

# “Seres andróginos em aventura, mas que loucura”

*The Rock Horror Show: O espetáculo musical e a censura (1975)*

---

## “An Adventure with Androgynous Creatures, What a Folly”

*The Rock Horror Show: The Musical Spectacle and Censorship (1975)*

VALÉRIA APARECIDA ALVES\*

**RESUMO** Este artigo aborda o espetáculo musical *The Rock Horror Show*, que foi encenado no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, em 1975. No texto, apresento a análise dos mecanismos da censura, durante o processo de abertura política no Brasil, através dos pareceres da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para a liberação do espetáculo e das canções integrantes do *long play* (desdobramento do espetáculo). O estudo parte das seguintes indagações: se a censura das diversões públicas estava pautada pela dimensão moral, ou seja, orientada em defesa da “moral e dos bons costumes”, com quais argumentos os censores justificaram a liberação do espetáculo, que afrontava a moral conservadora, questionava os valores tradicionais, e apresentava temáticas tabus (como virgindade, androginia, incesto, bissexualidade,

---

\* <https://orcid.org/0000-0002-8638-8151>  
Universidade Estadual do Ceará (UECE), Centro de Humanidades  
Av. Dr. Silas Munguba, 1700, Itaperi, 60740-000, Fortaleza, CE, Brasil  
[valeria.alves@uece.br](mailto:valeria.alves@uece.br)



homossexualidade, práticas sexuais não convencionais, sadismo e uso de drogas)? Por que o espetáculo foi liberado, sem cortes, apenas com a classificação para maiores de 18 anos, e algumas canções foram vetadas? Problematizo, ainda, a repercussão na imprensa, nos jornais *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Opinião*, *Folha de São Paulo* e nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, para discutir a recepção da peça em meio à crítica teatral.

**PALAVRAS-CHAVE** Ditadura militar, censura, *The Rock Horror Show*

**ABSTRACT** This article discusses the musical spectacle *The Rock Horror Show*, which was staged at Teatro da Praia, in Rio de Janeiro, in 1975. The text presents an analysis of the mechanisms of censorship employed during the process of political opening in Brazil, through the reports of the Public Entertainment Censorship Division (DCDP, in the Portuguese acronym) which allowed the release of the show and the songs included in the long play that stemmed from it. The following questions guide this study: if censorship, in public entertainment, was guided by a moral dimension, that is, oriented towards the defense of “morals and good customs”, which arguments did censors use to justify the release of a spectacle that affronted conservative morals, questioned traditional values, and dealt with taboo themes (such as virginity, androgyny, incest, bisexuality, homosexuality, unconventional sexual practices, sadism, and drug use)? Why was the show released, uncut, only rated 18+, whereas some songs were vetoed? I also discuss press repercussion and pieces of theater criticism, via the newspapers *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Opinião*, *Folha de São Paulo*, and the magazines *O Cruzeiro* and *Manchete*.

**KEYWORDS** Military dictatorship, censorship, *The Rock Horror Show*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS<sup>1</sup>

No contexto autoritário da abertura política iniciada pelo governo Ernesto Geisel, o Ato Institucional nº 5 – que, entre outros aspectos, suspendia as liberdades e garantias individuais e o *habeas corpus* – continuava vigente. A censura e a prática de tortura também vigoravam no país. O processo de distensão política no Brasil, controlado pelos militares, foi marcado por avanços e recuos. A censura objetivava o controle das informações e, associada à propaganda veiculada pelo Estado autoritário, firmava o discurso de “ordem e progresso”. Com o impedimento da circulação de vozes dissonantes, apresentava-se à nação a imagem de um país próspero e tranquilo. Consolidavam-se na opinião pública, assim, as ideias de que, graças à ação dos militares, o “perigo comunista” e a “subversão”, que teriam ameaçado o país no início da década de 1960, tinham sido derrotados; e a crise econômica, superada em razão do “milagre econômico”. A defesa da moral e dos bons costumes garantia que os valores morais da tradicional família brasileira estavam assegurados. Assim, combinando repressão, censura e propaganda, a ditadura militar consolidava-se e controlava o processo de abertura política que seguia de forma “lenta, gradual e segura”.

O texto ora apresentado tem como objeto de estudo o espetáculo musical *The Rock Horror Show*, que foi encenado no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, no período de 14 de fevereiro a 25 de junho de 1975. A análise dos pareceres da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para a liberação do espetáculo e das canções integrantes do *long play* (desdobramento do espetáculo) seguiu as seguintes indagações: se a censura nas diversões públicas estava pautada pela dimensão moral, ou seja, orientada em defesa da “moral e dos bons costumes”, com quais argumentos os censores justificaram a liberação do espetáculo, que afrontava a moral conservadora, questionava os valores tradicionais

---

1 O título deste artigo retoma versos da canção *Science Fiction*, composta por Richard O'Brien, em versão brasileira de Kao Rossman e Jorge Mautner, lançada em: VÁRIOS INTÉRPRETES. *Rock Horror Show*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975, 27 min.

e apresentava temáticas tabus, como: virgindade, androginia, incesto, bissexualidade, homossexualidade, práticas sexuais não convencionais, sadismo e uso de drogas? Por que o espetáculo foi liberado, sem cortes, apenas com a classificação para maiores de 18 anos, e algumas canções foram censuradas?

Discuto, ainda, a repercussão na imprensa, através da análise dos jornais *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Opinião*, *Folha de São Paulo* e das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*. Procuo, com isso, avaliar as estratégias de divulgação do espetáculo e a recepção em meio à crítica teatral. As fontes utilizadas evidenciam os mecanismos da censura e as ações de empresários e artistas na produção cultural no período de abertura política, além de favorecerem o debate sobre os valores heteronormativos vigentes na sociedade na década de 1970 e revelarem a contemporaneidade das questões que levantam, em razão dos retrocessos vividos na atualidade.

## CENSURA E DIVERSÕES PÚBLICAS

A censura oficial foi institucionalizada no país em 24 de janeiro de 1946, por meio do Decreto nº 20.493,<sup>2</sup> que regulava a censura em questões de moralidade e bons costumes e vigorou até a promulgação da Constituição de 1988. Durante a ditadura militar, a regulamentação foi estabelecida paulatinamente, por meio de uma série de medidas que procuraram estruturar o aparato repressivo, defendido pelo governo militar como “ação defensiva”, ou seja, “contra-ataque” à “subversão” que ameaçaria instaurar-se no país. Ainda em 1964, assim, o governo Castelo Branco reorganizou o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) e, em 28 de junho de 1965, editou o Decreto nº 56.510,<sup>3</sup> que

---

2 BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/439107/publicacao/15773849>. Acesso em: 2 maio 2022.

3 BRASIL. Decreto nº 56.510, de 28 de junho de 1965. Aprova o Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/479101/publicacao/15641872>. Acesso em: 2 maio 2022.

deu início ao processo de centralização da atuação censória no Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). No mesmo período, o novo prédio do Departamento Federal de Segurança Pública foi inaugurado no Distrito Federal.

Em 18 de novembro de 1966, através do Decreto-Lei nº 43,<sup>4</sup> que estabeleceu a exclusividade da União para a execução da censura, constituiu mais uma medida voltada à centralização. Nesse processo, o SCDP foi subordinado ao DFSP, que se tornou o órgão responsável pela censura das diversões públicas no Brasil. Em 1972, o SCDP foi renomeado como Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Em 9 de fevereiro de 1967, durante o governo Costa e Silva, foi editada a Lei nº 5.250,<sup>5</sup> denominada de Lei da Imprensa, que institucionalizava as restrições às liberdades de expressão e informação, contribuindo para consolidar o Estado autoritário. Após a edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, o cerceamento das liberdades e a repressão às manifestações de oposição foram ampliadas. Um pouco antes, em 21 de novembro, o ministro da Justiça Gama e Silva editou a Lei nº 5.536,<sup>6</sup> que trazia novas regras de censura às obras teatrais e cinematográficas e criava o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão subordinado diretamente ao referido ministério.

No governo Médici, em 26 de janeiro de 1970, o Decreto-Lei nº 1.077, sob a justificativa de proteger a instituição da família, a preservação dos valores éticos, a formação sadia e digna da mocidade e

---

4 BRASIL. Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45, da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/522728/publicacao/15804166>. Acesso em: 2 maio 2022.

