicalização ideológica, pela percepção da política” (MORAES: 2018, p. 28), se integraram ao Teatro Arena e o transformaram num importante palco da “cena teatral brasileira com a agenda de questões políticas e sociais” (MORAES: 2018, p. 31), o que resultou na montagem de *Ratos e homens*, em 1956, e na encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958. Esse último espetáculo foi tido por muitos/as estudiosos/as, artistas e intelectuais como o ato inaugural do teatro político brasileiro.

Ainda assim, a expressão mais vigorosa desse projeto político partidário que mobilizou estudantes e artistas na construção de um projeto de hegemonia cultural do PCB certamente se materializou na experiência do Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em 1962. Com vinculação à UNE, mas, guardando autonomia, o CPC era composto majoritariamente por jovens estudantes militantes comunistas, que desenvolviam ações culturais para a mobilização popular (NAPOLITANO, 2014). Tiveram papel fundamental no CPC os militantes comunistas Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Martins, os quais desenvolveram atividades artísticas utilizando linguagem direta para facilitar a difusão de conceitos marxistas pelo público acessado pelos espetáculos. Natália Batista (2017) nos esclarece que esses artistas filiados ao PCB e cepecistas “acreditavam que somente através dessa nova consciência o homem poderia lutar por uma nova organização social no sentido de instruir uma sociedade mais justa e democrática”. O objetivo era encontrar na arte o instrumento capaz de “realizar essa mobilização popular visando o engajamento revolucionário”. (p. 32)

Em 1964, quando o governo civil militar colocou a UNE na clandestinidade e obrigou que as atividades do CPC fossem encerradas, e com o acirramento da perseguição ao PCB, agora alçado em grande inimigo interno do regime ditatorial instituído, ocorreu uma migração dos seus membros para outras atividades e grupos, bem como uma reorganização de artistas e intelectuais militantes pecebistas. Foi nesse contexto que surgiu o Grupo Opinião, em 1964, para manter a proposta de uma arte para a conscientização popular e se constituir enquanto um grupo de resistência ao regime civil militar.

O grupo Opinião pode ser considerado um importante representante do *frentismo cultural* no período posterior ao golpe civil-militar. O grupo foi composto por oito integrantes, todos comunistas e influenciados em maior ou menor medida por alguns pressupostos do Partido Comunista Brasileiro. Os oito eram Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Thereza Aragão. (BATISTA, 2017, p. 44)

Teatro Arena, CPC e Grupo Opinião partilhavam assim de uma trajetória atravessada pela atuação de artistas militantes comunistas, os quais foram responsáveis pela produção dos discursos sobre teatro político nos anos posteriores ao golpe civil militar de 1964. Tais discursos apontavam a necessidade de quebra de uma estética tradicional e abertura para a experimentação, como meio para dialogar com o que eles definiam por “povo brasileiro” a fim de conscientizá-lo e engajá-lo no projeto de revolução social.

Marcelo Ridenti (2010), ao analisar a produção de intelectuais e artistas no Brasil das décadas de 1950 e 1960, afirma que, ainda que esses grupos apresentassem produções bastante heterogêneas, todos acreditavam “nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação”, o que produziu manifestações estéticas-políticas que o autor definiu como um projeto de brasilidade revolucionária.

Essa brasilidade revolucionária foi tributária da difusão e adesão das formulações do marxismo internacional, com ênfase nos pensadores comunistas que se dedicaram a refletir sobre o papel da cultura na elaboração da consciência de classe e na produção de uma estética marxista, dentre os quais se destacam Georg Luckács (2010) e Antônio Gramsci (2006). Ainda que guardem singularidades em suas teorias, ambos apostavam que a arte é produzida na vida cotidiana e nas comunidades populares e a ela retorna ou deve retornar para elevar a consciência sensível dos homens a partir da revelação da verdade oculta na práxis cotidiana, ou seja, a arte se constituiria assim numa práxis social

revolucionária. Assim, para Luckás, a expressão artística deveria assumir o realismo como linguagem, pois ele acreditava ser somente através do método realista que seria possível chegar “até as raízes humanas da mesquinhez da vida capitalista e de viver, compreender e descrever a real luta do homem para dar sentido à sua própria vida” (LUKÁCS, 2010, p. 184). Em Gramsci (2006), a arte deveria se instaurar a partir de uma relação orgânica com as expressões culturais do povo, na construção de uma cultura nacional-popular que refletisse os temas, as formas, o cotidiano, a realidade da população.

Luckás e Gramsci estruturaram um esquema teórico binário, definindo estágios de consciência da realidade relacionados aos modos de representação artística. Somente uma arte comprometida com o desvelamento do real, com perspectivas de produção de uma cultura nacional-popular contra hegemônica, seria considerada autêntica, benéfica e capaz de possibilitar a problematização das condições objetivas de opressão e violência e, conseqüentemente, criticar a hegemonia cultural operada pelas classes dominantes<sup>101</sup>.

Em linhas gerais, esses foram os elementos constituintes da brasilidade revolucionária, que resultou no grande drama popular realista produzido pelo Arena (antes de Augusto Boal), no realismo nacional-populista cepecista e do Grupo Opinião, constituindo um panorama no qual, “no pré-64, o nacional, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não-alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar” (FREDERICO, 1998, p. 277).

Esse projeto de brasilidade revolucionária colocou artistas “em busca do povo brasileiro”, como forjou Marcelo Ridenti em sua tese, para que atuassem como “intelectuais orgânicos” que deveriam “sentir as paixões elementares do povo, compreendendo-as e, portanto, explicando-as e justificando-as em determinada situação histórica”, pois “não se faz política-história sem essa paixão, isto é, sem esta conexão sentimental entre intelectuais e povo-nação”. (GRAMSCI, 2006, p. 221). Mas que povo era esse? Será mais uma vez Ridenti quem nos esclarece sobre a questão:

[...] o povo – a quem caberia realizar a revolução brasileira – seria composto pelas forças opositoras de aliança entre o imperialismo e o latifúndio, empenhadas em romper o atraso nacional, a saber: o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia progressista e as partes da alta e média burguesia com interesse nacional. As massas do povo – isto é,

---

<sup>101</sup> Os pensamentos desses notáveis filósofos marxistas da cultura possuem diversas camadas e conceitos complexos que não serão desenvolvidos aqui. Contudo, para uma compreensão mais aprofundada sobre esses autores, recomendo a leitura de seus respectivos escritos, dentre os quais destacam-se: LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010; LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018; GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

a parte do povo sem consciência de seus interesses – deveriam ser educadas e dirigidas pela vanguarda do povo. (2014, p. 47)

Como se vê, existe uma leitura bem modulada para a compreensão de povo brasileiro pelo projeto de brasilidade revolucionária e, conseqüentemente, pelas expressões artísticas assumidas como políticas para o período. Se a arte política pretendia a revolução brasileira, essa se configuraria estritamente pela luta de classes, uma vez que sua compreensão de povo e, portanto, de nação, não abarcava outras experiências que não a das populações cisheterossexualizadas e racializadas como brancas.

Se a configuração do teatro político se estabeleceu a partir do projeto de uma brasilidade revolucionária, no qual assumiu a arte com práxis social revolucionária para a superação dos problemas sociais e instituição de uma sociedade igualitária, por que então esse projeto revolucionário não abarcou um projeto de transformação da cultura sexual brasileira que tornasse possível estender as fronteiras do humano, da compreensão de povo e de nação para a inclusão das populações sexo e gênero dissidentes da cisheteronormatividade? A resposta a essa questão é bastante complexa e carece de maior aprofundamento analítico, porém, lançaremos aqui algumas hipóteses diante do contexto no qual o teatro político se inseria.

Inicialmente é preciso situar os artistas enquanto sujeitos históricos no contexto da cultura sexual brasileira do período. Já desenvolvemos parte desse contexto no terceiro capítulo, no qual observamos que as dissidências sexuais e de gênero, pelo menos até o surgimento de contradiscursos nos anos 1970, eram assimiladas ao discurso nacional através do discurso produzido pelo saber médico que as definia pelo signo da perversão e/ou patologia, e pelo saber jurídico/policial como símbolo de desordem social e depravação moral. James Green (2019) aponta que, muito embora os discursos médicos de patologização da homossexualidade e travestilidade tenham sofrido certa crítica nos EUA e Europa, devido a ausência de comprovação da eficácia dos tratamentos de “reversão sexual”, muitos manuais foram vendidos com grande sucesso para a população brasileira durante a década de 1940, nos quais se propagavam as ideias de que a população deveria temer a realização de práticas homossexuais. (p. 247)

Também é salutar evidenciar que, como já mencionado nesta tese, a sociedade brasileira pré-golpe de 1964 se encontrava em grande ebulição no campo da cultura sexual e comportamental. Novas identidades ligadas à nova cultura juvenil urbana universitária começavam a se formar a partir do questionamento dos valores sociais e morais tradicionais, tais como a virgindade pré-nupcial para a mulher, principalmente após a



chegada da pílula contraceptiva, assim como o aparecimento de uma sociabilidade homossexual urbana branca de classe média no centro das grandes capitais do país, entre os anos de 1945 a 1968.

Esse contexto de mudanças não se deu pacificamente, como nos esclarece mais uma vez James Green. Entre os anos 1950 e 1960, os homossexuais enfrentavam frequentes problemas com a polícia, como os que decorreram das ações do delegado Raimundo Padilha, na cidade de Rio de Janeiro, que liderou uma campanha para “limpar” o centro da cidade e que resultava na prisão de qualquer indivíduo identificado pelo agente público como sendo homossexual. Green acrescenta que

[...] batidas policiais em área do centro onde os homossexuais se concentravam era lugar-comum. Em geral, os presos eram mantidos sob a alegação de vadiagem, caso não pudessem provar que tinham emprego reenumerado. Os que realmente trabalhavam muitas vezes tinham de subornar o policial para serem liberados sem maiores complicações. A possibilidade de que a polícia contatasse a família do indivíduo apanhado numa dessas áreas de concentração homossexual já era ameaça suficiente para habilitar os policiais a extorquir uma pequena quantia dos detidos. Nem todos esses presos, contudo, podiam contar com essa forma de conseguir liberdade. Muitos tinham de sofrer a indignidade de horas ou dias de encarceramento. (GREEN, 2019, p. 276)

Esse contexto de mudanças foi acompanhado pela emergência do pânico moral por segmentos sociais conservadores na sociedade brasileira, os quais, certamente, também se estenderam a segmentos sociais não somente do espectro político da direita. Talvez não pelos mesmos motivos, mas, certamente partilhando o discurso social de temor de desordem social que a admissão das sexualidades dissidentes supostamente poderiam provocar com ao *hall* da humanidade.

