

# A delirante encenação da CENSURA

Mais de 6,1 mil textos originais de peças são resgatados do acervo do Deops e devem permitir que se reescreva a história do teatro paulista no século 20

GONÇALO JUNIOR



O modo como as palavras são colocadas às vezes, com o tempo, pode revelar os absurdos de uma época. Em 4 de janeiro de 1932, para encenar a peça *Andaime*, de Paulo Torres, o produtor Raul Soares foi obrigado a seguir um ritual um tanto quanto bizarro pela inversão de valores. Ao encaminhar o texto ao censor do Departamento Especial de Ordem Social e Política (Deops), escreveu: “Venho, respeitosamente, requerer a vossa senhoria para que se digne de mandar censurar a peça em três atos *Andaime*”. Soares ainda teve de pagar pelo serviço – 60 mil-réis em selos “estaduais”.

A ditadura do Estado Novo estava longe de começar, mas já havia nesse momento uma caça aos “subversivos” da ordem pública e da moral e seu texto foi integralmente vetado no primeiro momento. Em seu parecer, o censor Antonio Romão de Souza Campos recorreu ao seu suposto conhecimento crítico para desqualificar o diretor: “A peça teatral é um arranjo sem técnica, sem nenhum merecimento literário, que visa unicamente à propaganda subversiva”. O produtor recorreu e o chefe da censura determinou que sete censores fossem ver o ensaio. Todos votaram pela liberação.

O relatório mais entusiasmado foi de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), expoente das artes plásticas brasileiras, idealizador e um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, mas que completava o orçamento doméstico como censor do Deops: “Nada oponho à representação de *Andaime*, comédia de um legítimo escritor brasileiro. Seria ridículo proibir a um artista, já conhecido por suas idéias, com livros publicados onde elas se afirmam, que trouxesse ao teatro seu ponto de vista”.

Quase 30 anos depois, a censura se mostrava ainda mais implacável. Em abril de 1961, o censor Benjamin Raymond da Silva, do mesmo Deops, esforçou-se para mostrar conhecimento analítico e poder de compreensão do

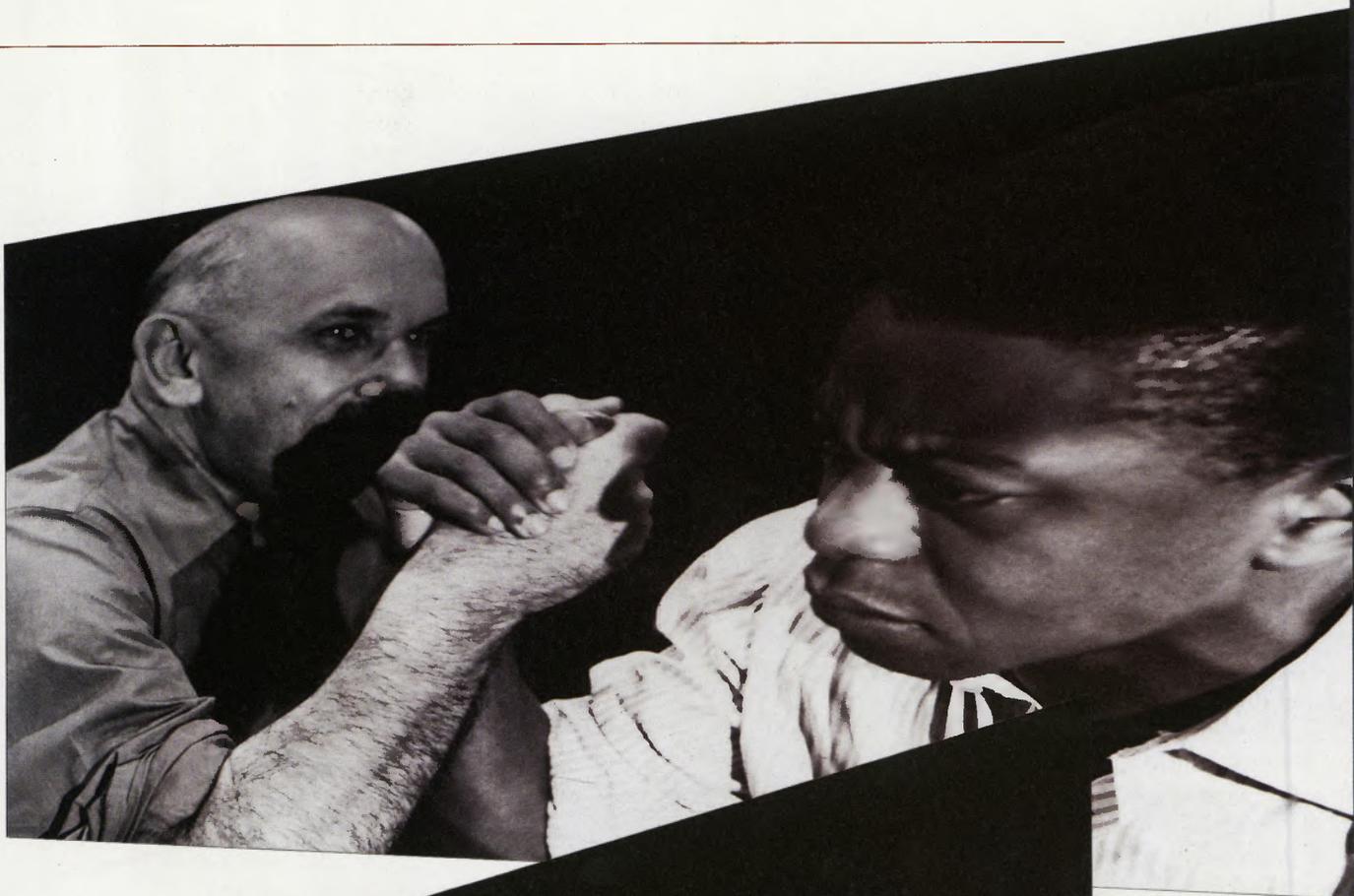
que se escondia por trás do texto de *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934): “É sabido que, para os comunistas, a instituição que deve ser combatida com veemência e intransigência é a policial porque constitui a ação coercitiva que impede a propagação do ideal vermelho. Isso o autor consegue com maestria. Parece um Lenine redivivo”. Em seguida, justificou o veto integral da peça: “Homem culto, conhecedor do assunto, Gianfrancesco Guarnieri, nesta peça, expõe matéria perigosa. A representação é prejudicial”.