5 BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/547112/publicacao/15812880>. Acesso em: 2 maio 2022.

6 BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/547405/publicacao/15715812>. Acesso em: 2 maio 2022.

afirmando que os meios de comunicação obedeciam a um plano subversivo que colocava em risco a segurança nacional, estabelecia: “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”.<sup>7</sup> E, assim, filmes, canções, obras literárias, peças teatrais e exposições de arte foram proibidas, ou sofreram vetos parciais.

Todavia, apesar de artistas, intelectuais e jornalistas estarem “amordaçados”, a produção cultural mantinha-se dinâmica. Vale ressaltar que não era do interesse do Estado inviabilizar a indústria cultural, que se consolidava no período. O aparelho censório “proibia muito, mas estava longe de conseguir vetar tudo” (RIDENTI, 2018, p. 88). Contraditoriamente, em meio ao processo de modernização conservadora, o Estado ao mesmo tempo reprimia e incentivava as atividades culturais. Cenário complexo, que exigia negociação e por vezes “acomodação” de artistas, inclusive da oposição. Nesse cenário, uma “vigorosa cultura de oposição plenamente inserida no mercado, veiculada por grandes corporações capitalistas nacionais e multinacionais, encontrou apoio em uma tutela ambígua por parte do Estado” (NAPOLITANO, 2017, p. 231).

## CENSURA POLÍTICA E MORAL: DUAS DIMENSÕES?

Sobre a prática da censura no Brasil, há um amplo debate no meio acadêmico. De um lado, há os estudos que afirmam a divisão entre as dimensões política e moral. É o caso de Carlos Fico (2004, p. 269), para quem “não houve uma única censura durante o regime militar, mas duas”. Mesmo considerando que “toda censura é política”, ele afirma a possibilidade de distinção de tais dimensões, justificando a dualidade por meio da ação especializada dos órgãos de censura e

---

7 BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/524777/publicacao/15758212>. Acesso em: 2 maio 2022.

das normatizações específicas para a imprensa e as diversões públicas. Para o autor, a politização da censura de diversões públicas resultou na impressão de unidade, mas ele ressalta que as lógicas utilizadas eram distintas, sendo que a dimensão política prevaleceu na imprensa, enquanto a dimensão moral orientava as práticas de censura nas diversões públicas. O autor afirma que “o uso especificamente político da censura de diversões públicas, porém, era tratado de maneira sigilosa e causava desconforto aos censores do DCDP, diferentemente da censura moral, assumida orgulhosamente pela Divisão” (FICO, 2002, p. 259).

Por outro lado, há os estudos que afirmam a dimensão única da censura. Para Beatriz Kushnir (2004, p. 106), censurar “é um ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização”. Ao considerar as duas instâncias e a diferenciação nas práticas de censura à imprensa e às diversões públicas, a autora argumenta que os aspectos morais estavam marcados pelo cunho político, independentemente dos temas censurados:

O artigo 3º da [Lei] 5.536/68, ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e segurança da nação, como também aos elementos de moral e bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida *sempre* como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas (KUSHNIR, 2004, p. 105-106, grifos no original).

Corroborando tal tese, Carneiro (2013) entende a censura como ato político, justificando tratar-se de uma atividade estatal, regulamentada por aspectos jurídico-legais, com objetivo de controlar a produção e a veiculação de informações, sendo que a dimensão moral estava marcada pela natureza político-ideológica. Renan Quinalha (2021, p. 178-179) respalda igualmente a tese da impossibilidade de distinguir as dimensões da censura:

a despeito dessas particularidades, toda censura tem uma dimensão política inegável. Afinal, é da própria definição do processo censório impedir a produção de determinadas informações, restringir a liberdade de pensamento e de expressão, colocar obstáculos para que opiniões circulem no espaço público e acabar, com essa vocação autoritária, impondo uma visão única sobre assuntos complexos e que deveriam comportar uma pluralidade de expectativas. Trata-se, portanto, de um ato essencialmente político. Além do mais, toda censura moral e dos costumes de uma sociedade também possui um aspecto intrinsecamente político de policiamento de condutas, de limitação das liberdades, de sujeição de corpos, de controle de sexualidade dissidentes, de domesticação dos desejos e mesmo de restrição às subjetividades de modo mais amplo.

Considerando tal debate, nota-se que os estudiosos são unânimes em compreender o caráter político da censura. A divergência situa-se, apenas, na possibilidade de distinção das dimensões política e moral. Contudo, a discussão suscita algumas indagações, como: é possível separar as dimensões política e moral das práticas de censura? Qual o limiar que define cada campo? Tais dimensões não estão imbricadas? Ao distinguir tais dimensões, não se desconsidera o caráter relacional existente entre elas? A consideração da temática-alvo da censura justifica a distinção? A complexidade dos mecanismos da censura e de suas práticas evidencia a importância do tema e nos instiga a aprofundar o debate. Vale afirmar que, na análise do espetáculo musical *The Rock Horror Show*, considero a ação da censura como única, ou seja, como ato político, sem dissociar as dimensões política e moral, pois entendo que a afirmação de valores morais e a imposição de padrões de comportamento revelam o caráter político – conservador – da ação empreendida.

## “O HORROR SOBRE A PLATEIA ESPALHOU”<sup>8</sup>

O espetáculo *The Rock Horror Show* mistura ficção científica, terror e erotismo. Com texto e músicas originais de Richard O’Brien, foi escolhido como melhor musical no ano de 1974, na Inglaterra. Ele contou, ainda, com remontagens em Los Angeles e Nova York e adaptação para o cinema.<sup>9</sup> Em meio ao sucesso de crítica, João (Kao) Rossman comprou ainda em 1974 os direitos autorais e, com produção da GAPA (Guilherme Araújo Produções Artísticas Ltda), iniciou os planos para a encenação no Brasil.

O espetáculo marcava o ingresso no cenário teatral brasileiro de Guilherme Araújo,<sup>10</sup> figura importante no contexto do processo de modernização da televisão e da indústria fonográfica no país. Ele pode ser visto, assim, como um mediador cultural, entendido “como aquele profissional que, na cadeia produtiva da cultura, trabalha com diversas linguagens, sabendo dialogar com as fontes de financiamento, os artistas e os públicos, para que tenhamos algum movimento na área cultural” (LAMARÃO, 2011, p. 4). A iniciativa do empresário de adentrar o cenário teatral também ocupou o debate na imprensa, com a crítica ao apelo meramente comercial: “Diligentemente, o empresário Guilherme Araújo vasculhou os teatros de Londres – ele que confessa detestar espetáculos teatrais – à procura de um teatro que o lançasse no mercado teatral brasileiro”<sup>11</sup>

O empresário, que ficou conhecido pela atuação no movimento tropicalista na década de 1960, estudou direção de teatro e televisão e foi assistente de produtor na gravadora Elenco. Em 1966, dirigiu e co-roteirizou o show *Recital*, de Maria Bethânia, cantora que passou a

---

8 Trecho da letra da canção *Science Fiction*, composta por Richard O’Brien, em versão brasileira de Kao Rossman e Jorge Mautner, lançada em: VÁRIOS INTÉRPRETES. *Rock Horror Show*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975, 27 min.

9 THE ROCKY Horror Picture Show. Direção: Jim Sharman. Estados Unidos; Reino Unido: 20th Century Fox, 1975, 100 min.

10 Nasceu em 1936 e faleceu em 2007, no Rio de Janeiro.

11 LUIZ, Macksen. Teatro – Made in Brazil. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1975, p. 19.

empresariar, juntamente com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. Posteriormente, representou vários outros intérpretes da MPB, como Ney Matogrosso e Raul Seixas.<sup>12</sup>

Após vários contratemplos, que adiaram os planos de colocar o espetáculo em cartaz ainda em 1974, a versão brasileira do musical estreou no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, em 14 de fevereiro de 1975. Os equipamentos de iluminação e som foram importados dos Estados Unidos, que buscando caracterizar a peça como uma grande produção. Visando o público jovem – espectadores potenciais – o espetáculo contou com o patrocínio da marca Levi's – ícone da vestimenta da juventude.