Além disso, talvez seja oportuno considerar o modo como as dissidência sexuais e de gênero eram assimiladas pelo projeto social comunista, tomando como parâmetro a experiência vivenciada naquela que era a referência de experiência do comunismo: a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Tal reflexão pode nos ajudar a ampliar a compreensão sobre uma visão geral que os camaradas do Partido Comunista Brasileiro poderiam apresentar quando o assunto se dirigia a discorrer sobre as expressões de vidas que se encontravam nas zonas abjetas da cisheteronormatividade.

Ao acompanhar a trajetória dos discursos sobre homossexualidade na Rússia, Diego de Jesus (2010), amparando-se numa pesquisa bibliográfica inédita sobre o tema, nos informa que, nos momentos iniciais da Revolução Socialista, ocorreu um momento reorientação dos discursos sobre as dissidências sexuais, em que o governo sob regência

de Vladimir Ulianov, Lenin, já em 1917, instituiu a revogação da criminalização da homossexualidade, presente no Código Penal czarista redigido em 1845, assim como legalizou o aborto e o divórcio. Para o historiador Augusto Buonicore (2020), em artigo intitulado *Os marxistas e a homossexualidade*<sup>102</sup>, “a própria descriminalização da homossexualidade se deu sem grandes polêmicas. Foi o resultado natural da revogação das leis moralistas czaristas, embora muitos tivessem consciência plena do seu significado e o defendesse”.

Contudo, uma realidade mais complexa e repressora se estabeleceu a partir do governo bolchevique, pois Buonicore e Jesus concordam que essa ação deve ser situada como uma decisão política específica, relacionada à repulsa aos elementos sociopolíticos pertencentes ao Czarismo, não podendo ser compreendida como uma política de assimilação da homossexualidade como variação legítima da expressão de sexualidade. Lideranças bolcheviques geralmente associavam a discussão sobre igualdade de tratamento para as mulheres e debates sobre ampliação da cultura sexual como desvio da causa da revolução, não sendo oportuno para a construção da consciência proletária. O prazer era concebido como um perigo que levaria o país de volta ao capitalismo, não como uma força transformacional que poderia ser usada para a causa revolucionária. (JESUS, 2010, p. 79)

Essa visão fica expressa no diálogo entre Lenin e a líder comunista alemã Clara Zetkin, feminista, percussora do 08 de março, presente na obra *O socialismo e a emancipação da mulher*, no qual o líder comunista assevera que,

Neste momento, todos os pensamentos das operárias devem estar voltados para a revolução proletária. Ela é que criará inclusive base para as novas (...) relações entre os sexos. (...) a luta pela consolidação do poder soviético ainda está muito longe de seu termo. (...) Através desse processo ganharão igualmente importância a questão das relações entre os sexos. (...) Não deveis permitir que tais questões sejam tratadas de maneira não marxista, que criem um terreno favorável a desvios e deformações. (LENIN, 1956)

Numa perspectiva mais ampla, o período leninista também foi marcado pela crescente importância dos discursos das ciências biomédicas sobre o fenômeno do “amor entre pessoas do mesmo sexo”, o qual passou a difundir a ideia da patologização do comportamento não heterossexual. (JESUS, 2010) A “virada stalinista”, com a ascensão de Josef Stalin e do núcleo mais conservador à regência do país, estabeleceu uma política mais repressiva em relação a diversos aspectos da vida social e da cultura sexual do

---

<sup>102</sup> BURONICORE, Augusto. **Os marxistas e a homossexualidade**. Publicado em 27/01/2020. Disponível em: <https://pcdob.org.br/noticias/os-marxistas-e-a-homossexualidade/>

período. Com o início da bipolarização mundial, os círculos de intelectuais e políticos mais importantes do Estado e do Partido Comunista deflagaram discursos de alteridade em relação aos países ocidentais, visando o fortalecimento do recente regime comunista. A cultura, os valores e as práticas passaram a ser avaliadas dentro da economia de uma guerra cultural, no qual o Ocidente representava toda sorte de elementos deletérios à condição humana. Dada a crescente expansão do discurso biomédico que operava via cisheteronormatividade, ao atribuir o signo da perversão, da doença sobre experiências não heterocentradas,

A homossexualidade masculina também era alocada pelos russos no Ocidente. A Europa Ocidental burguesa era vista como uma fonte das “doenças” da civilização como as “perversões sexuais”. Casos de homens afeminados eram concebidos como desvios da masculinidade-padrão que estavam presentes na Alemanha, na Áustria e na França, mas raramente na própria Rússia. (JESUS, 2010, p. 78)

Além disso, no contexto da ordem mundial bipolarizada, a suposta descoberta de redes de espionagem lideradas por nazistas alemães infiltrados em círculos homossexuais em Moscou, Leningrado e outras cidades soviéticas, foi o gatilho para que a política secreta e política do Partido Comunista Soviético estabelecesse a relação entre homossexualidade masculina e espionagem. Diego Jesus resume com bastante perspicácia esse contexto, cabendo a reprodução do seu argumento:

No caso em foco, essa performance tornava a homossexualidade masculina “externa”, concebida como uma disfunção ou uma anomalia que acontecia em outros lugares. Ela funcionava, assim, como parte de um processo múltiplo que disciplinava a subjetividade ao inserir o homem em uma organização espaço-temporal de dentro e fora, que localizava os “perigos” – no caso em questão, a homossexualidade masculina – em termos de ameaças que emergiam de outras sociedades e cristalizava ideias que marginalizavam e excluía o Outro. Tinha, assim, uma função interpretativa e política particular: a preservação da integridade do Eu e o seu autoconhecimento na relação com seu próprio entendimento do que a objetividade deve ser, no caso reforçando a heterossexualidade como um aspecto supostamente natural da sociedade soviética e a homossexualidade masculina entendida como uma anomalia inerente aos Outros. (2010, p. 84)

No contexto da guerra cultural, o Ocidente colocava em perigo a estrutura social cisheterocentrada admitida como forma típica, natural da sociedade soviética, cabendo ao governo russo a defesa do seu povo contra elementos corrosivos de sua cultura sexual. País de proporções continentais, marcado pela multiétnica de sua população, o seu ideal de povo foi resumido à imagem do camponês, representado como indivíduo puro, simples, ingênuo e intocado pela cultura ocidental burguesa, portanto, preservado na sua “inocência sexual”. (JESUS, 2010, p. 78)

O resultado dessas transformações sociopolíticas foi a recriminalização da “sodomia” na Rússia, em 1934, punível com a reclusão de três a cinco anos para qualquer homem que realizasse intercuro anal com outro homem consensualmente. Nessa mesma década, o primeiro volume da *Grande Enciclopédia Russa* foi publicado, no qual consta o verbete sobre homossexualidade, entendida como “práticas cruéis e irracionais da burguesia”. O verbete foi atualizado na segunda edição, ali definida como “característica da sociedade capitalista que não tinha sido penalizada e que, de acordo com “os padrões saudáveis da moralidade soviética”, deveria ser considerada “vergonhosa” e “criminoso”. (JESUS, 2010) (BUONICORE, 2020)

A cultura sexual estabelecida pelo Kremlin foi difundida para além do território da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, uma vez que se estabeleceu como a principal experiência de governo e principal liderança socialista no cenário mundial. Conseqüentemente, o modelo jurídico e os ideais societários soviéticos foram difundidos para nações socialistas surgidos após a Segunda Guerra Mundial, resultando também na extensão dos discursos punitivos sobre as dissidências sexuais e de gênero para as zonas de expansão do regime comunista.

Na Cuba revolucionária, já na primeira década de governo comunista, em 11 de outubro de 1961, ocorreu o episódio que seria inscrito como inaugural da repressão pública aos homossexuais por parte do regime de Fidel Castro, “la noche dos tres P” (pederastas, prostitutas e proxenetas), no qual a polícia prendeu prostitutas e prováveis homossexuais nas ruas de Havana. (MISKULIN, 2013) No regime comunista de Havana a homossexualidade era punível com prisão e trabalhos forçados, sendo tipificada como crime contra a moral no ano de 1973.

Analisando os discursos e a historiografia sobre o lugar da homossexualidade nos discursos de contrarrevolução presentes na realidade cubana, Jorge Ribas (2018) observa que critérios morais e sexuais foram utilizados para a definição dos homossexuais como sujeitos inaptos para a defesa da pátria, que manchariam a dignidade nacional, o que impediria a consumação do “homem novo”, portanto, do projeto de nação que o regime almejava consolidar.

Emblemático, nesse sentido, foi entrevista de Fidel Castro a Lockwood, reproduzida na obra *História da Revolução Cubana*, de Aviva Chomsky, no qual o líder revolucionário explanou sobre o lugar que homossexuais deveriam ocupar no regime.

Nada le impede a un homosexual professar una ideologia revolucionaria y, consecuentemente, exhibir una posición política correcta. [...] Sin embargo, no podemos llegar a creer que un homosexual pudiera reunir las condiciones y los

requisitos de conducta que nos permitirían considerarlo un verdadero revolucionario, un verdadero militante comunista. Una desviación de esta naturaleza está en contradicción con el concepto que tenemos sobre lo que debe ser un militante comunista. [...] Creo que el problema [de la homossexualidad] debe estudiarse muy cuidadosamente, pero quiero ser sincero y decir que a los homosexuales no debe permitírseles ocupar puestos en los que puedan ejercer una influencia sobre los jóvenes. Bajo las condiciones en que vivimos, a causa de los problemas con que nuestro país se enfrenta, debemos inculcar a los jóvenes el espíritu de la disciplina, de lucha y trabajo (Apud YOUNG, 1984, p. 20). (Citado em CHOMSKY, 2015, p. 185-186).

Os estudos sobre as relações entre os ideais revolucionários do PCB, ou mesmo do projeto de brasilidade revolucionária e as dissidências sexuais, carecem de mais investidas por parte da historiografia brasileira. Ainda assim, existem alguns indícios e primeiros escritos sobre essas relações, muitas vezes envoltas em tensões e ambiguidades. Certamente, os escritos de James Green (2003) se colocam como primários nessa temática, principalmente suas análises mais recentes. Para esse historiador, a influência de grupos guerrilheiros pró-cubanos, pró-chineses e stalinistas teve influência determinante sobre as lideranças da esquerda brasileira entre os anos de 1960 a 1980, de modo que espelhavam-se em ideais societários ortodoxos nos quais a homossexualidade era relacionada à decadência capitalista. A ressonância desses discursos condenatórios sobre as dissidências sexuais e gênero atingia os ideais revolucionários da esquerda brasileira, que passou a desenvolver um ideal de revolução e de performance de militante revolucionário em que não cabiam os traços, práticas e discursos atribuídos à homossexualidade.

Acompanhando a trajetória de Herbert Daniel, líder revolucionário brasileiro da Vanguarda Popular Revolucionária, organização ligada à guerrilha no final de 1960 e início de 1970, Green (2018) destacou o clima repressivo vivenciado por ele durante os anos militância, o que tornou impossível a conciliação entre a sua identidade de homossexual e revolucionário.