As experiências de Soares e Guarnieri estão registradas num tesouro da memória nacional que ainda está sendo dimensionado: o arquivo do Deops sobre censura ao teatro em São Paulo entre 1926 e 1968. São 6.147 processos de peças submetidas à tesoura. Cada um traz anexo o texto original, exatamente como foi pensado pelo autor. A maioria é inédita – 894 foram parcialmente vetados e 43 integralmente proibidos, sem contar que 1.519 tiveram restrições quanto à faixa etária.

A papelada inclui desde casos notórios – com detalhes desconhecidos – como *Roda viva*, de José Celso Martinez Correia, proibida depois de um ano em cartaz; a censura a todas as peças de Nelson Rodrigues (1912-1980), Dias Gomes (1922-1999), Plínio Marcos (1935-1999), Augusto Boal e Guarnieri. Ou desconhecidas e inéditas de vários autores, além de centenas de textos de teatro amador, circo-teatro e peças estrangeiras.

O acervo recebeu o nome de Miroel Silveira (1914-1988), professor de teatro, diretor, produtor e autor, responsável por literalmente “salvar” os processos de censura. A documentação cobre o período quando a censura era estadual – embora fosse submetida à esfera federal – e hoje pertence ao patrimônio da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). No momento, 25 pesquisadores estão debruçados sobre os documentos, com a coordenação da professora doutora Maria Cristina Castilho Costa.

As pastas reúnem solicitação do produtor ou diretor, pareceres dos censores – com seus respectivos nomes –, pedidos de revisão (quando havia veto ou proibição integral), nomes das companhias teatrais – muitas esquecidas ou



Cena da montagem original de *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri e abaixo, da de *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues



sem registro histórico – recortes, de jornais e outros anexos que compõem um dos mais ricos legados para contar a história do teatro paulista.



Em maio sai o primeiro fruto da pesquisa: o livro *Arquivo Miroel da Silveira: a censura em cena*, de autoria de Maria Cristina, com edição da FAPESP, Edusp e Imprensa Oficial. A obra traz um inventário do acervo, contexto político e até entrevistas com quatro ex-censores do Deops – somente um dos remanescentes se negou a falar –, diretores e produtores que foram vítimas de vetos. No segundo semestre será lançado o volume *Palco, picadeiro e censura: ensaios sobre produção cultural em São Paulo*, de Roseli Fígaro. Parte do que já foi levantado pode ser consultada no site [www.eca.usp.br/censuraemcena](http://www.eca.usp.br/censuraemcena)

Estão sendo desenvolvidas três linhas de pesquisa no momento: “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”, da professora doutora em jornalismo Mayra Rodrigues Gomes; “Teatro amador: uma rede popular de cultura na cidade de São Paulo”, de Roseli Fígaro; e “A censura e a influência no teatro, no rádio e na televisão”, de Maria Cristina. “Com a base de dados que formamos, pudemos perceber que muitos nomes do teatro são os mesmos que construíram o rádio e a TV no Brasil”, justifica a pesquisadora.