Desde sua preparação, o espetáculo foi assunto na imprensa, que noticiava os ensaios, as contratações, a direção e o elenco, evidenciando a grande expectativa em relação à qualidade da produção. Reunindo figuras importantes da cena cultural, a versão brasileira do espetáculo teve a tradução do texto feita por Jorge Mautner, Antônio Bivar e o próprio João Rossman, enquanto a versão das músicas coube a Zé Rodrix, também responsável pela direção musical do espetáculo, com acompanhamento feito por um conjunto de palco formado por baixo, piano elétrico, órgão, guitarra e bateria, dirigido por Artur Verocai.<sup>13</sup>

A direção geral ficou sob a responsabilidade do experiente Rubens Corrêa,<sup>14</sup> que já contabilizava 20 anos de carreira no teatro, tendo iniciado sua trajetória no Teatro do Rio, no Catete. Em 1967, juntamente com Ivan Albuquerque e Leyla Ribeiro, inaugurou o Teatro Ipanema.

---

12 Baseado em informações de: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/>. Acesso em: 2 maio 2022.

13 “Arranjador, cantor/intérprete, compositor, guitarrista, produtor musical, regente/maestro e violonista”, nascido em 17 de junho de 1945, no Rio de Janeiro. ARTHUR Verocai. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileira*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638036/arthur-verocai>. Acesso em: 2 maio 2022.

14 Ator nascido em 23 de janeiro 1931, na cidade de Aquidauana, no Mato Grosso do Sul. Faleceu em 22 de janeiro de 1996, no Rio de Janeiro. Sobre sua trajetória, afirmou Guilherme Conrado (2016, p. 365-366): “As influências de Artaud, e os estudos sobre a obra de Jung, certamente deixaram marcas na sua forma de interpretar. O ator acabou por criar um estilo próprio de interpretação – rubeniana”. Consultar também Rispolti (2018).

O grupo se dissolveu em 1975. Os trabalhos de Corrêa eram marcados pela pesquisa poética e pela permanente relação com o fantástico e a imaginação visual. Entre os marcos de sua carreira, destacam-se *Hoje é dia de rock*, em cartaz de 1971 a 1973, e *Ensaio Selvagem*, de 1974, ambas encenadas no Teatro Ipanema. Sobre o convite para dirigir o musical, Corrêa afirmou:

apareceram Guilherme Araújo e Kao Rossman com o convite para dirigir *Rock Horror Show*, achei que essa era para mim a experiência intermediária perfeita entre o fim e um novo começo. Eu explico: estou aprendendo com Guilherme Araújo a fazer teatro que começa numa mesa de escritório. Sempre vi com extremo preconceito esse tipo de realidade comercial, e acho que ainda estou em tempo de verificar até onde ia uma certa preguiça aristocrática ou até onde essa é uma realidade que não pertence ao meu caminho. E optar. Porque meio-termo é que não faz mais o menor sentido para mim.<sup>15</sup>

A experiência no “teatro comercial” não foi, contudo, bem recebida pela crítica. Empreitada considerada desastrosa para sua carreira, a decisão de aceitar o convite de Guilherme de Araújo era tida como o rompimento com sua bem-sucedida trajetória experimental e sintoma de crise. A polêmica travada desde a década de 1960 sobre a “mercantilização das artes” mantinha-se em debate nos anos 1970:

De repente, Rubens Correia (sic) resolve destruir, ou pelo menos contestar, a imagem à qual nos acostumou. (...) Como contratado de uma poderosa organização do *show business* (...), encena um *best seller* cosmopolita, que capitaliza o apelo popular dos filmes de terror e da música rock. É claro que esta opção por um novo caminho, na medida em que

---

15 MICHALSKI, Yan. Rubens Correia (sic) e *Rock Horror Show*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1975. Caderno B, p. 5. As duas citações longas seguintes foram extraídas da mesma fonte.

significa a ruptura com um caminho até então adotado, não pode deixar de ser o resultado de alguma espécie de crise.

E, diante das críticas, o diretor posicionava-se afirmando não ter abandonado o aspecto experimental nem suas concepções sobre o fazer teatral. Coerente com sua trajetória e mantendo seus princípios, explicava seu complexo processo criativo empregado na direção do espetáculo e revelava seu entusiasmo com a nova empreitada:

A concepção de um espetáculo serve para mim apenas como ponto de partida, o encontro do fio de Ariadne, a espinha central, que permite a ida com regresso através do labirinto; a partir do momento em que começa a participação do cenógrafo, do figurinista, do músico e dos atores, aparecem mil outras ramificações que levam ao encontro do Minotauro-espetáculo. Acho que todo mistério da direção de uma peça está na habilidade de sacar numa boa todo esse material vivo e multiforme e conseguir fazer dele uma unidade elétrica e mágica de comunicação. E essa experiência é única de cada vez; é sempre um novo aprendizado, sempre outro labirinto, novos desafios, e renovada fascinação.

A cenografia e os figurinos couberam ao conceituado Hélio Eichbauer,<sup>16</sup> que já havia trabalhado com Rubens Corrêa. O diretor exaltou essa parceria, afirmando: “Neste espetáculo trabalho mais uma vez com Hélio Eichbauer, e isso para mim já é meio caminho andado. Hélio é um artista único, um maravilhoso cenógrafo, um grande inspirador.

---

16 Nascido em 21 de outubro de 1941, no Rio de Janeiro. Faleceu em 20 de julho de 2018, na mesma cidade. “Cenógrafo. Um dos principais renovadores da cenografia brasileira moderna, transita por várias gerações de artistas, colaborando com ideias arrojadas para muitas encenações importantes da produção nacional”. HÉLIO Eichbauer. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileira*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349629/helio-eichbauer>. Acesso em: 2 maio 2022.

Além de tudo, somos amigos, e nos encontramos artisticamente de uma maneira total”.<sup>17</sup>

A cenografia ambientava o espetáculo com elementos circenses, misturados a castiçais com velas acesas. Um homem vestido a caráter equilibrava-se num monociclo, e luzes vermelhas piscavam em sua perna. Uma tela cobria a boca do palco, onde se projetavam cenas de filmes de terror. Na foto exibida na revista *O Cruzeiro*, pode-se observar, tanto na cenografia quanto no figurino – biquínis, plumas e salto alto –, a influência de elementos da peça *O Rei da Vela* (encenada em 1967 pelo Teatro Oficina, em São Paulo), também criados por Eichbauer e que lhe renderam notoriedade. O trabalho do cenógrafo foi elogiado pela crítica:

Ao transformar o cinema nostálgico que o texto exigia em um típico cinema-poeira do interior brasileiro, Hélio trouxe alguns elementos cenográficos de *O Rei da Vela*, oferecendo-nos a cafonice e a decadência deste tipo de sala de espetáculo, com seus incorrigíveis problemas de projeção. O cineminha está lá, testemunha silenciosa de uma cultura que assiste passivamente à invasão arrasadora a seus precários domínios.<sup>18</sup>

*The Rock Horror Show* apresentava, também, influências do *Glam Rock*,<sup>19</sup> “abreviação de *Glamour Rock*, também chamado *Glitter Rock*”. O gênero “pautou-se numa estética hedônica tida por muitos como

---

17 MICHALSKI, Yan. Rubens Correia (sic) e *Rock Horror Show*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1975. Caderno B, p. 5.

18 LUIZ, Macksen. Teatro – Made in Brazil. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1975, p. 19.

19 “No Brasil, a estética andrógina do *Glam* ganha expressão com artistas como Edy Star (Edivaldo Souza), o grupo musical *Secos & Molhados*, Rita Lee & *Tutti Frutti*, o grupo *Made in Brazil* e os membros do grupo teatral *DziCroquettes*, entre outros, que escandalizaram as ‘famílias tradicionais’ com suas performances e indumentárias. Através do deboche, da liberdade de escolher ser (e se vestir), desafiaram as estruturas conservadoras sedimentadas da sociedade ditatorial brasileira” (BARROS, 2019, p. 68, grifos no original).

decadente, produzindo música *pop* quando a linguagem do rock já se tornava para muitos, ultrapassada” (BARROS, 2019, p. 66).

Quanto ao elenco, foi feito um exigente processo de seleção. Guilherme Araújo afirmava: “Só entra ator que também souber cantar”.<sup>20</sup> A equipe reunia Eduardo Conde, que foi substituído, por motivos de saúde, por Edy Star (Edivaldo Souza), Zé Rodrix, Nildo Parente, Tom Zé, Betina Viany, Vera Seta, Wolf Maia, Diana Strella, Acácio Gonçalves e Lucélia Santos. A preparação da montagem foi marcada por fase acirrada de ensaios, com laboratório, aulas de expressão corporal, coreografia, alpinismo e texto, a cargo de Teresa Aquino, que também já havia trabalhado com o diretor, no espetáculo *Ensaio Selvagem*.

