

# Ben-Hur: um herói de muitas guerras

Maria Cristina Castilho Costa\*

## Resumo

O texto procura reconstruir a trajetória de Ben-Hur, saga literária de Lew Wallace, adaptada para o teatro, o cinema e o cartoon, até se transformar no Brasil em opereta e circo-teatro. Com base nos documentos de censura prévia do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, existentes na Escola de Comunicações e Artes da USP, procura questionar o papel da censura na produção teatral brasileira.

**Palavras-chave:** teatro; Ben-Hur; censura; circo-teatro; governo Vargas.

## Resumen

El texto busca reconstruir el trayecto de Ben-Hur, saga literaria de Lew Wallace, adaptada al texto, cine y al *cartoon*, hasta convertirse en Brasil en opereta y circo-teatro. Basado en los documentos de previa censura del Departamento de Diversiones Públicas del Estado de São Paulo, que están en la Escola de Comunicações e Artes de la USP. El texto busca, así, cuestionar el papel de la censura en la producción teatral brasileña.

**Palabras-clave:** teatro; Ben-Hur; censura; circo-teatro; gobierno Vargas.

## Abstract

This paper tries to rebuild the trajectory of Ben-Hur, literary saga by Lew Wallace, adapted to the stage, screen and cartoon until, in Brazil, it became operetta and circus-theater. Based on previous censorship documents of the São Paulo State Public Entertainment Department,

---

\* Maria Cristina Castilho Costa é doutora em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, livre-docente em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP, coordenadora do Projeto Temático *A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira*. É autora de diversos livros, entre eles, *Ficção, comunicação e mídias*, da Editora SENAC, e editora da Revista Comunicação & Educação.

kept in Escola de Comunicações e Artes of USP, it examines the censorship role on the Brazilian theater production.

**Keywords:** theater; Ben-Hur; censorship; brazilian circus-theater; Vargas government.

**B**en-Hur, a história de Cristo, é o título de um livro escrito pelo general Lew Wallace e publicado em 1880 nos Estados Unidos pela Harper and Brothers. Teve importantes adaptações para o teatro e um curta-metragem produzido em 1907. Em 1926 transformou-se, nas mãos de Fred Niblo, no maior e mais caro sucesso do cinema mudo norte-americano, produzido pela Metro Golding Meyer com os superstars da época Ramon Novarro e Francis X. Bushman. Em 1959, quando a MGM Studios passava por séria crise financeira, provocada, entre outros motivos, pelo já expressivo sucesso da televisão que afastava o público do cinema, Ben Hur passa por um remake de três horas e meia, em cinemascope e technicolor, até hoje um dos maiores sucessos cinematográficos de Hollywood. Dirigido por William Wyler o filme foi estrelado por Charlton Heston que já havia se distinguido em *Os dez Mandamentos*, dirigido em 1956, por Cecil B. De Mille, para a Paramount, outro sucesso internacional dos chamados filmes bíblicos. O "remake" de Ben-Hur tomou seis anos, sendo seis meses só de locação na Itália, incluiu centenas de figurantes e a cooperação de De Mille na direção.

No prólogo do filme, conta-se que, no ano I da era cristã, judeus retornam à Palestina para um censo decretado pelo Império Romano. A obediência à ordem exige muito dos judeus que, entretanto, se consolam na esperança da vinda do Messias que, segundo profecia bíblica, daria aos hebreus justiça e liberdade. O filme mostra então o nascimento de Jesus e a adoração dos Reis Magos. Dessa cena, passa-se para o ano de XXVI, quando retorna à cidade de Nazaré um oficial romano de nome Messala. Assim tem início a história heróica de um rico comerciante judeu, oriundo de uma das famílias mais importantes da Palestina, Judah Ben-Hur.