Segundo ela, a amplitude de possibilidades que os documentos do Deops permitem pode ser exemplificada com o fato de o teatro ter influenciado muito a televisão nos primeiros anos. Não apenas com os teleteatros ao vivo. O humorístico *A praça é nossa*, exibido há décadas, tem a mesma estrutura de quadros amarrados por um tema e um apresentador do teatro de revista. Maria Cristina destaca ainda a importância do circo-teatro no passado. Só para ter uma idéia, enquanto a cidade de São Paulo mantinha apenas três teatros, havia mais de 120 companhias do gênero a percorrer todo o interior e a capital.

A pesquisa de Mayra Rodrigues parte do pressuposto de que a censura, en-

LUCIA MINDLIN LOEB/Æ



O “maldito” dramaturgo Plínio Marcos: alvo favorito dos censores

quanto dispositivo disciplinar, tem como estratégia prioritária a exclusão de palavras. Assim, ela vem catalogando os termos mais vetados em diferentes períodos. Engana-se quem imagina que tudo tem a ver com pornografia. A partir do ponto de vista do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), ela está analisando o discurso da censura e as relações de poder. Trata-se de um enfoque dos mais reveladores.

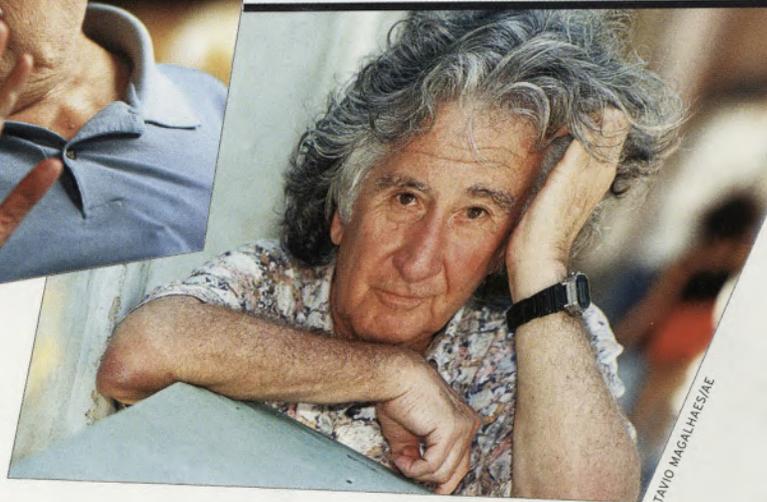
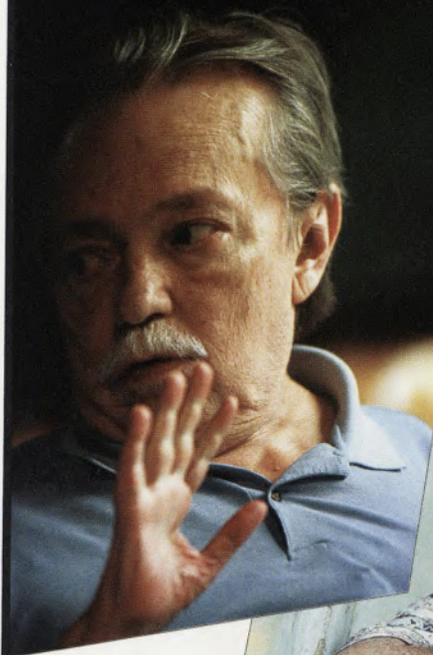
Mayra encontrou surpresas, como o veto que se fazia à palavra café sempre que estivesse relacionada com o governo. Aconteceu, por exemplo, com a peça *Feitiço*, de 1942, escrita por Oduvaldo Viana (1892-1972). “Como o censor não justificava o veto, ao buscar o contexto social, econômico e político, verifica-se que o país naquele momento passava por uma política cafeeira bastante complicada e polêmica, quando se queimavam os excedentes do produto em grandes quantidades para garantir um bom preço no exterior.”

**Doação** - A descoberta do acervo de peças submetidas à censura do Deops aconteceu por acaso, em 1988. Miroel Silveira sabia que o órgão de repressão

fora responsável pela proibição de peças porque ele mesmo se tornara vítima em algumas ocasiões, como autor e diretor. Segundo contou, assim que foi anunciado o fim da censura pela Constituição de 1988, procurou o Deops para examinar os processos como pesquisador. Encontrou perto de duas centenas de volumes com os mesmos encadernados e jogados no canto de uma sala. Ao ser informado de que tudo seria incinerado em breve, perguntou se não podia levá-los. O funcionário teria concordado desde que retirasse tudo naquele mesmo dia. Dito e feito. Conseguiu uma perua e levou tudo para sua sala, na ECA. Silveira, porém, morreu poucos meses depois.