O musical, ambientado em um “cinema poeira”,<sup>21</sup> iniciava-se com o anúncio feito pela baleira (Lucélia Santos), seguido da canção de abertura *Science Fiction*, que fazia referências a filmes de ficção científica e terror, atores, atrizes e personagens clássicos – Michael Raine, Flash Gordon, King Kong, Boris Karloff, Dana Andrews, Guerra dos Mundos e Dr. X. Na sequência, o narrador, caracterizado de mágico de circo (Nildo Parente), apresenta a experiência de um jovem casal – Brad Majors (Wolf Maia) e Janet Weiss (Diana Strella) – que, numa noite chuvosa, viaja para visitar o Dr. Everett Scott (Zé Rodrix), ex-professor e amigo de ambos. No caminho, o pneu do carro fura e, em meio à tempestade, a dupla busca abrigo num castelo mal-assombrado, ao lado da estrada. Na residência, encontram várias “criaturas”, como Frank-N-Furter (Eduardo Conde e, a partir de maio de 1975, Edy Star), um vampiro extraterrestre, bissexual, travesti e transexual da Transilvânia, o mordomo corcunda Riff Raff (Tom Zé) e as servas Columbia (Betina Viany) e Magenta (Vera Setta), todos andróginos e extraterrestres. O anfitrião, Frank, convida o casal de jovens para pernoitar e, depois, apresenta-os ao seu laboratório e à sua criação, Rocky (Acácio Gonçalves), um homem forte, louro e jovem, que recebera a

---

20 SOUZA, Târik. Música Popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1974, Caderno B, p. 5.

21 Expressão popular para designar salas de exibição de filmes B, também, denominados *trash*.

metade do cérebro de um playboy, Eddie (Zé Rodrix), que por sua vez fora guardado em geladeira.

Em meio às loucuras que ocorrem no castelo e ao relacionamento sexual entre Frank, Brad e Janet, o Prof. Dr. Everett Scott, que está paraplégico, chega em uma cadeira de rodas, à procura de Eddie, que revela ser seu sobrinho desaparecido, e intima o vampiro a encerrar suas experiências. Após discussões, o mordomo Riff Raff, utilizando uma arma de raio laser, mata Frank-N-Furter, Columbia e Rocky. Em seguida, retorna juntamente com Magenta, sua irmã, com quem mantinha um relacionamento incestuoso, para o planeta transexual, na galáxia da Transilvânia.

O espetáculo, dirigido ao público jovem, combinava música *rock* e erotismo. A temática da sexualidade era amplamente explorada, com referências a virgindade, androginia, bissexualidade, homossexualidade, transexualidade, incesto e sadismo. Também eram tematizados uso de drogas, filmes de horror e ficção científica “classe B”. Com humor e deboche, a peça propunha uma contestação bem-humorada, explicada pelo ator Eduardo Conde, que protagonizou a personagem do vampiro bissexual andrógino:

a revolução pós (sic) meus supostos valores fizeram de mim um vampiro andrógino sincero no *Horror Show*. Muito sincero. Outra corajosa forma de expressão. O *gay* irreverente, o chacoalhar as pessoas, taí um exercício que sempre me tentou. E testemunhando secretamente tudo aquilo numa discreta revolta minha o que fora estabelecido com o que tinha de ser, entende?<sup>22</sup>

A imprensa nos mostra o cenário da temporada teatral no Rio de Janeiro em 1975. Comédias e musicais prevaleciam. As produções eram consideradas pela crítica como inexpressivas e, além da falta de

---

22 CONDE, Eduardo. “A hora do antigalã”, depoimento a Ronaldo Bôscoli. *Manchete*, Rio de Janeiro, 16 set. 1978, p. 122-123.

criatividade, os críticos lamentavam o ambiente apático, que ressaltavam não ser justificado pela prática da censura. Estavam em cartaz as peças *Ruminando cogumelos* e *Desgraças de uma criança*, ambos espetáculos musicais, as comédias: *O amante de Madame Vidal*, *Inspetor geral* e o monólogo *Corpo a corpo*. Na análise comparativa, os espetáculos musicais *The Rock Horror Show* e *Ruminando cogumelos*, que estrearam quase simultaneamente, foram considerados antagonônicos:

Tudo aquilo que aponte, na crítica sobre *Rock Horror Show*, como deficiência do material de base em que o trabalho se apoia, está bem definido em *Ruminando Cogumelos*. (...) Em compensação, toda a execução do trabalho, tão brilhante no Teatro da Praia, é nitidamente amadorística no Teatro Teresa Raquel.<sup>23</sup>

O espetáculo, que obteve ampla divulgação, repercutiu na imprensa. A crítica teatral destacava o caráter “comercial” da produção, que contou com grandes investimentos e patrocínio, e lamentava a adesão ao “modismo” da época – apelo ao erotismo, ao horror e à androginia –, o “servilismo” aos modelos importados. Apesar de os críticos considerarem o roteiro frágil, eles afirmavam a qualidade técnica e elogiavam o desempenho do elenco, exaltando o alto nível de profissionalismo e a realização primorosa. Seguem alguns exemplos:

o fato é que a peça, tal como foi escrita e como existe em cena aqui como em qualquer lugar, é uma imensa besteira, que glorifica o sinistro hábito de não pensar e de alimentar-se espiritualmente de mitos primários e lineares (que têm inclusive, para o Brasil, a agravante de serem mitos arbitrariamente importados de tradições alheias).

---

23 MICHALSKI, Yan. Cogumelos sem veneno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1975. Caderno B, p. 2

O que torna esta besteira, apesar de tudo, até certo ponto aceitável e simpática é o fato de que ela não se leva a sério e adota, pelo contrário, uma permanente, saudável e atraente atitude de autogozação, com um humor agressivo e eficiente. (...) Rubens Correia (sic) e sua equipe, escolhida com perfeito critério de seleção, transformaram a besteira numa atraente exibição de uma teatralidade ao mesmo tempo primitiva e sofisticada.

(...) Este é, portanto, um dos poucos musicais plenamente bem cantados e bem dançados até hoje feitos no Rio.<sup>24</sup>

Sem dúvida, no setor do teatro, um espetáculo muito louco vem “ouricando” a cuca da moçada carioca. É o “Rock Horror Show”, que mistura, como adianta o próprio nome, música, lobisomens, caveiras, vampiros e todas as espécies de monstros, num espetáculo controverso, capaz de divertir e arrepiar, ao mesmo tempo. A TV Globo, como não poderia deixar de ser, já documentou tudo isso. E os telespectadores poderão ver em lindas cores, no “Fantástico” de um dos próximos domingos (ainda não se sabe qual) várias cenas desse show maluco.<sup>25</sup>

o roteiro de *Rock Horror Show* não passa de um fiapinho, de textura pobre e filosofia decadente (a androginia, como proposta social, faz parte do processo autodestrutivo do Império enfermo). Já o espetáculo propriamente dito é outra história. Tem a melhor categoria profissional como acontece com a maioria dos trabalhos de Rubens Correia (sic). (...) Os desempenhos, perfeitos, destacando-se a performance – inteligente e debochada – de Eduardo Conde. Trilha musical

---

24 MICHALSKI, Yan. Brincando de horror. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1975. Caderno B, p. 2.

25 MARTINS, Jussara. Video-tape. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1975, p. 9.

muito bonita e a coreografia de Teresa d'Aquino original, funcional e diferente. Além de amedrontadora.<sup>26</sup>

o fato é que uma peça que era firme e erótica, se transformou num inexplicável apanágio de agressividade e sexualidade. Sem essa de falso moralismo. O fato é que as intenções do texto original deveriam ser respeitadas pelo tradutor.

Jorge Mautner, que fez as versões das músicas, é um dos mais revoltados e argumenta que até suas versões ficaram deslocadas dentro do contexto em que se desenvolve a tradução. Para Maria Helena Dutra, da VEJA, a coisa é mais simples e remonta ao papel celofane que envolve todas as sociedades de consumo: “A direção é boa, os atores idem, o clima se ajusta e tudo funciona perfeitamente; para quê? Para nada”.<sup>27</sup>

A realização brasileira é primorosa, num alto nível de profissionalismo. A começar pela direção de Rubens Correia (sic) que afirma ser o “Rock Horror Show” “um show cômico erótico de rock e horror, uma fábula *pop* cuja moral é desmistificar a idéia de pecado que carregamos como uma enorme pedra absolutamente inútil. Penso que o espetáculo vai aliviar um pouco as pessoas do peso da pedra. Acho mesmo que muita gente vai se livrar, de vez, desse peso”.