Messala, que fora criado em Nazaré, havia sido amigo de infância de Ben-Hur e, agora, retornando à cidade natal como comandante do exército, recebe a visita do antigo amigo. Os ex-companheiros de infân-

cia se reencontram, mas, apesar desse intenso amor fraterno, as divergências entre eles logo emergem – o romano se transformara em ferrenho defensor dos interesses de Roma, disposto a fazer com que os judeus se submetessem às ordens do Império, enquanto o judeu alinhara-se com os hebreus na busca por libertá-los do jugo romano. Messala admira Roma e deseja que o amigo se conforme à sua soberania, enquanto Judah acredita em outro futuro para o povo judeu. Ambos confiam, entretanto, que a amizade seja superior a esse conflito de posições. Messala retribui a visita indo até a casa de Ben-Hur, onde é recebido com afetividade pela mãe do amigo, Miriam, e pela irmã, Tirzah.

Entretanto, o conflito entre os dois se instala claramente quando Messala pede que Ben-Hur colabore com o Império, fornecendo os nomes dos judeus que conspiram contra Roma, ao que Judah se nega. Messala responde que quem não está a favor de Roma está contra ele.

A tensão aumenta, mas Ben-Hur se mantém irredutível, fiel às suas origens e afirmando sempre que o poder de Roma se opõe não só aos judeus, como a todos os povos da Terra, o que o faz prever para breve o dia da libertação. Um incidente serve de estopim para o rompimento definitivo entre eles – em meio a um desfile em que Gratos, o novo governador romano, é apresentado à população, uma pedra desprega-se do telhado onde Ben-Hur e sua família assistiam ao cortejo, atingindo o cavalo do homenageado que cai e se fere. Embora fique evidente o caráter acidental do ocorrido, Judah é acusado de tentativa de assassinato, sendo preso e enviado às galés como escravo.

Condenado sem julgamento, Ben-Hur jura vingança. O destino o ajuda: nas galés, ele é o prisioneiro de número 41 sob as ordens do comandante Quintus Arrius, cujo navio é assaltado por corsários macedônios. O valente Judah salva seu comandante da morte que, agradecido, o adota como filho, libertando-o da escravidão e lhe dando posição e dinheiro.

Mas, Ben-Hur quer voltar à Palestina e buscar por sua mãe e irmã. No caminho de volta, trabalha para um xeique árabe que o ensina a dirigir bigas. O seu bom desempenho permite que ele enfrente Messala em uma corrida no Circo Romano, na qual vem a vencer o inimigo depois de acirrada disputa. Os 17 minutos dessa competição são uns dos mais importantes e famosos do cinema norte-americano. Judah vence, vingando-se e Messala morre.

Finalmente na Palestina, Judah reencontra Esther, a quem conheceu antes de partir e o casal se enamora. Ben-Hur reencontra a mãe e a irmã que, tendo adoecido na prisão, estavam esquecidas em um leprosário onde amargavam seus tristes destinos. Contra seus rogos, ele as traz de volta a Nazaré onde, chegando, encontram Jesus Cristo que, julgado criminoso por Pontius Pilatos, caminha para o Calvário. Ben-Hur reconhece Cristo – o homem que lhe havia dado de beber quando escravo. Em retribuição, Ben-Hur lhe oferece água e Jesus, então, milagrosamente, cura as duas mulheres de sua doença. Assim termina o filme, fazendo-se justiça contra as injustiças romanas.

Lew Wallace nasceu em 1827, na cidade de Brookville, em Indiana. Atuou na guerra contra o México, tornou-se senador e destacou-se na Guerra de Secessão, chegando a major coronel do exército norte-americano. Sua primeira novela foi escrita em 1873 e chamava-se *My Fair God*. Em 1878, torna-se governador do Estado do Novo México e, em 1880, publica *Ben-Hur*. Em 1899, a adaptação teatral da obra estréia no Broadway Theatre, em Nova York, numa encenação que contou inclusive com oito cavalos apresentados no palco, dando ao público a impressão de galoparem, graças aos mecanismos ilusionistas da produção. A adaptação ficou a cargo de William Young e a direção do espetáculo sob responsabilidade de Joseph Brooks. O sucesso levou a peça para as demais cidades dos Estados Unidos e para o exterior, tendo sido apresentada na Europa e na Austrália. A última apresentação foi em 1921, depois de seis mil encenações e de vinte milhões de espectadores.