Como o próprio Hebert explicou, no *ethos* daquele período, a maioria dos membros da organização considerava a preocupação com o sexo uma indulgência pequeno-burguesa. “Meus problemas pequeno-burgueses me preocupavam, como tantos empecilhos que eu tivesse para poder me tornar um bom revolucionário. Entre eles a sexualidade, mais explicitamente, a homossexualidade. Desde que comecei a militar, senti que tinha uma opção a fazer: ou eu levaria uma vida sexual regular – e transtornada, secreta e absurda, isto é, puramente ‘pequeno-burguesa’, para não dizer ‘reacionária’, ou então faria a revolução. Eu queria a revolução. Conclusão: deveria ‘esquecer’ minha sexualidade”. (GREEN, 2018, p. 65-66)

O conflito expresso por Hebert Daniel reflete a conservadora estrutura das relações de gênero construídas no seio da esquerda brasileira radical, mas que reflete a

cultura sexual da esquerda de um modo geral. Para Green (2012), na constituição dos papéis de gênero da militância, a masculinidade ocupava papel central na luta revolucionária, cabendo, portanto, o repúdio da homossexualidade masculina por provocar uma suposta feminilização dos militantes autodeclarados homens. Quanto às militantes autodeclaradas mulheres, para que atuassem em lugares de destaque ou desempenhassem papel importante, deveriam performar os elementos de masculinidade para conquistarem o reconhecimento do grupo. Desse modo, a esquerda brasileira reiterava as formas da cisheteronormatividade presentes em nossa realidade..

A junção entre uma cultura sexual atravessada pelos discursos biomédicos de patologização da homossexualidade e as práticas do movimento comunista internacional que condenavam a homossexualidade por ser produto da cultura burguesa ocidental, certamente influenciaram a construção de um discurso nacional-popular que assumia o campesinato e as classes proletárias como contingentes populacionais representativos da nação brasileira, atribuindo-lhe os signos de ingenuidade e pureza, portanto, dignos guardiões de uma cultura sexual e de relações de gênero “autênticas”, porque cisheteronormatizada.

Nesse sentido, esse projeto de uma arte nacional-popular, de um projeto de brasilidade revolucionária, voltou seus olhos para o que denominavam de bases da sociedade, para o povo, o entendendo como composto pelas classe operária e campesinato, nas quais as vidas e experiências sexo e gênero dissidentes não eram reconhecidas como pertencentes a esses segmentos populacionais, porque não foram reconhecidas como expressões autênticas da vida social, antes caracterizariam a artificialidade burguesa capitalista, a inautenticidade da “verdadeira sexualidade” ou desvio moral, cabendo aos sujeitos reconhecidos como heterossexuais o papel de classe revolucionária. Não cabia no projeto da brasilidade revolucionária as expressões, os desejos, as corporalidades sexo e gênero dissidentes, nem mesmo quando elas ousavam reclamar o estatuto de político para suas pautas:

Sentimentos nacionalistas e anti-imperialistas de longa data que criticavam as influências econômicas, políticas e culturais dos Estados Unidos na América Latina e seu apoio à ditadura eram profundamente incorporados na esquerda brasileira. Esses radicais tendiam a rejeitar as ideias inovadoras do feminismo e do “poder gay”, ao passo que se desenvolviam no final dos anos 60 e início de 1970 e eram retratadas na mídia brasileira. (GREEN, 2012 p. 75)

Resultante desse contexto, o teatro político buscava esse ideal nacional-popular no qual a trama do enredo se desenvolvia sobre um povo genericamente considerado a

partir das experiências populares cisheteronormativas que resultavam no culto romântico ao herói revolucionário masculino, majoritariamente branco. Mais que isso, qualquer expressão artística que não performasse a cisheteronormatividade seria considerada arte alienada e alienante, uma arte que tanto é produto da degeneração provocada pela cultura burguesa como veículo de difusão do estilo de vida capitalista burguês. Por isso, deveria ser duramente combatida, desacredita, inscrita como não política.

Uso o conceito de enquadramento via análise de Judith Butler (2015) sobre a cobertura fotojornalística e publicações em redes sociais de imagens do exército americano no tratamento aos prisioneiros iraquianos na prisão de Abu Ghraib. Butler recorre ao enquadramento para compreender as intencionalidades de interferência no campo da percepção e da representatividade, com o objetivo de controlar a comoção e a interpretação da população sobre um determinado aspecto da vida social. Esses enquadramentos são necessários à afirmação das normas sociais, dentre as quais a cisheteronormatividade se estabelece enquanto dispositivo poderoso para a eleição de quais vidas serão consideradas humanas ou quais vidas podem ser compreendidas como vivíveis e, portanto, passíveis de luto. Sobre esse aspecto a autora afirma que

[...] essas normas atuam para *mostrar um rosto* e para *apagar* esse rosto. Por conseguinte, nossa capacidade de reagir com indignação, antagonismo e crítica dependerá, em parte, de como a norma diferencial do humano é comunicada através dos enquadramentos visuais e discursivos”. (BUTLER, 2015, p. 118)

Tomando essa leitura para o entendimento do enquadramento operado para o reconhecimento e definição do segundo ciclo de politização do teatro brasileiro, é possível observar que no enquadramento às dissidências sexuais e de gênero o teatro político dos anos 1950 e 1960 elaborava sua invisibilidade ou admitia sua aparição em dois planos de representação: como sujeitos risíveis, doentes, suscetíveis à uma conduta moral em desacordo com a ética política; ou como sujeitos de segunda ordem, coadjuvantes na trama dos acontecimentos sociais, muitas vezes representados como mazelas do capitalismo burguês que deveriam desaparecer com a revolução socialista.

Em que pese que tais produções estejam inscritas momentos antes do recorte cronológico desta pesquisa, e que o ideal nacional-popular da brasilidade revolucionária não deva ser compreendido como um modelo hegemônico, é importante destacar que os discursos e debates sobre teatro político serão orientadores de uma cultura da resistência que se definiu pelo projeto estético-político ali constituído, regulando assim as

manifestações artísticas que seriam consideradas políticas ou engajadas para a transformação social.

De acordo com Ridenti (2010), Napolitano (2017) e Batista (2017), o ideal nacional-popular da brasilidade revolucionária enfrentou duras críticas ainda em meados da década de 1960, tais como sua ligação partidária a um certo conservadorismo nacionalista de seu discurso e também à mercantilização dos seus produtos artísticos que contrastavam com os ideais de estabelecimento de uma cultura contra hegemônica. Essas críticas foram produzidas dentro de um contexto de transformações sociais e culturais, principalmente após a instituição da ditadura civil militar.

Do final dos anos 1960 e ao longo das duas décadas seguintes, a sociedade brasileira enfrentou intensos debates sobre os princípios da cidadania democráticos, tais como a liberdade e a igualdade, e sua conciliação com o legado das transformações comportamentais e culturais promovidas pela geração do desbunde, pela contracultura e pela emergência dos novos movimentos sociais, que promoveram alguns realinhamentos nas relações de gênero e sexualidade. Tal alinhamento se constituía numa trama complexa de ser urdida haja vista que o reconhecimento da cidadania, ou até da condição como povo, esteve atrelada a um projeto colonialista que perpetuou uma estrutura de Estado que reconhecia o cidadão quanto mais se aproximasse dos princípios da moralidade cristã, das características fenotípicas das populações brancas e das performatividades de gênero e expressões de sexualidade legitimadas pela cisheteronormatividade.

Como já analisado nesta tese, a cultura juvenil e a cultura sexual, no pós-68, foram profundamente afetadas pela difusão dos ideais da contracultura na sociedade brasileira, mobilizando discursos marcados pela defesa da liberdade total dos corpos, pela crítica aos costumes e valores tradicionais, pela experimentação advinda do uso de substâncias psicotrópicas, os quais reestruturariam os debates sobre arte e política.

Ao analisar a repercussão da contracultura nas artes cênicas, Raimundo Leão (2009) pontua que, no Brasil, os princípios da contracultura foram incorporados à cultura brasileira como uma ideologia de vanguarda, contracultural-experimentalista, a qual irá se contrapor ao ideário nacional-popular. O autor nos esclarece que as produções teatrais,

Inscrevendo-se nas linhas da vanguarda, voltam suas preocupações para outra tessitura discursiva, apontando o fechamento do pensamento de esquerda e suas contradições. Insurgem-se contra a direita, radicalizando, pelo “desbunde”, um comportamento anti-classe média e seus valores burgueses. Abrem-se para o discurso alegórico e trazem para as suas produções teatrais, musicais, literárias, entre outras, as questões ligadas ao corpo em seus desdobramentos eróticos e hedonistas. Insuflam seu pensar-fazer de atitudes



radicais contra os valores estabelecidos, sejam eles políticos, morais, religiosos, sexuais ou estéticos. (LEÃO, 2009, p. 39)

Certamente, foi derivada desse contexto a emergência do teatro de Plínio Marcos que, em 1966, se tornou sucesso nacional com *Dois perdidos numa noite suja*, e no ano seguinte, com *Navalha na carne*. Nesses espetáculos, Plínio Marcos atribuía ao social apenas a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos interindividuais, forçosamente psicológicos, em dramas que encenavam o cotidiano de prostitutas de terceira categoria, desocupados, cafetões, homossexuais, distanciando-se, assim, do ideário nacional-popular por não se comprometer com uma gramática da revolução da esquerda como também por não se engajar numa busca de um autêntico povo brasileiro. De acordo com Décio Prado, Plínio Marcost

[...] abria assim caminho para os protestos de grupos que se julgavam oprimidos – as mulheres e os homossexuais. Por essa brecha transitaram e continuaram a transitar muitos autores, e também autoras, já que foi nesse momento que as dramaturgas começaram a frequentar os nossos palcos. Anatol Rosenfield, escrevendo sobre o ano de 1969, admirava “o número surpreendente de novos talentos” então surgidos, relacionando os nomes de Leila Assumpção (*Fala baixo senão eu grito*), Isabel Câmara (*As moças*), Consuelo de Castro (*À flor da pele*), José Vicente (*O assalto*) e Antônio Bivar (*O cão siamês*). (PRADO, p. 104)

A vanguarda teatral inscrevia assim outros sujeitos e discursos na gramática da resistência, voltando sua preocupação não apenas com a miséria, a fome, a luta de classes, mas com todas as forças opressivas que atuam sobre homens e mulheres, nas quais evidenciam-se as questões sobre as dissidências sexuais e de gênero. O projeto dessa vanguarda teatral seria o de colocar em crise todas as formas de dominação, autoridade e violência, buscando um modo de realizar um teatro político que se afastou dos discursos maniqueístas, aprisionado na lógica da luta de classes.

O projeto vanguardista de viés contracultural encontrou no Tropicalismo sua síntese brasileira e, nas artes cênicas, se configurou pela crítica aos dois elementos nodais da cultura de esquerda: “o proletariado como herói da história e a nação com entidade a ser defendida de forma pactuada e inequívoca contra o imperialismo”. (NAPOLITANO: 2017, p. 165).