(...) Enfim, o “Rock Horror Show” parece ter sido montado para o público de Ipanema, Píer e cucas afins. Bom, válido, discutível pelo menos, “desenruça a cuca”, e, com este show, Eduardo Conde, o protagonista, ganha o centro do Pier, onde, aliás, brilha menos do que no “Rock Horror Show”.<sup>28</sup>

---

26 STUDART, Heloneida. *Rock Horror Show: Medo de careta. Manchete*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1975, p. 86.

27 ESTOLANO, H.. Mais para o horror do que para o show? *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1975, p. 8.

28 MILOST, Roberto. Rock + Horror = Show. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1975, p. 80, grifos no original.

Entre as críticas mais contundentes ao espetáculo, destaca-se a análise de Macksen Luiz do Rosário Filho, crítico que assinava a coluna sobre teatro no jornal *Opinião* e, posteriormente, no *Jornal do Brasil*. Em tom sarcástico, ele reduzia o espetáculo ao mero apelo comercial, destinado ao público restrito da Zona Sul carioca, que seria atraído pelo “modismo” estrangeiro. Lamentava, ainda, tratar-se de “produto importado”, justificando que esse reparo não se relacionava a xenofobia ou “nacionalismo irracional”, mas era feito porque ele considerava a versão brasileira do espetáculo supérflua e sem visão crítica. A despeito das justificativas do crítico, nota-se em seus comentários a contrariedade e a rejeição quanto à incorporação de elementos estrangeiros à produção cultural nacional, evidenciando que o debate nacional *versus* estrangeiro<sup>29</sup> não havia sido encerrado na década de 1960, após a “explosão tropicalista”:

Produto acondicionado em embalagem de luxo, o *Rock Horror Show* chegou ao Brasil e foi colocado no mostruário (palco) da loja (teatro) da Praia, no Rio oferecendo-se ao consumo de *hippies*, *freaks*, *caretas*, andróginos e nostálgicos avançadinhos do Posto Seis e adjacências. Num excelente trabalho de *marketing*, Guilherme [Araújo] percebeu que tinha nas mãos um produto capaz de interessar esses diferentes públicos, sem fixar-se em nenhum deles. Os *caretas* se sentiriam participando de uma loucura *hippie*. Os *hippies*, ou os remanescentes, de uma *caretice* divertida. Os curtidores de *rock* ouviriam o seu som preferido. Os andróginos, ou postulantes veriam no palco formas e músculos mal contidos por sungas e escorados por saltos altos dourados. (...) Se as previsões não falharem, este produto requintado da indústria da moda deverá ter o sucesso que justifique o investimento (cerca de Cr\$ 300 mil). E nada mais, além do

---

29 Em meio à ampla bibliografia sobre o tema, destaque: Duarte (2003), Favaretto (1995), Garcia (2007), Hollanda (2004), Napolitano (2001; 2007) e Paiano (1994).

lucro, justificaria a montagem deste *Horror* que cultiva com tanta aplicação o servilismo aos modismos importados. (...) De toda esta brincadeira só resta uma imagem poderosa: a da atriz Vera Setta, que, travestida de bruxa com preferências sexuais pouco triviais, não se preocupa com a imponência da transilvânica de sua Magenta. No palco surge uma pomba-gira no melhor estilo dos terreiros de macumba, que ri, desabridamente de todos nós, espectadores passivos de nossa complacência e servilismo.<sup>30</sup>

Reagindo às críticas que apontavam o caráter importado, de forma “passiva”, do espetáculo, o diretor Rubens Corrêa posicionava-se afirmando que

não é um espetáculo colonizado; quem assistir a ele vai verificar que nele estão presentes a garra, a vitalidade, a criatividade, a graça e a comovente precariedade do artista brasileiro. (...) Brincando, divertindo, cantando, chamando, reduzindo e assustando, porque isso também faz parte. Queremos que nosso espetáculo seja Woodstock e Altamont, Beatles e Rolling Stones, Eros e Thanatos, Noturno e Diurno, Macho e Fêmea, Deus e o Diabo. Abraxás!<sup>31</sup>

Ao longo do período em cartaz, a peça musical enfrentou várias dificuldades, como o adoecimento do ator principal, Eduardo Conde, que contraiu hepatite e teve de ser substituído por Edy Star, e incidentes com a administração do Teatro da Praia, como a alegação de falta de pagamento, disputas judiciais e a suspensão temporária do espetáculo. Mesmo com os percalços enfrentados, o espetáculo contabilizou 150

---

30 LUIZ, Macksen. Teatro – Made in Brazil. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1975, p. 19.

31 CORRÊA, citado por CUNHA, Wilson. O horror em ritmo de rock. *Manchete*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1975, p. 128.

apresentações, em temporada de quatro meses, encerrada em 25 de junho de 1975.

Ainda que Guilherme Araújo tenha afirmado que sofreu um prejuízo de mais de Cr\$ 300 mil cruzeiros com a temporada carioca,<sup>32</sup> o musical foi encenado, a partir de outubro de 1975, no Teatro das Nações, em São Paulo, com alterações na direção geral, assumida por Odavlas Petti, e no elenco: Ana Maria Braga, Zé Rodrix, Antônio Bivar, Kao Rossmann, Eduardo Nogueira, Marly de Fátima, Angela Rodrigues e Oswaldo Barreto.

### “MAS DE REPENTE A CURTIÇÃO MICHOU”<sup>33</sup>

Cumprindo as exigências impostas pelo Estado autoritário, o *script* do espetáculo musical foi encaminhado pela GAPA Produções Artísticas à Divisão de Censura de Diversões Públicas em 09 de janeiro de 1975, e tramitou sob o processo nº 003/75-SCTC/SC/DCDP,<sup>34</sup> de 108 páginas. E, apesar dos elementos polêmicos e agressivos à ordem moral vigente, o parecer censório, de 13 de fevereiro de 1975, assinado pela técnica de censura Marina de A. Brum Duarte, não atribuiu tais características à peça. Comparando a proposta à apresentação do norte-americano Alice

---

32 ARAÚJO, citado por COURI, Norma. “Rock Horror Show”: Os atores na porta do teatro fechado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1975. Caderno B, p. 1.

33 Trecho da letra da canção *Foi um barato*, de Richard O’Brien, na tradução de Kao Rossmann, consultada em meio à documentação da censura: ARQUIVO NACIONAL (AN), Rio de Janeiro. *Dossiê sem requerimento da Gravidora Sistema Globo de Gravações Audio Visuais – SIGLA*, Protocolos 14905/1975, 14906/1975, 14908/1975 e 14913/1975, 22 abr. a 5 jun. 1975, f. 1. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO. TN.CPR.LMU.6001. A maior parte das fontes mobilizadas nesta seção está disponível no site do Arquivo Nacional, por meio do Sistema de Informações (SIAN): <https://sian.an.gov.br/sianex>. Acesso em: 2 maio 2022.

34 AN, Rio de Janeiro. *Processo nº 003/75-SCTC/SC/DCDP*, 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Serviço de Censura (Censura Prévia), Subsérie Peças Teatrais, BR.AN.RIO TN.CPR.PTE 3972.

Cooper,<sup>35</sup> que ocorrera em abril de 1974 no Rio de Janeiro, o parecer classificou o espetáculo como musical *pop* sustentado pelo ritmo do *rock*, inspirado na obra de Mary Shelley, *Frankenstein*, de 1851, e no filme homônimo da década de 1930.