A primeira adaptação para o cinema data de 1907, uma versão não autorizada que não fazia jus ao sucesso do livro e da peça. O filho de Wallace e os editores processam a produtora Kalem que, em 1911, foi obrigada a indenizar os editores e o herdeiro. O livro mereceu ainda adaptação para um musical e para diversos desenhos animados.

Lew Wallace conheceu o sucesso de seu livro em vida, o que se deve à sua boa história envolvendo amor, ódio, vingança, fraternidade, lealdade, orgulho racial, perseguição e muita ação. O sucesso se deve também, segundo os críticos, a uma política de publicidade e distribuição adequada dos editores que tiveram como público-alvo os estudantes. Ben-Hur jamais deixou de ser reeditado desde então.

Quando perguntado sobre sua motivação para escrever Ben-Hur, Wallace, um metodista confesso durante toda sua vida, disse que, em

uma viagem de trem, em 1876, conversando com um amigo ateu, percebeu que pouco conhecia sobre sua fé. Decidiu-se então por ler a Bíblia e escrever uma novela que fizesse com que os outros também a lessem. Na sua autobiografia afirmou que Ben-Hur ajudou-o a ter plena convicção em Deus e na divindade de Jesus Cristo. Na cidade natal do autor há o General Lew Wallace Study and Museum construído perto da árvore sob cuja copa afirmou ter escrito seus livros.

Em 1926, na primeira versão cinematográfica oficial, as filmagens começaram em Roma, sendo as cenas da batalha naval rodadas em Livorno. As centenas de extras que participavam da produção começaram a se desentender – fascistas e não fascistas passaram a tomar posição em relação às questões romanas levantadas pelo enredo. Chegou-se a temer que um verdadeiro motim se desencadeasse na hora em que os soldados romanos deveriam ser atacados pelos piratas macedônios. Uma série de incidentes também acabou por estimular o boato de que Mussolini desejava atrapalhar as filmagens.

Por esses fatos, parece ter havido realmente certa identificação dos romanos de Messala com os fascistas de Mussolini, tanto é que a saudação dos oficiais romanos com o braço erguido – utilizada não só em Ben-Hur, mas também em Spartacus e Cleópatra – parece ser, na verdade, de inspiração fascista, não tendo suas raízes no que se conhece do Império Romano antigo. Aliás, o próprio Mussolini não se cansava de associar o fascismo aos áureos tempos imperiais.

Assim, embora Ben-Hur seja um texto de fé cristã, sua ideologia era nitidamente anti-imperialista e anti-racista. Roma se tornava símbolo de autoritarismo, arbitrariedade, discriminação e injustiça, enquanto os judeus eram apresentados como povo resistente, defensor de sua autonomia e identidade. Ao contrário de outros textos de inspiração bíblica, não há qualquer intenção de incriminar os judeus pela morte de Jesus ou de negar aos cristãos suas origens hebréias. Assim, entende-se que a obra tenha causado tanto sucesso, pois além de se tratar de uma história bem contada, agradava tanto aos cristãos como aos judeus e a todas as minorias étnicas, religiosas e políticas da passagem do século XIX ao XX, período histórico de grandes intolerâncias.

Também se torna fácil compreender que os Estados Unidos, recebendo grandes contingentes de imigrantes vindos de diversas partes do mundo pelas mais variadas razões, estivessem estimulados a promover

a convivência e a tolerância por meio de obras de fácil apelo popular, destinadas à educação das massas. Era a isso que se propunha, quase na mesma época, os estúdios Disney, também de forte inspiração cristã e protestante. Mais crítico, Marc Ferro afirmou em entrevista concedida a Sheila Schvarzman (2004) para a Folha de S. Paulo que “os filmes históricos americanos feitos nos anos 50 glorificam a marcha para o Oeste ou mostram o triunfo do Ocidente. Sansão e Dalila e Ben-Hur legitimam o imperialismo americano primitivo, ou seja, a conquista do oeste e o cristianismo que vai junto”.