Nascido desse contexto de florescimento da contracultura pós-golpe, a trajetória do Teatro Oficina, fundado em 1958, se mostra paradigmática das transformações pelas quais passavam o teatro em sua relação com a política. No começo, o Oficina bebia das experiências do Teatro Arena, produzindo espetáculos com uma linguagem realista e montagem de textos como *A vida expressa em dólar* (1961) e *Pequenos burgueses* (1963).

Contudo, o grupo foi ao longo dos anos se afastando de uma perspectiva alinhada com o projeto esquerdista e se dirigindo para a abertura de questões promovidas pela contracultura. Assim, “[...] na medida em que a opção contracultural foi se aprofundando com a entrada de novos jovens membros no grupo [Oficina], vários integrantes históricos, como Fernando Peixoto (ligado ao PCB) e Renato Borghi, iam deixando o Oficina”. (RIDENTI, 2014, p. 138). Com a encenação, em 1967, do *Rei da vela*, texto de Oswald de Andrade, de 1937, de *Roda viva*, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, o Teatro Oficina marcava sua virada definitiva para uma linguagem contracultural, do qual se tornaria seu maior expoente nas artes cênicas.

Ao investigar a trajetória do Teatro Oficina à luz do conceito de ativismo queer, Marcelo de Troi afirma que o grupo foi responsável por propor a reverberação do projeto descolonizador e anárquico de crítica à normatização sexual vigente na sociedade brasileira, o qual influenciaria gerações posteriores e se tornaria uma referência para grupos como o Dzi Croquetes, visto que os integrantes desse passaram a adotar a maquiagem e a postura ousada após assistirem a um espetáculo do Oficina. Para o autor, “o Teat(r)o Oficina e os a(r)tivismos queer se embricam aqui, na maneira em que suas produções atuam sobre nossas emoções e percepções” produzindo experiências transgressoras das “relações sociais, hierárquicas, principalmente no que diz respeito a vigilância do corpo”. (TROI, 2018, p. 41)

A contracultura e as experiências do Teatro Oficina reverberaram na cena teatral ao longo dos anos 1970 e 1980, produzindo experiências como o grupo pernambucano Vivencial Diversiones e o carioca Dzi Croquettes, nos quais a radicalização das experiências estéticas, políticas e existenciais faziam emergir uma cena artística das questões ligadas ao corpo, à sexualidade e às relações de gênero, constituindo-se em arsenal bélico contra a cisheteronormatividade. Esse conjunto de expressões artísticas demarcaram um momento de virada histórica para novas compreensões sobre o engajamento político nas artes cênicas a partir da crítica à concepção ortodoxa do pensamento da esquerda, e também por deflagrar nova gramática sobre a produção artística e sobre o fazer político.

O enquadramento dessas expressões artísticas que assumiram o projeto de disputa pelo regime de visibilidade para as dissidências sexuais e de gênero nas artes cênicas enquanto teatro político ainda é pouco investigado no país. A leitura de resistência realizada pelo teatro no período de vigência do regime civil militar, não raro, repousa ainda sobre uma leitura amparada por uma visão de política orientada pela gramática do

materialismo histórico, ou por uma visão do político circunscrito às disputas que envolvem as instituições do Estado. Por isso mesmo, também é comum situar a produção teatral que apresenta um discurso sobre as dissidências sexuais e de gênero como circunscrita às disputas sobre a cultura moral e comportamental, aí compreendidas como subproduto das relações de poder situadas na luta de classes.

A periodização em três ciclos de politização, proposta por Carvalho (2011), assim como as análises de Prado (1998) Ridenti (2014), Napolitano (2014) e Batista (2017), reiteram a perspectiva de adjetivar como político as expressões teatrais que evidenciam disputas na sociedade ligadas a fenômenos relacionados ao Estado ou ao comportamento de um modo geral, atribuindo ao teatro que representa os gêneros e sexualidades dissidentes um papel secundário na trama da história política brasileira. A compreensão sobre essas expressões demonstra como a historiografia também é uma área do conhecimento que produz efeitos performativos sobre a compreensão dos sujeitos históricos e suas memórias. Nesse sentido, é preciso impulsionar a reflexão sobre as relações de poder que constituem as categorias hegemônicas da produção historiográfica sobre as expressões artísticas brasileiras, tais como teatro político.

Os historiadores acima citados estão atentos aos perigos da homogeneização do discurso historiográfico sobre as experiências vivenciadas naquele período, assim como se preocupam com certa leitura de hegemonia que tenta capturar a produção artística daquele período como sendo puramente política ou circunscritas a determinados grupos, para qual a fala de Napolitano parece sintetizar tais inquietações ao afirmar que:

A historiografia deve valorizar a historicidade e a experiência plural dos protagonistas e das múltiplas significações dos produtos culturais e artísticos gerados durante o período. Para tal, os paradigmas de análise construídos pelos protagonistas, e suas memórias, devem ser tomados como parte do objeto de análise, mas não como evidências inquestionáveis. O fato de não “fazer a revolução”, como se dizia à época, não pode ser tomado como medida de análise da cultura engajada de esquerda, sob o risco de fazer entrar pela porta dos fundos o tão criticado determinismo da esfera política, ou econômica, sobre a cultura. Na chave inversa, a autonomia heróica que a crítica cultural das vanguardas e da nova esquerda se revestiu para questionar a corrente nacional-popular também deve ser tomada como problema histórico e não como um dado inquestionável a partir do qual se pensa a história da cultura. Quando o foco da análise recai em uma ou outra perspectiva, sem maiores mediações, simplifica-se a análise de uma época bastante peculiar na história brasileira, na qual as fronteiras entre o cultural e o político foram diluídas e a artes se afirmaram como sintomas de uma experiência social marcada pela voragem da modernização e da crise das “utopias”. (RIDENTI, 2014, p. 49)

É digno apontar que as formações e posicionamentos políticos e o cuidado investigativo expresso nessa citação, apesar de apontar a necessidade de atenção para as

experiências plurais dos protagonistas e das múltiplas significações dos produtos culturais e artísticos geradas durante o período, em seus trabalhos essas inquietações não alcançaram a dimensão da produção das relações de gênero ou dos efeitos da cisheteronormatividade sobre a produção historiográfica. Assumindo a prerrogativa de que não devemos assumir as evidências como categorias de análise, propomos construir leituras dessas evidências atravessadas por um diálogo com os novos estudos no campo das artes em cruzamento com as formulações advindas dos estudos queer. Essa operação historiográfica<sup>103</sup> possibilita construir outro enquadramento para o teatro ao explorar outros âmbitos da relação entre o fazer artístico e o fazer político, cruzados pelos debates sobre as formas de resistência ao regime da cisheteronormatividade. Sobre isso tratarei no ponto seguinte.

## 5.2 Artivismo

As proposições teórico-analíticas assumidas nesta tese reclamam outra leitura sobre o aspecto da resistência construída pelo teatro às formas de regulação da população operadas pela biopolítica cisheteronormativa do regime ditatorial civil militar brasileiro. Isso porquê a categoria teatro político pouco contribuiria para compreender a amplitude da disputa que se desenrolou no cenário cultural para que corpos sexo e gêneros dissidentes tomassem a cena, como também é limitado seu potencial analítico para ler as ressonâncias na produção das subjetividades e na cultura brasileira do período quando da aparição desses corpos em cena. Por fim, a terminologia teatro político se encontra estabilizada nas evidências de produções teatrais entre meados dos anos 1950 até os anos finais da década de 1960, o que incentiva a busca de outros referenciais analíticos para pensar a relação entre o fazer teatral e o fazer político no momento decisivo de desestruturação da ditadura civil militar brasileira.

A partir desses antecedentes é que notamos a necessidade de experimentar novas terminologias que possam recuperar experiências de aliança entre a arte e a política, na qual a dimensão de uma micropolítica do desejo ou da observância do corpo como arma política sejam definitivamente incorporadas numa gramática e memória da resistência

---

<sup>103</sup> Aqui assumimos a expressão cunhada por Michel de Certeau, que pensa a história como “um texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade”, através da operação de “encenação do outro” elaborado a partir do local social onde se situa o historiador, portanto, nunca despartado do contexto sociopolítico. Para maiores esclarecimento sobre o pensamento de Certeau, ver: CERTEAU, M. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

cultural ao regime civil militar brasileiro. Isso nos leva a apostar no uso da categoria analítica *artivismo*, que foi reformulada por artistas ligados à dança, performance e ciberespaço no Brasil, principalmente a partir das chamadas Jornadas de junho - manifestações que ocorreram a partir de junho de 2013 em nosso país e que apresentavam às ruas um conjunto multifacetado de demandas das diversas populações das grandes cidades.

O neologismo *artivismo* almeja ressoar o histórico acima apresentado e dirigir atenção às complexidades dos cruzamentos entre a experiência política e a criação estética, principalmente em ações coletivas, especialmente aquelas destinadas à ressignificação dos espaços públicos. (GARCIA, 2015) Desse modo, pretendo insinuar as potencialidades do uso do conceito de *artivismo*, apresentado por autores que realizaram trabalhos investigativos sobre práticas artísticas *artivistas* no Brasil, Estados Unidos, América Latina e Portugal, para a compreensão das experiências artístico-políticas no teatro baiano no período da ditadura civil militar brasileira após a implementação do AI-5 até a redemocratização. Essa aposta teórica no uso do conceito de *artivismo* indica o reconhecimento das dinâmicas de relações de poder compreendidas nos procedimentos de controle e delimitação do discurso (FOUCAULT, 2009) que impõem proibições, implícitas ou não, para regular a produção do conhecimento.

[...] Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função esconjurar os seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade. (...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo qual, e com o qual se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2009, p. 18-19)

Desse modo, penso que refletir sobre a adoção da terminologia *artivismo* aqui anunciada pode operar certos deslocamentos estratégicos para problematizar o campo do conhecimento sobre a atuação do teatro como instrumento de resistência. A expressão *artivismo* tem se constituído como espaço de disputa de uma dizibilidade sobre determinadas práticas para pensar na fusão entre a política e arte. A terminologia *artivismo* sugere uma indissociabilidade entre a experiência política e a experiência estética.

O deslocamento que se propõe com o emprego do *artivismo*, contudo, não sugere uma operação linear e óbvia, pois sustenta um conjunto diversificado de reflexões sobre a estrutura semântica do termo que reflete a instabilidade consensual tanto no campo das ciências humanas quanto no campo das artes. No entanto, penso que o termo *artivismo*

abriga uma ruptura e uma conciliação aos sentidos e experiências da prática artística e da ação política e provoca um deslocamento necessário que nos faz refletir sobre a construção de significados e sensibilidades à uma estética da resistência e da contestação.