Relativizando o conteúdo do musical, o parecer argumentava que a peça procurava agredir o público, associando o grotesco ao horror, com a apresentação de seres andróginos extraterrestres, em referência à ficção científica. O erotismo contido no espetáculo era entendido como nada mais que uma “válvula de escape”, utilizada como decompressão ao comportamento tradicional conservador, que inibia o homem a agir conforme sua natureza. Justificava-se, ainda, que uma análise socio-antropológica das razões que motivaram a inserção de tais elementos não cabia aos censores. Pautando-se na legislação vigente, considerando os artigos 102 e 103 do Decreto nº 20.493, a técnica da censura decidiu pela liberação da peça, com cortes, para a faixa etária de 18 anos, pois afirmava não ser ela pornográfica, nem usar pornografia. Sobre a androginia, constam curiosas justificativas para a liberação:

Como androginia entende-se a bissexualidade no mundo mítico (mitológico), como fórmula mítica da totalidade psíquica dos poderes feminino e masculino. Psicologia de Jung (sic) (animus versus anima – polaridade dos sexos). É a identificação do ser “imaginário cuja força provem (sic) dos “ritus” ditos espirituais.

(...) a androgenia (sic) (da peça) não quer dizer “homossexualidade”. FRANK FURST (sic) o vampiro bissexual não é um terraqueo travesti e sim um símbolo de uma entidade mítica (cosmogênica) que fugindo ao ritual do simbolismo usou

---

35 Conjunto de música *pop* norte-americano, liderado por Alice Cooper (Vincent Furnier) e integrado pelos músicos Neal Smith, Dennis Dunaway, Michael Bruce e Glen Buxton. O grupo realizou turnê pelo Brasil em 1974, apresentando-se em São Paulo (Anhembi) nos dias 30 de março, 1º e 3 de abril; e no Rio de Janeiro em 5 (Canecão) e 6 de abril (Maracanãzinho). Foi considerado o maior investimento feito até então no *show business* no Brasil, com estimativa de 170 mil espectadores.

fisicamente seus poderes (proibidos) e por isso foi condenado à morte, como as crianças gregas da antiguidade que possuíam tal sinal físico (hermafroditismo) próprio e inerente aos deuses.

(...) o fato do “senhor Frank” haver submetido ou submeter a carícias sexuais tanto a jovem [Janet] quanto o jovem Brad é uma prova (na peça) necessária à sua qualidade de andrógino hermafrodita (físico) sem o que perderia sentido sua morte e a volta ao planeta de origem, dos outros.<sup>36</sup>

Todavia, mesmo com o parecer condescendente da censura, algumas cenas sofreram cortes, em decorrência das recomendações de abstenção de carícias corporais prolongadas, sobretudo durante a projeção das silhuetas (sombras) revelando partes sexuais. Tampouco foi aprovada a inserção no texto da fábula *A gata e o rato*, solicitada pelo diretor Rubens Corrêa, pois se considerou uma improvisação que transmitiria “conotações indesejáveis do ponto de vista moral e até social”.<sup>37</sup> Já a exibição de filmes, *slides* de cenas de horror e máscaras de monstros, como Dr. Hyde, Fantasma da Ópera e Bela Lugosi, que deveriam passear entre a plateia, foram aprovados.

Após a liberação com veto parcial, a produtora apresentou recurso, protocolado sob o nº 02611/75, com respaldo na legislação vigente.<sup>38</sup> O apelo foi aceito preliminarmente e resultou em exame de novo *script* e ensaio geral do Serviço de Censura e Diversões Públicas,

---

36 AN, Rio de Janeiro. DUARTE, Marina de A. Brum. *Parecer nº 146/75, Processo nº 003/75-SCTC/SC/DCDP*, 13 fev. 1975, f. 124. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Serviço de Censura (Censura Prévia), Subsérie Peças Teatrais, BR.AN.RIO TN.CPR.PTE 3972.

37 AN, Rio de Janeiro. DUARTE, Marina de A. Brum. *Parecer nº 146/75, Processo nº 003/75-SCTC/SC/DCDP*, 13 fev. 1975, f. 125. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Serviço de Censura (Censura Prévia), Subsérie Peças Teatrais, BR.AN.RIO TN.CPR.PTE 3972.

38 “Art. 43 – Parágrafo único – na hipótese de reprovação parcial fica facultado ao autor fazer a modificação que lhe aprouver, submetendo-a à aprovação da censura 24 horas, pelo menos, antes do ensaio geral” (BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, grifos da autora).

quando foi recomendada a observação rigorosa nos cortes sugeridos por Brasília:

Peço mandar proceder o ensaio-geral e providenciar a remessa dos relatórios dos técnicos designados para assisti-lo, por estar a validade do certificado sujeita ao resultado desse ensaio, devendo ficar ciente o interessado, através do setor de censura desse órgão, do que preceitua o artigo 11 e seu parágrafo único da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Recomendo a *máxima atenção da Fiscalização* para o desenrolar do espetáculo, com o fim de dar a esta DCDD meios de impor, se necessário, a medida preconizada para os casos de violação do indicado dispositivo legal.<sup>39</sup>

O novo exame verificou a existência apenas de alterações no texto, de ordem semântica, que não atingiam a estrutura da peça, e resultou na aprovação pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. A certificação nº 5.725/75 trazia a indicação da liberação da peça musical, sem cortes, desde que mantida a impropriedade para menores de 18 anos, numa postura que

demonstra que a censura, ao menos em alguns momentos, negociava os limites de sua tolerância a esse tipo de conteúdo, conjugando-os com critérios como o alcance do meio de expressão ou comunicação utilizado, do tipo de público que consumiria o entretenimento, da gravidade do conteúdo sexual explícito e a maneira de retratar as perversões e anormalidades (QUINALHA, 2021, p. 208).

---

39 AN, Rio de Janeiro. *Processo nº 003/75-SCTC/SC/DCDD*, 8 jan. 1985, f. 1. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Serviço de Censura (Censura Prévia), Subsérie Peças Teatrais, BR.AN.RIO TN.CPR.PTE 3972. Grifos da autora.

Se a censura não foi tão restritiva na aprovação do espetáculo, o mesmo não ocorreu com o processo de liberação das canções<sup>40</sup> da trilha sonora da peça, para integrar o *long play*<sup>41</sup> produzido pela SIGLA – Sistema Globo de Gravações Audiovisuais. As canções foram encaminhadas para análise do Serviço de Censura de Diversões Públicas, no dia 22 de abril de 1975, e os pareceres foram emitidos entre os dias 24 de abril e 5 de junho de 1975.

Os censores julgaram que as canções, acompanhadas da enenação, restritas ao público maior de 18 anos e executadas em ambiente fechado, eram admissíveis. Entretanto, a execução para o público em geral, sem o contexto da peça – visualidade e performance – não foi considerada adequada. Sendo assim, das dezenove canções enviadas à DCDP, sete foram vetadas, com a justificativa de impropriedade. As canções que integravam o espetáculo e que resultaram no LP narravam as aventuras dos seres andróginos. A canção *Foi um barato* apresentava a experiência realizada por Frank-N-Furter ao criar um ser humano – Rocky – “belo jovem e forte”, mas que resultou em inúmeros problemas, pois a “criatura” não controlava a libido. As alusões à sexualidade – “controlar minha libido”, “sinto-me sexy”, “o sexo é natural” e “não sou mais virgem” – não foram apontadas nos pareceres como razões para o veto da canção, mas sim as referências ao uso de drogas – “faz com que o meu sono seja azul” e “minha mente se expandiu e o preconceito já sumiu”:

---

40 AN, Rio de Janeiro. *Dossiê sem requerimento da Gravadora Sistema Globo de Gravações Audio Visuais – SIGLA*, Protocolos 14905/1975, 14906/1975, 14908/1975 e 14913/1975, 22 abr. a 5 jun. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.R-JANRIO.TN.CPR.LMU.6001.

41 Com capa de Hélio Eichbauer (responsável pela cenografia e figurinos do espetáculo), produção de Guilherme Araújo e Zé Rodrix (responsável pela direção musical do espetáculo), as canções foram gravadas pelos quatro principais cantores do espetáculo musical: Zé Rodrix, Eduardo Conde, Diana Strella e Tom Zé. O repertório: *Doce Travesti, Em apenas sete dias, Planeta Janeta, Eu vou partir, Science Fiction, Luz na casa de Frankstein, Dança do tempo, Espada da morte, Nostalgia, Toque, De quando em vez, Foi um barato e Tudo tentei*, conforme SOUZA, Tárík de. Música Popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1975. Caderno B, p. 5.