Com a reforma da faculdade em 1992, a documentação foi levada para a biblioteca, onde ficou dez anos, enquanto não se lhe definia um destino. Ninguém se arriscou a fazer um projeto de pesquisa. Em 2002, Maria Cristina assumiu a presidência da comissão de bibliotecas e, como socióloga por formação, ao saber do arquivo, começou imediatamente sua catalogação, com a ajuda da bibliotecária Bárbara Júlia Leitão e a diretora da biblioteca Lúcia

Gianfrancesco Guarnieri  
e abaixo Augusto Boal:  
tachados de comunistas



de outros países, trazidas por imigrantes e encenadas na língua original. Nesses casos, recorriam a um tradutor juramentado que fazia uma sinopse. Há na coleção textos em espanhol, árabe, alemão, lituano. Suas encenações tinham o propósito de preservar nas colônias as tradições dos imigrantes. Os pesquisadores acreditam que traziam conteúdo subversivo e talvez parte dessas peças nem mais exista em seus países de origem.

**Tipos** - O mergulho de Maria Cristina nos arquivos da censura lhe permitiu estabelecer quatro tipos básicos de censura predominantes no trabalho de quem achava que cabia agir em nome do Estado contra a subversão: a censura religiosa, que não permitia referências a padres, Igreja, Jesus Cristo, Nossa Senhora e Deus; a política, que não admitia citações do Exército, pobreza, governo e determinados políticos; a moral, com veto a cenas de erotismo, palavrões e situações de duplo sentido; e a que ela chama de censura social, uma vez que temas como racismo não eram tolerados – judeus, negros etc.

Entusiasmada com o material de pesquisa e indignada ao mesmo tempo quando fala da censura, Maria Cristina faz questão de ressaltar o prejuízo que essa forma de repressão causou às artes no Brasil. Conta que foi procurada por um antigo autor e diretor do interior que soube do projeto e veio ver se o texto de sua peça ainda existia. Emocionado, com os olhos cheios de lágrimas, culpou a censura pelo desencanto e por ter deixado o teatro ainda no colégio. “A censura atrasou a vida artística brasileira em 30 anos, impediu que talentos florescessem, que ciclos fossem completados.”

A pesquisadora diz que é preciso perceber que o censor atrasa o desenvolvimento do público, infantiliza a platéia quando assume um papel paternal por achar que esta não tem discernimento para escolher o que deve ver. A tesoura, acrescenta, era manejada por pseudo-intelectuais, burocratas despreparados e apadrinhados que não tinham o que fazer. A não ser cuidar da parte suja em tempos de intolerância. Não significa que a censura acabou. Hoje continua em nome da moral, dos bons costumes e dos bons negócios. ●

Recine. Em 2004, a pesquisa tornou-se um projeto temático da FAPESP, com suporte para seu desenvolvimento.

Pelo que já foi inventariado, é possível saber que entre as décadas de 1920 e 1960 nada menos que 11 órgãos públicos censuraram o teatro em São Paulo. Descobriu-se que, em alguns momentos, os ministérios da Justiça e da Educação e Cultura brigaram para ver quem ficava com a função. Depois do veto ou da liberação, a peça ainda passava pelo crivo do Juizado de Menores.

O que se percebe, diz Maria Cristina, “é que a censura sempre foi tratada como caso de polícia, desde a época colonial, quando muitos artistas foram presos”. Na sua opinião, é incrível que o Brasil acabou por nos habituar com essa forma de repressão. “Uma vez que o espetáculo é sempre único a cada apresentação, quando os artistas falam ao vivo para a platéia, isso fez com que o teatro fosse escolhido como palco da briga ideológica e da perseguição aos ideários da esquerda.”

Para a pesquisadora, o impacto do período em estudo está nas consequências nefastas da censura prévia, uma vez

que havia o temor de que tudo fosse perdido, pois a produção inteira da peça – aluguel de teatro, construção de figurinos, contratação de técnicos, ensaio do elenco etc. – era feita antes da ação dos censores. Na fase áurea do teatro de revista – e suas vedetes com as pernas de fora – a repressão só se dava por satisfeita depois de assistir ao ensaio, uma vez que figurinos, gestos e expressões podiam exprimir a que estava proibido. “A censura busca nas entrelinhas um subtexto, a intencionalidade nos interstícios da ocultação.”

Em alguns processos há registros de que os censores interferiam até na iluminação como forma de amenizar o impacto de alguma cena. Se tivesse insinuação erótica, determinavam que a cena fosse representada de forma “bem rápida”. Gêneros populares como circo-teatro e teatro de revista foram especialmente perseguidos sob a desculpa de defesa da língua portuguesa, da educação e da moral. “Com isso, tiravam-lhes a espontaneidade, o jogo de palavras.”

Por outro lado, o texto estrangeiro traduzido, considerado mais sofisticado e elitista, era mais aceito. Os censores também lidavam com as peças vindas