Lew Wallace, por sua vez, tendo vivido a guerra civil e os conflitos relativos à escravidão e, depois, tendo desenvolvido atividades políticas ligadas ao Novo México, região multiracial e com conflitos interétnicos, deve ter sido sensível aos problemas que seu livro aborda – a hegemonia de um povo sobre outro e a tentativa de sua aculturação. Mas, se tratar desses assuntos a partir de uma realidade tão próxima, poderia causar-lhe algum transtorno, especialmente para alguém que participa diretamente – em nível legislativo e executivo –, abordá-los através de uma perspectiva tão universal como a bíblica deve ter dado ao autor uma maior autonomia.

É interessante notar, entretanto, como a evocação política do texto foi se tornando cada vez mais acentuada à medida que os acontecimentos da primeira metade do século XX foram se desenrolando, especialmente o advento do nazismo e do fascismo, a perseguição dos judeus e a organização das grandes ditaduras européias. Os incidentes ocorridos na Itália em 1926 atestam esse tensionamento do teor político da história.

A fundação do Estado de Israel em 1948 certamente deu novo colorido à saga de Judah em seu amor a seu povo e sua terra nessa história centrada na Palestina. Não são os artistas considerados os oráculos de seu tempo? Não estaria Lew Wallace prevendo as conseqüências do movimento sionista, a crise palestina e o papel de negociador (digamos que sim!) que teria os Estados Unidos nesse conflito?

O Arquivo Miroel Silveira<sup>1</sup>, da Escola de Comunicações e Artes da USP, composto dos processos de censura prévia ao teatro, de 1930 a 1970, mostra que Ben-Hur não foi apenas traduzido e lido por muitos brasileiros, nem somente assistido por um enorme público, mas também inspirou diversas encenações teatrais.

A censura prévia realizada pelo Serviço de Censura do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) havia sido instituída pelo governo Vargas desde a década de 30. Cada produtor ou empresário que desejasse encenar um espetáculo deveria apresentar ao Serviço de Censura o original do texto para análise. Os censores liam e julgavam sobre sua conveniência, procurando defender o idioma, as autoridades civis, religiosas e militares, a religião, o decoro, a moral e os bons costumes. A partir desses critérios, as peças eram vetadas, liberadas ou liberadas com cortes. As vetadas não poderiam vir a público, tendo o produtor que arcar com os gastos que porventura tivesse feito com ensaios, figurino e cenário. As peças com cortes eram devolvidas ao produtor para que substituísse as palavras proibidas por outras, digamos, *menos comprometedoras*. Nesse caso, marcava-se um ensaio geral na presença dos censores para que eles pudessem verificar, ao vivo, se as marcações haviam sido obedecidas. Quando liberadas com cortes ou com restrição à faixa etária dos espectadores, a peça recebia um certificado com validade de três a cinco anos. Passado esse tempo o produtor deveria reencaminhar a peça ao Serviço de Censura para uma revisão.

Dois processos reúnem a documentação referente a adaptações de Ben-Hur para o público brasileiro. O primeiro, de número 1.105<sup>2</sup>, data de 1931, quando a Companhia Brasileira de Operetas pede liberação para Ben-Hur, “extraído do filme de mesmo nome” e transformado em musical por Eduardo Victorino, autor do texto, e G. Gianetti, compositor das músicas. Trata-se de uma série de vinte quadros intercalados por música e pelo diálogo de dois apresentadores – Lentulo e Archelau – que, entre uma cena e outra, conversam a respeito da arte, do vinho e do poder de Roma. O espetáculo que mistura sentimentos cotidianos a questões filosóficas envolvendo raça, orgulho e justiça foi liberado sem cortes.

O processo de número 268 contém a documentação apresentada pelos Irmãos François, proprietários do circo-teatro Politeana François, para revisão da censura do drama bíblico *Ben-Hur: o príncipe de Hur*, para encenação pública, em abril de 1943. O texto, adaptado por Hilário de Almeida, tem dois atos e doze quadros e foi liberado sem cortes em 1938. Cinco anos depois a companhia deseja repetir o espetáculo mas, como veremos, isso não se faz sem intervenção do censor. Tentemos então entender de que forma a Censura atua sobre Ben-Hur e que tipo

de intervenção provoca no teatro brasileiro. Para isso, transformemos esse processo em um estudo de caso.