Essa tensão produtiva é também percebida por Di Giovanni. A autora observa que ler o ativismo como uma ação crítica ao culto ao artista individual, retira a ilusão de uma produção artística asséptica, apartada das questões sociais e de uma ideia de política como lugar de controle e regulação das sensibilidades. Em sua análise sobre os movimentos de tomada da Praça Tharir no Cairo, os movimentos Occupy Wall Street e as ocupações no Brasil, Di Giovanni conceitua ativismo como uma expressão que busca compreender as

[...] experiências coletivas mal contidas pelas fronteiras convencionais da política em sentido estrito, formas de dissenso e reivindicação que mais se aproximam à dimensão cotidiana dos “modos de vida” e “contraculturas” do que das estruturas programáticas e ideológicas que o senso comum atribui aos movimentos sociais. (GIOVANNI, 2015, p. 14)

De partida, o conceito de Di Giovanni parece contemplar a complexidade apresentada por manifestações que entremeiam a produção estética com a política, pois aponta para uma abordagem que dá ênfase às práticas contraculturais que se organizam em torno de dissenso e reivindicações de uma coletividade por meio de uma ação estética.

Sua análise contribui ainda para refletirmos sobre a importância do espaço como componente central para a realização das ações de ativismo,<sup>104</sup> uma vez que a subversão da lógica institucional, normativa, utilitária, de um espaço a partir de uma produção que torna “possível produzir dispositivos experimentais para que os sujeitos lutem coletivamente”. (DI GIOVANNI, 2015, p. 20) Para Di Giovanni, o ativismo se constituiria assim na confluência de táticas ativistas e de práticas artísticas enquanto “modos de abrir espaço” que provocam uma “rearticulação das capacidades humanas de cognição, afeto e criatividade, criando experiências de revogação momentânea das estruturas normativas de um sistema sociocultural”. (DI GIOVANNI, 2015, p. 20) Ainda segundo a autora, o “espaço aberto” se constitui numa “metáfora da possibilidade de experimentação estética ou política”, o que não o torna um lugar físico ou um princípio, mas um modo de fazer, um artefato (DI GIOVANNI, 2015, p. 22).

---

<sup>104</sup> A análise realizada por Di Giovanni sobre espacialidade é construída em diálogo íntimo com os trabalhos de Julia Ramirez Blanco em seu conceito de espaço liberado, o qual é articulado ao conceito de fenômenos liminóides, de Victor Turner, sobre as potencialidades criativas em momentos em que o passado é revogado, negado e o futuro se configura ainda como um projeto ainda não rascunhado.

Apesar das significativas contribuições de Di Giovanni, seu conceito parece vincular a expressão do ativismo somente a processos e experiências coletivas de auto-organização, o que dificulta um entendimento de formas de atuação que se constituem pela ação de um sujeito ou um grupo minoritário de indivíduos. No mais, ainda que a autora tenha apresentado uma clara percepção da noção estética dos conteúdos dos movimentos por ela analisados, sua formulação parece por demais abrangente pois afirma que “combinar arte e ativismo não é fazer de tudo, até arte, para alcançar a liberdade, mas fazer tudo como já se fosse livre – como se tudo fosse arte”. (DI GIOVANNI, 2015, p. 24), o que conserva o conteúdo transgressor da acepção de ativismo, mas não torna capaz de focalizar, com maior nitidez, a dimensão estética de uma dada ação social de caráter transgressor.

Nesse sentido, o esforço empregado por Ruy Mourão (2015), em seu artigo sobre performances artísticas, introduz elementos importantes ao debate sobre o conceito de ativismo por expandir o entendimento ao situar o corpo como potência de construção de novas práticas contestatórias sendo ele não somente instrumento, mas espaço no qual estética e ética se encontram. Para Mourão, a performance

[...] permite congrega as construções vindas das narrativas históricas do que é a arte, com as construções vindas das narrativas históricas do que é o ativismo, uma vez que recorre a um meio de expressão presente nessas duas tradições históricas: o corpo. E corpo todos temos um. Seja qual for a ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação econômica, condição social ou orientação sexual. (MOURÃO, 2015, p. 63)

Essa afirmação de Mourão recoloca a capacidade individual do sujeito enquanto dimensão central das práticas artísticas por construir uma compreensão do corpo como dimensão maior da expressão do discurso contestatório, produzindo um princípio democrático radical de participação política. Nesses termos, o corpo é concebido por Mourão como potência para a transformação, tornando-se, assim, um textocorpo que vocifera contra os discursos hegemônicos, colonizadores e mercantilizadores.

Nesse ponto é fundamental pensarmos que o caráter dessa produção é que a caracteriza como artista ou não e não necessariamente o sujeito agente da ação. Nesse sentido, é difícil categorizar um artista como artista, visto que o resultado do impacto de sua produção situaria a dimensão de transgressão e o discurso desestabilizador que é disparado pela obra. No mais, reconheço que artista deve se situar como uma categoria autorreferenciada e que a identidade de artista, pensada numa dimensão do ser no mundo,

já contemplaria a relação indissociável entre a dimensão estética e ética no sujeito produtor do ativismo.

Ao mesmo tempo concordo com Marcelo de Troi (2018) que, ao fazer uma análise sobre o Teatro Oficina e a trajetória de suas transformações do teatro brasileiro, defende

[...] ser mais lógico chamar essa produção de a(r)tivismo do que considerar ou chamar aqueles que executam as obras de “artistas”. Se o sufixo “ismo” procura dar a ideia de algo instituído, de movimento, aqui é preciso um esforço permanente para fugir da ideia de movimento unificado e pensar na emergência de determinada produção como um acontecimento. (p. 66)

Acompanhando o pensamento de Troi, penso que o ativismo se caracteriza numa expressão estética que transmite uma mensagem de desacordo às normativas sociais, mas que não se alinham necessariamente com estruturas e padrões de linguagem e atuação já previamente dadas, programadas, instauradas pelas relações de poder que produzem os dispositivos pelos quais se organizam tanto a arena da política quanto o campo da arte. Exatamente por isso, a compreensão de acontecimentos artísticos deve se emancipar das reclamações de filiação, engajamento e movimento, para pensar em um vasto, difuso e complexo discurso que opera uma distensão tanto na política quanto na arte.

Essas afirmações reverberam nas reflexões feitas por Jacques Rancière sobre a complexa relação entre arte e política. Para o filósofo francês, a tensão existente nessa relação é o que a torna mais potente, uma vez que “a resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política” (2007, p. 129).

Ainda acompanhando o pensamento de Rancière, a arte não se constituiria como uma forma de atuação política por mensagens ou posicionamento sobre os conflitos ou as identidades dos grupos sociais, mas, antes, se tornaria política quando opera uma nova distribuição do espaço material e simbólico que reconfigura desse modo a própria noção do que é político e das suas formas de atuação. Na percepção de Rancière, a atuação política na/pela arte ou da arte na/pela política não se elabora por meio da mensagem presente no conteúdo da manifestação ou ainda pelo engajamento do artista ou das obras, mas a partir da emancipação do espectador como agente na produção de um novo campo de “partilha do sensível”. Nesse sentido, o autor afirma:

A emancipação [...] começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)



Associando as formulações de Rancière ao conceito de ativismo podemos pensá-lo como um elemento que compreende essas manifestações em sua total complexidade na implosão das margens da arte e da ação política ao se colocarem contrários às formas institucionalizadas e normatizadas de organização política, aos movimentos do ativismo hegemônico, mas também assumindo uma proposta radical de construção de recursos artísticos que produzam novas formas de sensibilidade e de estética.

A emancipação a qual evoca Rancière também se dirige ao corpo, à fala, ao modo como podemos pensá-lo/a, pronunciá-la e compreendê-lo/a. Nesse sentido, alinhando essa proposta ao ativismo, também podemos compreender que esse deve ter um caráter propulsor para a produção subjetiva, pensando em uma ação ou uma obra que expande as noções de produção para o espectador, reconhecendo seu poder na invenção de si.

Esse pensamento comunga com o entendimento de Colling sobre o ativismo ao associar essa terminologia ao conceito de dissidências sexuais e de gênero para pensar as atividades de grupos ou coletivos que apostam no seu caráter transgressor como forma potencial do ativismo (COLLING, 2018). Ao adicionar as noções de dissidências sexuais e gênero ao termo ativismo, Colling opera uma ação importante para pensar qual o fluxo da produção de si e, portanto, da subjetividade que atravessa as expressões artísticas que dirigem suas atenções para as relações de poder que produzem os corpos, os gêneros e as sexualidades de modo a promover aberturas no espaço para uma partilha do sensível capaz de possibilitar a emancipação para a realização da liberdade.

Em trabalhos futuros, pretendo explorar as potencialidades analíticas do conceito de ativismo das dissidências sexuais e de gênero para pensar a cena teatral soteropolitana entre os anos de 1968 até o processo de Abertura Democrática. A proposta será a de buscar, a partir das evidências históricas, os discursos transgressores e dissonantes das normatizações de gênero e sexualidade, responsáveis pela produção de uma micropolítica do desejo que se colocava como estratégia de resistência à durante a ditadura civil militar brasileira.

## 6. Entre corte e fissuras, uma abertura: palavras finais

1968 – 1988. O recorte temporal desta pesquisa começa com a promulgação do AI-5, que deu início aos Anos de Chumbo da ditadura civil militar e foi caracterizado pelo aumento da repressão, violência e da censura prévia. E encerra com a promulgação da Constituição Federal, que restabeleceu os pilares da democracia no país e extinguiu a censura. Essas datas completam, neste ano da defesa desta tese, 55 anos e 35 anos, respectivamente.

Embora a passagem do tempo nos transmita uma ideia de distância a esses eventos, os elementos constituintes dos discursos sobre as vidas dissidentes da cisheteronormatividade pelas/nas artes, na sociedade brasileira atual, permanecem atravessados pelo desejo de regulação de suas condições de aparição na esfera pública, ruminando na boca de segmentos sociais conservadores a reivindicação do uso da tecnologia da censura, justificada pela defesa da família, da juventude e da infância.

Na atualidade, as redes sociais são também utilizadas para a disseminação de *fake news* como estratégia para a produção pânico morais necessários à arregimentação de alianças dos diversos grupos sociais na construção de uma cruzada moral contra o que foi denominado por ideologia de gênero<sup>105</sup>, e que se configurou numa resposta conservadora diante das parcas conquistas de direitos e pela maior aparição das populações LGBTIA+ na esfera pública.