A letra tem íntima associação com o uso de alucinógenos e os efeitos decorrentes de seu uso (...) Embora a canção faça parte de um show musical “Rock Horror Show” no contexto geral daquele espetáculo, liberado para maiores de dezoito anos, pode estar bem colocada, mas não se presta a uma divulgação livre, que poderia induzir a maus costumes. Pelo exposto, VETO a composição.<sup>42</sup>

Esta letra evidentemente demonstra o uso de alucinógenos e a euforia alcançada (...) Embora liberada para o show musical “Rock Horror Show”, num recinto fechado, para maiores de 18 anos, sua divulgação livre, poderia influenciar de maneira nefasta os jovens. Sou pelo VETO da mesma.<sup>43</sup>

A canção *Eddie* narra a trajetória de um sujeito transgressor, que desde o nascimento “foi a desgraça de sua pobre mãe”, pois “só queria rock’n roll, motocicletas e pornografia”. Ele era caracterizado como um “tarado viciado total”, que usava a “navalha numa rua deserta”, e de quem “ninguém gostava”. Na análise dos censores, o veto foi justificado com os seguintes argumentos:

Sou pela interdição da presente letra musical, tendo em vista que foi liberado para o “Rock Horror Show”, espetáculo impróprio para menores de 18 anos e não é própria para a divulgação livre.<sup>44</sup>

---

42 AN, Rio de Janeiro. MENDES, Sonia Maria Galo. *Parecer nº 483/75*, 28 abr. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR. LMU 6001.

43 AN, Rio de Janeiro. RODRIGUES, Eugenia Costa. *Parecer nº 484/75*, 5 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR. LMU 6001.

44 AN, Rio de Janeiro. CRISTOFOLINI, Lúcia de Rivorêdo. *Parecer nº 515/75*, 24 abr. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR. LMU 6001.

Face a letra em questão focalizar a perversidade e o uso de arma branca, considero-a também, acordando com parecer anterior, imprópria para ser divulgada (...) É meu parecer salvo melhor juízo. Rio de Janeiro, 6 de maio de 1975.<sup>45</sup>

*Um vampiro muito louco* refere-se ao protagonista do espetáculo, Frank-N-Furter, enfatizando o fracasso de seus planos, tendo em vista que sua “criatura” saiu de controle, resultando na insubordinação de seus seguidores. Entre os versos, lia-se: “Prendeu o braço da veia estourou, quero que o sangue seja bom demais e que sugue em paz”. O veto foi justificado nos seguintes termos:

A letra musical em questão faz parte do “Rock Horror Show”, espetáculo liberado para maiores de 18 anos. Fora do citado espetáculo, o sentido fica alterado, dando a impressão de que se prepara para a ingestão de tóxico por via endovenosa, quando o autor fala: “prendeu o braço, a veia estourou”. Em se tratando do ataque de um vampiro, como a letra quer mostrar, o que consta é que estes personagens fantásticos procuram sempre a veia jugular, não a do braço. Por outro lado, a letra deixa transparecer todo o sadismo das histórias de vampiro. Sou por sua interdição para o tipo de divulgação que foi proposto.<sup>46</sup>

Pelas considerações contidas no parecer anterior, opino pela manutenção do VETO apostado à letra em exame, nada mais tendo a apresentar a não ser o de enquadrá-la no art. 41,

---

45 AN, Rio de Janeiro. LANZIOTI, Odete Martins. *Parecer nº 516/75*, 6 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

46 AN, Rio de Janeiro. CRISTOFOLINI, Lúcia de Rivorêdo. *Parecer nº 521/75*, 24 abr. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

alínea c, do Dec. 20.493/46. É o meu parecer salvo melhor juízo.<sup>47</sup>

*Não sonhe, seja* faz alusão à atriz Fay Wray, protagonista de vários filmes de terror, sendo o mais emblemático *King Kong*,<sup>48</sup> em que ela aparece nas mãos do monstro em cena clássica, no topo do Empire State Building. Na canção, o protagonista – vampiro Frank – afirma que sempre desejou ter as roupas lindas da atriz, “aquela deusa de cetim”, entregar-se ao prazer total e envolver-se em eróticos pesadelos. Por fazer “insinuações lascivas”, a canção foi vetada, causando estranhamento a liberação para a apresentação do espetáculo musical:

A presente letra musical foi liberada anteriormente para o “Rock Horror Show”, espetáculo proibido para menores de 18 anos. Dentro do show, a música é própria, mas não o é para livre divulgação, por comunicar intenções lascivas. Sou pela interdição.<sup>49</sup>

A letra em questão ora submetida à análise censória é mais que uma exortação – é um imperativo à prática da prostituição. Sua divulgação constituirá mais um dos elementos usados, pelos não escrupulosos, para fazer-se lavagem cerebral (sic), objetivando derrubar valores morais de um povo. Tal letra não seria por mim aprovada nem mesmo para recinto fechado, quanto mais para livre divulgação, por não atender ao princípio da finalidade que é o interesse público. Opino

---

47 AN, Rio de Janeiro. LANZIOTI, Odete Martins. *Parecer nº 522/75*, 6 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

48 KING Kong. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1933, 104 min.

49 AN, Rio de Janeiro. CRISTOFOLINI, Lúcia de Rivorêdo. *Parecer nº 517/75*, 24 abr. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN. CPR.LMU 6001.

pelo seu VETO, tendo em vista que a mesma infringe as alíneas a e c do art. 41, do Dec. 20.493/46. É o meu parecer salvo melhor juízo.<sup>50</sup>

*Planêta, Janêta, Carêta* refere-se a Janet Weiss, a “mocinha” do espetáculo, iniciada sexualmente pelo vampiro Frank-N-Furter, com práticas não convencionais – “Se liga nessa, Janet Weiss, sua bacorinha é azeda demais, se liga nessa Janet Weiss, o transductor vai te seduzir, você vai se acostumar”. As referências foram consideradas inapropriadas pelos censores, que alegaram:

Sou pela interdição da presente letra musical tendo em vista que foi liberada para o “Rock Horror Show”, espetáculo impróprio para menores de 18 anos e não é própria para a divulgação livre, por focalizar uma relação sexual por imposição instrumental, o transductor.<sup>51</sup>

A letra em questão aborda tema censurável de conteúdo ultraje público ao pudor (sic), ridicularizando valores morais. Opino pelo veto da mesma, por não atender às exigências da vida social, enquadrando-a nas alíneas a e c do art. 41 do Dec. 20.493/46. É o meu parecer salvo melhor juízo.<sup>52</sup>

*Travesti Transexual da Transilvânia* também se refere ao vampiro Frank-N-Furter, que se define como “um simples e doce travesti”. Ao deparar-se com o casal Brad e Janet, que pedem socorro, em razão do pneu furado, convida-os para pernoitar na sua mansão e propõe

---

50 AN, Rio de Janeiro. LANZIOTI, Odete Martins. *Parecer nº 518/75*, 6 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

51 AN, Rio de Janeiro. CRISTOFOLINI, Lúcia de Rivorêdo. *Parecer nº 519/75*, 24 abr. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

52 AN, Rio de Janeiro. LANZIOTI, Odete Martins. *Parecer nº 518/75*, 6 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

que assistam a um filme do ator e fisiculturista norte-americano Steve Reeves. Depois, apresenta-os ao seu laboratório e à sua criação, “um homem forte, louro e jovem que é tão bom para relaxar a tensão”. Nos pareceres, os censores vetaram a canção, pois identificaram-na como “apologia ao homossexualismo” e, portanto, contrária aos valores morais e bons costumes:

Tendo examinado a matéria em epígrafe o considerando o que determina o art. 41, alínea “a”, constante do decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, opino pelo veto da letra em pauta. Tal ajuizamento censório fundamenta-se na razão clara ditada pela intenção do autor em fazer da música uma apologia ao homossexualismo.<sup>53</sup>

A apologia ao homossexualismo está clara na letra, não sendo permitida portanto, a sua liberação, considerando a alínea “a” do art. 41 do Dec. 20.493 de 24/1/46. Face ao exposto, VETO a letra ora examinada.<sup>54</sup>

O conteúdo da letra exalta o homossexualismo, razão pela qual sou de opinião que a letra em questão deverá ser INTERDITADA, baseada na alínea “a” do art. 41 do Dec. 20.493 de 24/1/46.<sup>55</sup>

*A dança do tempo*, por sua vez, consiste em uma convocação para a “curtição”. A liberdade, o sonho e a fantasia são exaltados na canção.