O Circo François é um dos mais importantes circos que se consagraram em São Paulo na primeira metade do século XX, e que fizeram grande sucesso até a chegada da televisão, na década de 50. Um dos artistas que mais se destacou na companhia foi o jóquei Henrique Seyssel, que galopava um corcel branco com as mãos amarradas e a cabeça coberta por um saco.

Jesús Martín-Barbero (1987) é um dos autores que valoriza a participação dos circos na formação da cultura latino-americana e no desenvolvimento da indústria cultural. No Brasil, os circos tiveram importante papel na produção artística do país e, em especial, no teatro. Aqui, diferentemente dos espetáculos circenses europeus e norte-americanos, ao final do show com acrobacia, malabarismo e humor, as companhias apresentavam a encenação de comédias, musicais e melodramas. Daí o nome de Circo-teatro que essas companhias recebiam. Com essa peculiaridade, bem brasileira, o circo estimulou a profissionalização de atores e atrizes, desprotegidos pelas políticas culturais nacionais e vítimas de toda sorte de preconceitos. Até mesmo as mulheres, antes desestimuladas de atuar nos palcos, acabaram por ter no picadeiro, onde trabalhavam com a família, uma entrada segura nas artes cênicas do país.

O circo fomentou o aparecimento de adaptadores, tradutores e autores que renovavam o repertório apresentado nas capitais e demais cidades do País. Procurando estar em dia com o que acontecia no resto do mundo, autores e atores circenses mantinham-se informados sobre sucessos internacionais que circulavam pelo rádio, cinema e, depois, pela televisão, promovendo a aclimação de textos e temas e um interessante sincretismo de linguagens e mídias. Muitos artistas de circo acabaram atuando nos meios de comunicação de massa, sendo o exemplo mais significativo o de Waldemar Seyssel que, nos alvares da televisão no Brasil, foi responsável pelo Circo do Arrelia, programa que divertia a garotada nas tardes de domingo.

Pois é essa história que o processo de número 268 nos ajuda a compor – tendo lido o livro ou assistido ao filme, Hilário de Almeida adaptou o para o circo-teatro, alterando um pouco o subtítulo (substituindo *a história de Jesus*



*Cristo por o príncipe de Hur*) e subtraindo da peça o prólogo. Desse modo a obra se tornava mais histórica do que bíblica.

Que o circo-teatro apreciasse esse tipo de espetáculo é fácil de entender: os temas bíblicos tinham grande repercussão no Brasil, país de forte formação católica. Por outro lado, o melodrama sempre esteve intimamente ligado às manifestações culturais – poemas cantados e cordéis, antes mesmo das telenovelas, são prova disso. Completa a receita de sucesso, uma boa dose de ação que Ben-Hur garantia permitindo que artistas circenses pudessem demonstrar suas habilidades.

É fácil entender que Hilário de Almeida tenha percebido o potencial de sucesso de Ben-Hur e tivesse adaptado a história para texto a ser encenado em 1938. O sucesso deve ter sido grande, pois cinco anos depois lá estava ele, novamente, solicitando liberação da obra para mais uma série de apresentações. Entretanto, os tempos eram outros.

A II Guerra Mundial estava em curso, mas a Itália capitulava e os Estados Unidos e a União Soviética intervinham decisivamente em favor dos aliados. A derrocada do Eixo parecia próxima. Getúlio Vargas sabia que com ela, viria também a falência dos regimes ditatoriais. Assim, ele abandonava a posição de afinidade e convergência com o fascismo, demonstrada durante a década de 30, por um alinhamento em favor dos aliados e, em especial, dos Estados Unidos com quem o Brasil estreitava relações. Essa reviravolta, entretanto, não se fazia apenas no campo da política externa. Internamente, uma campanha contra os imigrantes japoneses, italianos e alemães estava em curso obrigando-os a adotar nomes brasileiros, a se batizarem e a abandonarem o idioma nativo. Passavam também a ser alvo de vigilância e arbitrariedade.