Ao longo dos anos de construção desta tese, esses pânico morais foram responsáveis por validar o projeto de lei nº 867/2015<sup>106</sup>, de autoria do deputado federal Izalci Lucas (PSDB/DF), que materializou os ideais do Movimento Escola Sem Partido, que busca impedir a abordagem dos conteúdos sobre gênero e sexualidade nas escolas públicas do país. Segundo partidários desse movimento, a discussão sobre a diversidade sexual e de gênero seria responsável por uma doutrinação ideológica empenhada na destruição da família, na imposição de práticas sexuais anormais e pela destruição da composição biológica “natural” dos gêneros e das sexualidades. Em esferas regionais e

---

<sup>105</sup> Inúmeras publicações se dedicaram à análise sobre a produção do discurso da ideologia de gênero. Para mais informações, indico a leitura: JUNQUEIRA, Rogério Diniz. “Ideologia de gênero”: a gênese de uma categoria política reacionária – ou: a promoção dos direitos humanos se tornou uma “ameaça à família natural”?. In: COSTA, Paula R.; MAGALHÃES, Joanalira C (org.). **Debates contemporâneos sobre Educação para a sexualidade**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. p. 25 a 51

<sup>106</sup> Projeto lei nº 867, 23 de março de 2015. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=1050668>

municipais, foram apresentados 201 projetos de lei e 46 leis foram aprovadas com o mesmo teor<sup>107</sup>. Além disso, o projeto de Lei 8.740/17, de autoria do deputado federal Delegado Francischini (Solidariedade/PR), visa “retomar a defesa da infância de nossos filhos e combater a erotização disfarçada na forma de ‘arte’”<sup>108</sup>, o que, na prática, teria por efeito a proibição da nudez e um maior controle sobre a classificação etária em obras de arte.

Além disso, o pânico moral também foi o instrumento para a propagação de um poderoso discurso que vinculava a suposta ideologia de gênero a uma conspiração comunista operada pela esquerda, servindo de plataforma política para levar ao executivo nacional o candidato que, enquanto deputado federal, durante a sessão da Câmara dos Deputados que aprovou o impeachment da Presidenta Dilma Rouseff, exaltou a figura do Coronel do Exército Carlos Alberto Brilhante Ustra<sup>109</sup>, primeiro militar a ser reconhecido pela Comissão Nacional da Verdade e pela Justiça como torturador<sup>110</sup>.

Os capítulos da recente história brasileira aludem para o modo como a ditadura civil militar produziu efeitos sobre a produção subjetiva que, de tão poderosa, transpôs o próprio regime político, se constituindo como um *ethos* da brasilidade, gerado primordialmente pela matriz de inteligibilidade cisheteronormativa. Nesse processo, as dissidências sexuais e de gênero foram reprimidas, silenciadas e invisibilizadas da/na esfera pública e do/no projeto de nação, e o recurso mais poderoso utilizado nesse processo foi a censura à produção artística. Assim, para muitos/as brasileiros/as, censurar faz parte do jogo de sua constituição identitária, uma maneira de regular a produção

<sup>107</sup> Mais informações podem ser obtidas no site *Professores contra o Escola sem Partido*, na aba Vigiando os projetos de lei. Disponível em: <https://profskontraoesp.org/vigiando-os-projetos-de-lei/>

<sup>108</sup> Projeto lei 8.740, de 03 de outubro de 2017. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=1609666&filename=A vulso%20PL%208740/2017](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1609666&filename=A vulso%20PL%208740/2017)

<sup>109</sup> Todos os jornais noticiaram o episódio. Para mais informações, ver: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/04/1763027-bolsonaro-fez-apologia-ao-crime-na-votacao-do-impeachment-diz-oab.shtml> ; Ver também: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/bolsonaro-homenageia-torturador-em-seu-voto-pelo-impeachment-2649/>

<sup>110</sup> O processo judicial que julgou a responsabilidade do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, pela sua atuação como chefe DOI-CODI do II Exército, reconheceu o local como centro de tortura e assassinato de pessoas que se opunham à ditadura militar, responsável por pelo menos 502 casos de tortura e mais de 40 assassinatos, e é emblemático no tocante à impunidade dos responsáveis pelos crimes realizados durante o regime ditatorial. O Tribunal de Justiça de São Paulo (TJ-SP), em 2008, reconheceu a responsabilidade do Coronel do Exército nas práticas de violência realizadas no DOI-CODI, tornando-se o primeiro militar reconhecido formalmente pela justiça como torturador. Em 2012, condenou Carlos Ustra ao pagamento de indenização pela morte do jornalista Luiz Eduardo Melino. Em 2018, o TJ-SP decretou a prescrição da ação por ter ultrapassado o prazo superior a 20 anos previsto pelo Código Civil para ajuizamento de processo. O fato foi extremamente noticiado. Mais informações: <https://www.gazetadopovo.com.br/justica/tribunal-extingue-acao-em-que-ustra-e-condenado-por-tortura-8pp9zcglet1q60yrow06sty46/>

artística para o cumprimento da cisheteronormatividade necessária à validação social de suas identidades, como sujeitos, como grupo familiar e como patriotas de nação.

Foi buscando analisar o modo como esse processo se constituiu que outros caminhos analíticos foram traçados nesta tese, adotando conceitos forjados no campo dos estudos queer, seus precursores e continuadores, tais como como dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1998), biopolítica (FOUCAULT, 2008), heteronormatividade (BUTLER, 2001), cisheteronormatividade (VERGUEIRO, 2016), abjeção (BUTLER, 2015), assujeitamento (FOUCAULT, 1982), para que não assumíssemos a censura moral como ação repressiva paralela ou subordinada à trama da política institucional, mas, admiti-la como o terreno na qual a disputa acontecia. Com isso, revisitamos a historiografia elaborada até então sobre a censura moral, dando novos contornos analíticos, construindo outros enquadramentos para a temática e apresentando uma documentação ainda não tocada por essas investigações anteriores.

Partindo dessa perspectiva, revisitamos a bibliografia sobre o período pré-golpe de 1964 e os documentos para surpreender os elementos que deram condição de emergência à biopolítica da ditadura civil militar. Concluíamos que ela começou a ser elaborada em consonância com pânico moral, orquestrado por setores conservadores da sociedade brasileira que, diante do contexto da guerra revolucionária, produziu a figura do subversivo enquanto indivíduo dissidente da ordem sexual, de gênero, social e moral e, portanto, deletério da unidade nacional da família monogâmica branca de classe média cristã, contra o qual os legítimos filhos da nação deveriam se levantar em defesa da instituição que simbolizava a nação brasileira, a família. Assim, no contexto da Doutrina de Segurança Nacional e do discurso do anticomunismo, a ditadura civil militar buscou regular a condição de aparecimento das dissidências de gênero e sexuais na esfera pública, utilizando da tecnologia da censura para reiterar a cisheteronormatividade

Em seguida, mostramos como a tecnologia censória foi desenvolvida ao longo dos primeiros anos do período republicano, definindo o caráter paternalista como princípio da prática da censura e o veto moral como seu principal viés de atuação. A partir disso, apresentamos os elementos de continuidade do uso da censura no governo instaurado após o Golpe de 1964, mas também focalizamos o modo como a tecnologia foi reestruturada pela biopolítica civil militar, ao ser empregada a serviço da normalização da heterossexualidade, por meio da reiteração da renúncia das variações das sexualidades e dos gêneros, que foram alocados na zona da abjeção.

Através da análise do discurso do Ministro da Justiça do governo do General Medici, Alfredo Buzaid, responsável pela edição do Decreto-lei ° 1.077/70, que sistematizou os elementos que indicaram a gramática e a mecânica da tecnologia censória das duas décadas cobertas pelo recorte desta tese, e do documento a ele anexado, intitulado *Em defesa da moral e dos bons costumes*, constatamos que a concepção de moralidade pública e bons costumes que vigorou como princípio do ordenamento legal brasileiro foram fundamentadas nos ideias de jurista do regime fascista e nos dogmas estabelecidos pela religião judaico-cristã, que avaliava a expressão da sexualidade com o parâmetro de moralidade.

A partir da análise das *Normas internas para a avaliação das matérias Submetidas ao SCDP. SCDP/SR/RJ* e dos pareceres das/os técnicas/os da censura constantes nos processos de exames dos espetáculos *O Ringue* (1975), *Os rapazes estão chegando* (1979), *E os bombeiros, onde estão?* (1980), *Sabará* (1981) e *Tia Gaby* (1982), os quais integram o fundo documental da DCDP, mostramos como a tecnologia censória se constituiu a partir de uma ação produtiva do biopoder para delimitar o visível e o invisível, o dito e o indizível, o “normal” e o “anormal” da cultura a partir da inteligibilidade cisheteronormativa. Isso também ocorreu porque a censura só permitiu as representações das sexualidades e dos gêneros dissidentes em um enquadramento cênico que as associassem à doença, ao pecado ou ao desvio moral, ou quando definissem um destino final infeliz, inacabado, incompleto aos personagens. Pela análise desses documentos, podemos concluir que os insistentes e incontáveis cortes nas palavras cu, bunda e traseiro denunciam um terror anal porque a sua aparição ou menção provocariam um deslocamento da prática sexual para outras zonas corporais diferentes da relação genitálias pênis/vagina. Por isso, foi necessário sua retirada do regime de visibilidade e dizibilidade como procedimento necessário para indicar as fronteiras do possível e as zonas do corpo interditas ao desejo, o que garantiu a condução da nação às prerrogativas sociais da cisheteronormatividade.

A partir da análise da documentação da DCDP, concluímos que as peças que envolviam enredos que representavam as vidas de travestis recebiam atenção especial pela censura federal. Acompanhando os pareceres emitidos às peças *As senhoritas* (1968), *O travesti invertido* (1970), *Gracias a la vida* (1976) e *Gay Paradayse* (1983) e a repercussão dos espetáculos ou da incidência da censura pelas notícias publicadas nos jornais *Tribuna da Bahia*, *Jornal da Bahia* e *Diário de notícias*, concluímos que a tecnologia censória sofria interferências do processo de emergência do sujeito travesti

como um ser possuidor de uma história, uma corporalidade, uma performatividade de gênero e sexualidade distintas, de modo que sua aparição cênica foi lentamente assimilada, ainda que perdurasse os elementos que a associavam à homossexualidade e, portanto, a uma condição de expressão antinatural de sexualidade.

Ao final da investigação, percebemos que, da análise da documentação produzida pela censura federal, existem indícios de processos de resistências produzidas pela produção dramaturgica soteropolitana que procurou romper com as formas convencionais de visibilidade e dizibilidades dos corpos não conformes com a cisheteronormatividade, as quais podem servir para rascunhar os elementos constituintes de uma micropolítica do desejo na cena teatral baiana durante o regime civil militar. Esse indicativo mobilizou uma análise sobre a trajetória dos discursos sobre teatro e ação política no Brasil, na qual observamos que a memória das práticas de resistência da classe teatral ao regime civil militar foram enquadradas dentro da categoria de teatro político, circunscrita àquelas expressões com filiação ao ideal nacional-popular da brasilidade revolucionária, marcado pelo uso da gramática da luta de classes e pela construção de uma representação cisheteronormatividade e masculina do perfil de herói revolucionário como protagonista da ação em cena. Desse modo, verificamos que o teatro que representasse as dissidências sexuais e de gênero fora da perspectiva do denominado Teatro Político, foi arrolado para fora da memória da resistência ao regime civil militar por ter sido considerado como expressão de arte alienada e alienante. Já a historiografia relegou essas produções como circunscritas às disputas sobre a cultura moral e comportamental, aí compreendidas como subproduto das relações de poder situadas na luta de classes.