---

53 AN, Rio de Janeiro. FRÓES, Rogério Freitas. *Parecer nº 523/75*, 28 abr. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

54 AN, Rio de Janeiro. CHAVES, Selma. *Parecer nº 524/75*, 7 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

55 AN, Rio de Janeiro. RODRIGUES, Eugenia Costa. *Parecer nº 525/75*, 7 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

A análise dos censores sublinhou o seguinte trecho: “Eu estava andando só, sem nada pra fazer. Quando um cara me olhou e me fez estremecer. Olhos de demônio pra cima de mim. Ele me enfeitiçou, calafrios sem fim. Minha mente apagou e ele sorriu. Eu fiz uma viagem até o ano 2000”. Na argumentação, os pareceres destacavam a dubiedade, a linguagem inapropriada e a referência ao uso de drogas:

O sentido dúbio da letra, e a linguagem usada, pode sugerir, o envolvimento no problema do (sic) tóxicos, pelo que, opino pelo veto da mesma, baseado no art. 41, alínea “c”, do decreto nº 20.493.<sup>56</sup>

A duplicidade de sentido da letra no que tange a política e, a toxico (sic) me impedem de liberar a letra, considerando os itens do art. 41 do Dec. 20.493 de 24/1/46, que enquadram perfeitamente o assunto citado na mesma.<sup>57</sup>

O dúbio sentido da letra, sugerem uma referência ao toxico (sic). Daí porque, amparada pelo art. 41 do Dec. 20.493 de 24/1/46, alínea “c”, opino pela INTERDIÇÃO da letra.<sup>58</sup>

O parecer conclusivo, em caráter de revisão, reiterava os vetos, argumentando que as letras “soltas”, não enquadradas na ação cênica, permitiam uma distorção e favoreceriam a apologia da bissexualidade, da homossexualidade e do uso de alucinógenos. Seriam, portanto, impróprias para a livre audição. Contudo, foi liberada a canção *Me toque*,

---

56 AN, Rio de Janeiro. GÓES, Rogério Freitas. *Parecer nº 528/75*, 28 abr. 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

57 AN, Rio de Janeiro. CHAVES, Selma. *Parecer nº 529/75*, 7 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

58 AN, Rio de Janeiro. RODRIGUES, Eugenia Costa. *Parecer nº 530/75*, 7 maio 1975. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU 6001.

*me toque, toque, toque*,<sup>59</sup> que trata do desejo – “É uma vontade que vem, que você tem também. É um fogo que queima” – e da iniciação sexuais – “Eu estava com medo, foi muito cedo. Tinha beijado uma vez só (Será que só ficou nisto mesmo?)”. A linguagem da letra é marcada por dubiedades e insinuações sexuais explícitas: “Beijar não é brinquedo. É bom tomar cuidado com este dedo”; “Eu quero ser suja. Abrace, beije, me leve, criatura noturna”. Essa liberação suscita indagações: por que ela ocorreu? As referências sexuais não foram notadas? A análise da canção não foi feita com os mesmos critérios daquelas que foram vetadas? Ou ela teria sido encarada com mais benevolência por, apesar de seu teor sugestivo, tratar de relações heterossexuais?

Nos pareceres de análise das canções que integrariam o LP do musical *The Rock Horror Show*, os censores identificaram nas letras referências ao uso de alucinógenos, perversidade, uso de arma branca, ingestão de tóxico por via endovenosa, sadismo, intenções lascivas, prática da prostituição, lavagem cerebral, relação sexual, ultraje ao pudor e “apologia ao homossexualismo”. E, no parecer de revisão, a justificativa que reiterava os vetos destacava que as mensagens das canções, marcadas pela permissividade à “anomalia” da homossexualidade não poderiam ser veiculadas “descoladas” dos diálogos e da visão dos quadros que a encenação da peça formulava, correndo o risco de favorecer uma interpretação “ao saber de quem ouve”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do espetáculo musical *The Rock Horror Show* favorece as discussões sobre a cena teatral no Rio de Janeiro em 1975, bem como sobre a ação da censura durante o lento processo de abertura política no Brasil, com seus avanços e recuos. As leituras realizadas e a análise

---

59 A letra foi integralmente transcrita em: AN, Rio de Janeiro. *Dossiê sem requerimento da Gravadora Sistema Globo de Gravações Audio Visuais – SIGLA*, 1975, f. 46. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN.CPR.LMU.6001.

das fontes revelam o aumento da atividade censória durante a década de 1970, em razão da melhor organização do aparato repressivo, da consolidação e da expansão da indústria cultural, em especial do mercado fonográfico. Portanto, apesar de alguns avanços promovidos por medidas de distensão política adotadas durante o governo Geisel, o período ainda foi marcado pelo cerceamento das liberdades e pela repressão aos opositores do Estado autoritário.

Os pareceres da Divisão de Censura de Diversões Públicas evidenciam a defesa da moral e dos bons costumes, a partir da lógica conservadora. Referências à sexualidade, sobretudo aos comportamentos considerados não convencionais, como a bissexualidade e a homossexualidade, e o uso de drogas eram vetados sob a alegação da má influência sobre os jovens, público-alvo consumidor da expansão da indústria cultural, na medida em que poderiam acarretar a degeneração dos costumes e afronta aos valores morais. Tendo como norte os padrões heteronormativos, a temática da homossexualidade era considerada uma “anomalia” que deveria ser combatida. Se houve tolerância dos censores para a liberação da peça, pois justificou-se que ela atingiria público restrito e específico, os maiores de 18 anos, o mesmo não aconteceu com as canções, que sofreram análise mais criteriosa, resultando no veto às referências consideradas inapropriadas ao público em geral e à livre execução, já que, após a compra do LP, as canções poderiam ser ouvidas livremente, sem controle de idade.

A análise do espetáculo musical permite a constatação da resistência de artistas no contexto autoritário. A peça, ao abordar a androginia e o comportamento contracultural, valia-se de humor, ironia e deboche para desafiar a ordem conservadora e questionar os padrões heteronormativos, propondo a reflexão sobre novos comportamentos e práticas e reivindicando as liberdades individuais. Discutir o espetáculo musical e as práticas da censura contribui para a reflexão sobre a pertinência e a atualidade do debate. Hoje, em razão do avanço de forças retrógradas, a questão da moral e dos bons costumes ganha destaque na opinião pública. Setores conservadores, apoiados no discurso

religioso, reivindicam a necessidade da defesa da “família tradicional” e dos padrões heteronormativos, inseridos na agenda política. Questões sobre sexualidade e gênero voltam a ser tabus e reiteram a vigência da prática da censura no Brasil, situação que nos alerta para a necessidade de buscarmos escrever um final diferente do apresentado no espetáculo musical: “*Science Fiction*, que loucura. Enfim Frank e sua criatura com sua tribo, Brad e Janet ao nada voltam. Sem qualquer glória e assim acaba a nossa história”.<sup>60</sup>

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Patrícia Marcondes de. O Glam Rock brasileiro: Moda e comportamento andrógino na década de 1970. *Domínios da imagem*, v. 13, n. 25, p. 65-88, jul./dez. 2019.
- CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: A Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CONRADO, Guilherme. Inconsciente-Rubens-Artaud: A tríade investigativa no espetáculo de Rubens Corrêa. In: IX CONGRESSO DA ABRACE, 2016, Uberlândia. Anais... Campinas: Universidade de Campinas, 2016, p. 355-374.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Faperj, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 1995.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao regime militar. *Topoi*, v. 3, n. 5, p. 251-286, dez. 2002.

---

60 Trecho da letra da canção *Science Fiction (Final)*, de Richard O’Brien, na versão de Kao Rossman, consultada em meio à documentação da censura: AN, Rio de Janeiro. *Dossiê sem requerimento da Gravadora Sistema Globo de Gravações Audio Visuais – SIGLA*, 1975, f. 5. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Letras Musicais, BR.RJANRIO.TN. CPR.LMU.6001.

- FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *O golpe e a ditadura militar: Quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p. 265-275.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde. 1960-1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.
- LAMARÃO, Luísa Quarti. Entre o sagrado e o profano: Os mediadores culturais da MPB. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-19.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das ideias: A questão da tradição na MPB*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 1994.
- QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: A Ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. *Concinnitas*, v. 19, n. 33, p. 86-100, dez. 2018.
- RÍSPOLLI, Guilherme Conrado Pereira. *Rubens Corrêa é Artaud!: As manifestações (do) inconsciente/s no trabalho do ator [uma busca pela atuação esquizofrênica rubeniana]*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.