Mobilizado por esta inquietação, concluímos a tese em tom ensaístico propondo o uso da categoria analítica ativismo para investigações futuras da produção teatral soteropolitana, numa aposta de que seu uso recuperará uma relação entre teatro e política sem que essa seja capturada por enquadramentos analíticos que já foram concebidos a partir de lógicas convencionais que definem a disputa política somente como forças que disputam o poder institucional ou estatal, mas que se encontram nas disputas pela autonomia dos processos de subjetivação que transmite uma mensagem de desacordo às normativas sociais. Concluímos, assim, que o uso da categoria ativismo pode mobilizar a criação de outros modos de significação para a produção teatral soteropolitana entre os Anos de Chumbo e da abertura democrática, que foram responsáveis pela emergência de corpos sexo-gênero dissidentes da cisheteronormatividade nos palcos e na sociedade brasileira.

Por fim, ambiciosamente, esta tese contribui para um trabalho essencial sobre a memória para a superação dos restos da ditadura civil militar na sociedade brasileira. Os episódios de violência às manifestações artísticas ao longo do ano de 2017 e a produção de ódio e cerceamento da exibição sofrida pelo espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, os quais mencionamos como pontos de partida desta tese, se apresentam como claras evidências de uma evocação obsedante de setores da sociedade brasileira pelo retorno do autoritarismo, da intolerância e do ódio à diferença e que conferem ao Estado o papel de agente da ação de censura a partir do seu aparato jurídico, tal como observado durante a vigência do regime ditatorial de outrora.

Desejamos que a leitura desta tese possa colaborar para ressignificar os regimes de verdade e operar deslocamentos nas relações entre saberes e poderes por meio da elaboração de outros discursos e outras práticas de pesquisa que possibilitem uma (re)politização da sexualidade e uma sexualização da política capazes de revelar todas as fissuras provocadas pelos cortes da censura nos cus do teatro e também nos convenientes silêncios da memória e dos convencionais enquadramentos da história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. De Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual. RAGO, Margareth (Org.) **Revista Aulas** (Dossiê Estéticas da Existência). Nº 7. UNICAMP: Campinas. 2010
- AVIVA, Chomsky. **História da Revolução Cubana**. São Paulo: Veneta, 2015.
- AZEVEDO, J. F. P.; TENDLAU, M (orgs.). **Próximo Ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- BARBOSA, Mônica Araujo. **Movimentos de resistência à monogamia compulsória: a luta por direitos sexuais e afetivos no século XXI**. Dissertação (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Administração, Salvador, 2011
- BATISTA, Natália. **Nos palcos da história**: teatro, política e Liberdade, liberdade. São Paulo: Letra e Voz, 2017.
- BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EdUFSCar, 2002. 170 p.
- BRITO, Antonio Mauricio Freitas. “Um verdadeiro bacanal, uma coisa estúpida”: anticomunismo, sexualidade e juventude no tempo da ditadura”. In: **Anos 90**, Porto Alegre, v. 26 – e2019305 – 2019.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. 1º Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 153-172.
- \_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003. 236 p.
- \_\_\_\_\_. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAMPOS, Núbia Carla. **A lesbianidade como resistência**: a trajetória dos movimentos de lésbicas no Brasil – 1979-2001 Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2014.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999
- CARDOSO, Irene. Memória de 68: terror e interdição do passado. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 101-112,1990.
- CARDOSO, Ruth C. L. A trajetória dos movimentos sociais. In: DAGNINO, E. (org.). **Anos 90: política e sociedade no Brasil**. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- CARVALHO, Lucas Borges de. **Censura e liberdade de expressão no Brasil**. 1º Ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2016.
- CARVALHO, Rodolfo Costa. **Alfredo Buzaid e a contrarrevolução burguesa de 1964**: crítica histórico-imanente da ideologia do direito, da política e do Estado de justiça. Dissertação (Mestrado em História) PUC: São Paulo, 2015.



- CARVALHO, Sérgio de. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. ARAÚJO, Antonio;TENDLAU, Maria;José; AZEVEDO, Fernando. (Org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. 1º ed. São Paulo: Itáu Cultural, 2011, v. 1, p. 100-105.
- COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics**. 3rd.edition. London: Routledge, 2002.
- COLLAÇO, Vera Regina Martins. **O Teatro da União Operária: um palco em sintonia com a modernização brasileira**. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, SC: 2004.
- COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta Eletrônica**, v. 18, p. 152-167, 2018.
- \_\_\_\_\_. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, v. 8, n. 1, p. 207- 222, 2 sem. 2007.
- CORDÃO, Michelly Pereira de Souza. **O jogo político da democracia: a luta simbólica no “fim” da ditadura brasileira**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.
- CORREA, Fabiana Prudente. **O desabrochar de uma flor em tempos de repressão: edição e crítica filológica de apareceu a Margarida de Roberto Athayde**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2013.
- COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006
- \_\_\_\_\_. **Teatro e Censura: Vargas e Salazar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2010.
- COSTA, Maria Cristina Castilho (org). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.
- COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JUNIOR, Walter de. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. In: **Políticas Culturais Revista**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 19-36, jan./jun. 2018.
- COSTA, Rogério da Silva Martins da. **Sociabilidade homoerótica masculina no Rio de Janeiro na década de 1960: relatos do jornal O Snob**. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. 2010.
- COSTARD, Larissa. A “**utopia estético-política**” da arte: a arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense: Rio de Janeiro, 2010.
- COUTINHO, Lis de Freitas. **O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia**. Dissertação (Mestrado) USP: São Paulo, 2011.
- CRANE, Diana. **A moda e seu potencial: classe gênero identidade das roupas**. São Paulo: Editora SENAC, 2006.
- CYSNEIROS, Adriano Barreto. **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes** Dissertação (Mestrado): Universidade Federal da Bahia, 2014.
- DAGNINO, Evelina. (org.). **Sociedade Civil e espaços públicos no Brasil**. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- DE JESUS, Jaqueline Gomes. **Homofobia: identificar e prevenir**. Metanoia, 2015.
- DE TRÓI, Marcelo. **Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos queer**.
- DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. Vol. 4, Nº 2, 2015. Texto disponível em <https://cadernosaa.revues.org/911>

- DINGES, John. **Os Anos do Condor**: Uma década de terrorismo internacional no Cone Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 445 p
- DOIMO, Ana Maria. **A vez e a voz do popular**: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- DOS SANTOS, Rosa Borges (org.). **Edição e estudos de textos teatrais censurados na Bahia**: a filologia em diálogo com a literatura, história e teatro. Salvador: EDUFBA: 2012.
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **O ardil totalitário**. Imaginário político no Brasil nos anos 30. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1974.
- FERREIRA, Adriano A. **Questões políticas na Comédia Declamada Brasileira: 1873-1938**. Tese (Doutorado) Programa de Estudos Pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2012.
- FERREIRA, Jorge. **Trabalhadores do Brasil; o imaginário popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 251-286.
- \_\_\_\_\_. **Além do golpe**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 19ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- \_\_\_\_\_. De l'amitié comme mode de vie. **Gai Pied**, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de wanderson flor do nascimento. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf>
- \_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: o cuidado de si. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. v. 3.
- \_\_\_\_\_. Não ao sexo rei. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 2004, pp. 229-242.
- \_\_\_\_\_. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978) Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis, Vozes, 1987
- FREDERICO, C. 1998. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). **História do marxismo no Brasil, III**. Campinas: Unicamp.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. Brasiliense: São Paulo, 1985. (Coleção Primeiros Passos).
- GARCIA, Miliandre A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) **Revista Brasileira de História**, vol. 24, núm. 47, julho, 2004, pp. 127-62
- \_\_\_\_\_. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)/ Miliandre Garcia. – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988. Rio de Janeiro 2009 (Relatório de Pesquisa). Disponível em: <http://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral//miliandregarcia.pdf>
- \_\_\_\_\_. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988. Rio de

- Janeiro 2009 (Relatório de Pesquisa). Disponível em: <http://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral/miliandregarcia.pdf>
- GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo, ideologia e propaganda política**. São Paulo: Rocket Edition, 2005
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990
- GÊNOVA, Jairo José. A Imprensa e a Censura. In: **Revista Jurídica da Escola Superior do Ministério Público de São Paulo**. São Paulo: 2012, v. 1. Disponível em: [https://es.mpsp.mp.br/revista\\_esmp/index.php/RJESMPSP/article/view/16](https://es.mpsp.mp.br/revista_esmp/index.php/RJESMPSP/article/view/16)
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **A contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu a cultura digital**. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GOHN, Maria da Glória. **Teorias dos movimentos sociais**. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2011.
- GOODE, Erich; BEN-YEHUDA, Nachman. **Moral Panics: The Social Construction of Deviance**. Oxford: Blackwell Publishers, 1994.
- HOBBSAWM, Eric. “Revolução cultural”. In: **Era dos extremos. O breve século XX. (1914 - 1991)**. São Paulo: companhia das letras, 1995.
- GREEN, James N. & QUINALHA, Renan. (org.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EduFSCar, 2014.
- GREEN, James N. “Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. In: **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 15, p. 271–295, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596> . Acesso em: 3 mar. 2020.
- GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. 2º Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- \_\_\_\_\_. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. In: **Cadernos AEL**, 10(18/19),17-41, 2003
- \_\_\_\_\_. Quem é o macho que quer me matar? Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, Brasília: Ministério da Justiça, p. 58-93, 2012. Disponível em: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r33222.pdf>
- \_\_\_\_\_. **Revolucionário e gay: a extraordinária vida de Hebert Daniel**. 1º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- GUATARI, Felix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. 2º ed. Brasiliense: São Paulo, 1985
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. no 2001, n. 61, p. 147-162, 2001
- GUIMARÃES, Carmem Dora. **O homossexual visto por entendido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. 117 p.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo, Perspectiva, 2006
- HOLLANDER. Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- JESUS, Diego Santos Vieira de. O camarada de um amor sem nome: medo e desejo na União Soviética (1917-1934). In: **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, 4-1: 70-92, 2010.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos**. Disponível em: <https://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf> . Acesso em 20 out. 2021.

- KUMPERA, Julia Aleksandra Martucci. **"O lesbianismo é um barato": o GALF e o ativismo lésbico-feminista no Brasil (1979-1990)**. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas: Campinas, SP, 2021.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. 1º Ed. São Paulo: Boitempo, 2012. Versão digital Kindle <https://ler.amazon.com.br/?asin=B00KVM2QCC>
- LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 313 p
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe - teatro e contracultura na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- LEVINE, Robert M. **Pai dos pobres? O Brasil e a era Vargas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LION, Antônio Ricardo Calori de. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. **Albuquerque – revista de historia**. vol. 7, n. 14. jul.-dez./2015, p. 102-120.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**. Belo horizonte. Autêntica 2000.
- MACRAE, Edward. **A construção da igualdade – política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”**. EDUFBA: Salvador, 2018.
- MARCELINO, Douglas. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (mestrado em História Social) — Programa de Pósgraduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MARTINO, Agnaldo; SAPATERRA, Ana Paula. A censura no Brasil do século XVI ao século XIX. In: **Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 234-243, 2006. [ 234 / 243 ]. Disponível em: [http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos\\_censura\\_brasil.pdf](http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos_censura_brasil.pdf). Acesso em: 12 maç. 2021.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. Dos pais pobres ao pai dos pobres: cartas de pais e mães ao presidente Vargas e a política familiar do Estado Novo. **Diálogos**. v.12, n.2/3, 2008, p. 209-235.
- \_\_\_\_\_. Nem minotauro, nem maternal: repensando o conceito de paternalismo no contexto da formulação das políticas da maternidade. In: RIAL, Carmem; PEDRO, Joana Maria; AREND, Silvia Maria Fávero. (Org.). **Diversidades: dimensões de gênero e sexualidade**. 1ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011, pp. 171-188;
- MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988)**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- MISCKOLCI, Richard. **O desejo da Nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. São Paulo: Annablume, 2012.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. História, literatura e homossexualidade em Cuba: o caso de Virgílio Piñera. In: COSTA, Adriane Vidal e BARBO, Daniel (Orgs.) **História, literatura e homossexualidade**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, p. 129-153.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. Vol. 4, Nº 2, 2015. Texto disponível em <https://cadernosaa.revues.org/938>
- NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014

- OLIVEIRA, Tiago Bernadon de. **Anarquismo, sindicatos e revolução no Brasil** (1906-1936). Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense, UFF: Niterói, Rio de Janeiro, 2019.
- PARANHOS, Katia Rodrigues (org.) **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PARKER, Richard. **Abaixo do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil**. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 239-260 – 2003
- PRADO, Carlos Batista. **Partidos e sindicatos: o PCB, a Oposição de Esquerda e o movimento operário no Brasil (1922-1936)**. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense: Niterói, Rio de Janeiro, 2019.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PRECIADO, Paul B. “Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. In HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Santa Cruz de Tenerife / España: Editorial Melusina, 2000.
- \_\_\_\_\_. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.
- \_\_\_\_\_. **Manifesto Contrassexual** – práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- PRESOT, Aline. **As marchas da Família com Deus pela Liberdade. Dissertação** (mestrado) — Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004
- QUINALHA, Renan H. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. Tese (Doutorado em Relações Internacionais). Universidade de São Paulo, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/34: 2005.
- \_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel. **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed 34, 2000
- REIS, D. Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.
- REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984**. Londrina: Ed. UEL, 2001.
- RIBAS, Jorge Luiz Teixeira. Revolução, contrarrevolução e homossexualidade em Cuba: alguns apontamentos. In: **Caderno Pesquisa do Cdhis**, Uberlândia, MG, v.31, n.1, p.177-197, jan./jun. 2018.
- RICH, Adriene. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas: estudos gays: gêneros e sexualidades**. Natal, 4(5), jan./jun, 2010, pp. 17-44
- RIDENTI, Marcelo S. **Brasilidade Revolucionária**– um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 192p.
- \_\_\_\_\_. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60? In: Ridenti, Marcelo; Bastos, Élide Rugai; Rolland, Denis. (Org.). **Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França**. São Paulo: Cortez, 2003, v. p. 197-212

- \_\_\_\_\_. Resistência cultural: Os anos de ditadura. In: PINTO, Zélio Alves (org.). **Cadernos Paulistas: História e personagens**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002
- RODEGHERO, Carla Simone. **Capítulos da Guerra da Fria: o anticomunismo brasileiro sob o olhar norte-americano (1945-1964)**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917 – 1964)**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu: polítias anais**. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.
- SANTANA, Ediane Lopes de. Campanha de desestabilização de Jango: as ‘donas’ saem às ruas!. In: ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (organizador). **Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes**. Salvador : EDUFBA, 2009.
- SAVIANI Dermeval. A expansão do ensino superior no Brasil: mudança e continuidades. In: **Póiesis Pedagógica** - V.8, N.2 ago/dez.2010; pp.4-17
- SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. **Justiça de Transição – da ditadura civil-militar ao debate justransicional – direito à memória e à verdade e os caminhos da reparação e da anistia no Brasil**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2015.
- SILVA, Daniel Vital dos Santos. **A captura do prazer: homossexualidade masculina e saber médico na Bahia do Século XIX (1850-1890)**. Dissertação (mestrado) Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2015.
- SILVA, Denise Pereira. **“Ou a gente confia no povo, ou não há solução”**. O teatro livre da Bahia e a cultura popular na década de 1970. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.
- SILVA, Mário Augusto M. da. Relações entre ativistas negros e sociólogos uspianos, anos 1950 e 1960. In: **Seminário nacional sociologia e política, 2. Anais...** Curitiba, UFPR, 15 a 17 set. 2010.
- SILVA, Natanael de Freitas. Dzi Croquettes e as masculinidades disparatadas. In: **Revista história, histórias**, volume 6, número 12, ago. dez. 2018
- SILVA, R. F. **Nome social - um direito à dignidade humana**. PUCPR. Curitiba. de 23 a 26-09-2013. Disponível em [http://educere.bruc.com.br/ANAIS2013/pdf/9304\\_6811.pdf](http://educere.bruc.com.br/ANAIS2013/pdf/9304_6811.pdf) . Acesso em 20 out. 2021.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiros da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares**. 1º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4º Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018
- TROI, Marcelo. **Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos queer**. Dissertação (Mestrado – Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade). UFBA: Salvador, 2018.
- VARGAS, Maria Thereza. (Coord.). **Teatro Operário na cidade de São Paulo**. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira/Secretaria Municipal de Cultura, 1980
- \_\_\_\_\_. **Antologia do teatro anarquista**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VERAS, Elias Ferreira. **Travestis: carne, tinta e papel**. 2º Ed. Curitiba: Appris, 2019.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

VILLALTA, Luiz Carlos. Censura Literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial. In: Maria Luiza Tucci Carneiro. (Org.). **Minorias Silenciadas**: História da censura no Brasil. São Paulo, 2002, v. 1, p.45-89

WITTIG, Monique. (2010). **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. 2. ed. Barcelona: Egales, 2010.

## **FONTES CONSULTADAS**

### **Periódicos**

CARVALHO, Murilo Melo. O que pensa Castelo. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 692, p. 18-19, 24 jul. 1965. p. 18.

O agradecimento da mulher bahiana. *A Tarde*, p. 2, 7 abr. 1964

“Têje preso”. Teatro em foco – Jurandir Ferreira. **DIÁRIO DE NOTÍCIAS**, Salvador, 11 set. 1968 (2º Caderno)

Invasão da polícia no TCA – Teatro Sóstene Gentil, **JORNAL DA BAHIA**, Salvador, 04 set. 1968.

Vieira Neto. Salvador Show. **DIÁRIO DE NOTÍCIAS**, Salvador, 26 Ago. 1968 (2º Caderno).

Ivan Leão. Sobre a censura da Peça “Senhoritas”, **JORNAL DA BAHIA**, Salvador, 06 set. 1968.

Sóstene Gentil. Teatro: Censura cassa ‘As Senhoritas’, **JORNAL DA BAHIA**, Salvador, 08 set. 1968.

Denner, símbolo fiel da ‘classe’. **TRIBUNA DA BAHIA**, Salvador, 13 abr. 1972. p. 4.

Denner Vetado na TV. **TRIBUNA DA BAHIA**, (Raio Laser) Salvador, 28 abr 1972. p. 2

Aqui, os desabafos de Denner e Clodovil. **TRIBUNA DA BAHIA**, Salvador, 5 mai. 1972. p. 4

### **Fundo DCDP - Arquivo Nacional / DF**

E os Bombeiros, onde estão? Parecer nº 3552/80. 28 de julho de 1980.

Gracias a la vida. Parecer 4326. 03 de agosto de 1976.

Gracias a la vida. Parecer 4327. 04 de agosto de 1976.

O travesti invertido. Parecer nº 2176. 01 de abril de 1970.

Os rapazes estão chegando. Parecer nº 364/79. 14 de agosto de 1979.

Paradise. Parecer nº 278. 03 de outubro de 1983.

Paradise. Parecer nº 280. 03 de outubro de 1983.



Paradise. Parecer nº 281. 06 de outubro de 1983.

Sabará. Parecer nº 12/81-SCDP/SR/DPF/BA. 19 de setembro de 1981.

Senhoritas. Parecer nº 0684/68. 16 de agosto de 1968.

Tia Gaby. Parecer nº 20/82-SCDP/SR/DPF/BA. 10 de abril de 1982.

## **Leis**

BRASIL. Constituição (1967). Diário Oficial da União, 24 de Janeiro de 1967. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm) . Acesso em 02 jun. 2019.

BRASIL. Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 02 jun. 2019.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm). Acesso em 02 jun. 2019.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de Janeiro de 1970. Brasília: DF, 1970. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm)

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>

BRASIL. Decreto nº 56.510, de 28 de junho de 1965. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decree/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decree/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>

BRASIL. Decreto nº 14.529, de 9 de Dezembro de 1920. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decree/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro->

[1920-503076-republicacao-93791-pe.html#:~:text=Art.,sempre%20a%2031%20de%20dezembro.](https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Art.,sempre%20a%2031%20de%20dezembro.)

Decreto-lei nº 70.665, de 2 de Junho de 1972. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>

Normas Internas para avaliação das matérias submetidas ao SCDP/SR/RJ, [s/d]. Encontram-se no Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF

### Fontes secundárias

SIGAUD, Geraldo de Proença. **Catecismo anticomunista**. Vera Cruz: São Paulo, 1962.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

KROPOTKIN, Piotr. **Palavras de um revoltado**. São Paulo: Imaginário, Ícone Ed., 2005.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b.

BUZAID, Alfredo. **Da conjuntura política nacional**. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1972.

\_\_\_\_\_. **Rumos políticos da revolução brasileira**. Brasília: Ministério da Justiça, 1970.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e cristianismo: problema do ateísmo**. Brasília: Ministério da Justiça, 1970.

DOURADO, Luiz Angelo. **Homossexualismo (masculino e feminino) e delinquência**. 2º Ed. Zarah Editora: Rio de Janeiro, 1967.

PROJETO ORVIL (1987). **A verdade sufocada**, 30 out. 2017. Disponível em: [https://www.averdadesufocada.com/images/orvil/orvil\\_completo.pdf](https://www.averdadesufocada.com/images/orvil/orvil_completo.pdf). Acesso em: 1 mar. 2019.