Fernando Morais (1994) em *Chatô, o rei do Brasil*, aborda essa mudança ideológica afirmando que, antes mesmo de que a Força Expedicionária Brasileira fosse enviada para a guerra, outras medidas demonstravam a posição do país francamente adepta aos aliados. Segundo o autor, o espírito de xenofobia se espalhava como epidemia pelo País. “Quem tivesse remotas ligações com italianos, alemães e japoneses era visto, em princípio, como suspeito, como um inimigo em potencial. Vargas procedeu também à nacionalização de empresas dos súditos do eixo” (MORAIS, 1994, p. 437).

Como se vê, a postura do governo frente aos países em guerra e aos imigrantes que deles chegavam, assim como em relação à política imperialista que o Eixo defendia, era tanto severa quanto contraditória. Era também nitidamente preocupada com o campo da linguagem e do simbolismo, como demonstra o apertuguesamento coercitivo dos nomes próprios de origem italiana, alemã ou japonesa, inclusive de escolas e clubes esportivos. Tal procedimento deveria envolver também, necessariamente, as diretrizes culturais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado pelo próprio Getúlio Vargas com o objetivo tanto de fomentar como de controlar a imprensa e a produção artística. É o que se percebe nos cortes que o censor fez ao texto de Hilário do Amaral nessa época, proibindo o uso das palavras “Roma” e “romanos” em diferentes falas dos personagens.

Deve ter causado incômodo, realmente, ao censor Jason Barbosa de Moura – cujo nome aparece em nada menos do que 152 processos da década de 40 do Arquivo Miroel Silveira – analisar uma peça que, apesar de exaltar o poder de Roma, faz dos romanos vilões capazes de toda e qualquer arbitrariedade. Se restringirmos nossa análise aos diálogos ou à fala dos personagens, os cortes do censor parecem arbitrários e sem sentido, pois a palavra “Roma” vem associada a adjetivos que, via de regra, a enobrecem. Logo no Prólogo os soldados cantam:

“Roma! Roma!  
Ès a mãe dos romanos!  
Pátria diletta!  
Musa dos anjos arcanjos  
Até na Judéia  
Vem seu império.  
Forte, a mais forte  
Em rodo o hemisfério  
Hosanas! Hosanas!  
As forças romanas.

“Ser romano é ser grande!  
E ver correr nas veias,  
Sangue de uma raça  
Valente e varonil.

"Ser romano é ser, senhores  
Dono das artes!... Das terras  
E dos mares!... Ser romano,  
É ter nas mãos acorrentado  
Um mundo de sabedoria!"

Todo esse canto foi censurado, assim como a primeira fala de um soldado que diz: "O romano é o farol da humanidade". As palavras "romano" e "romanos" foram vetadas de frases de conotação positiva, como em "Fidalgos como os romanos ainda estão para nascer", e de falas menos elogiosas como esta pergunta atribuída a um soldado romano: "Quem poderá dentre os romanos ser amigo de um judeu?"

Portanto, parece que a censura não se preocupou muito com o sentido de cada fala ou de cada palavra, sua principal motivação era desviar de Roma o foco dramático da peça. Que o público pensasse se tratar de um conflito entre militares e súditos num local distante e em uma época perdida no passado; ou da encenação de uma passagem bíblica, mas que não se interpretasse a peça como uma metáfora dos conflitos da época, como haviam feito os figurantes nas filmagens realizadas na Itália em 1926.

E, se deixarmos as falas para pensarmos na estrutura narrativa da peça então fica mais evidente essa intenção de não só vetar certas palavras, mas impedir a associação de idéias e despolitizar o texto. Enquanto estrutura narrativa, a história não tem a ambigüidade das frases que podem ora estar na boca de um romano ou na de um judeu, que podem ora expressar a ideologia de um herói, ora de um vilão. No desenrolar do drama, Roma é o espaço do mal e da vilania, onde aquilo que brilha custa maus tratos ao povo e até a escravidão. O uso da força, a arbitrariedade, a injustiça, a perseguição percorrem o texto do começo ao fim com a clareza própria dos melodramas. Do lado dos perseguidos, ou dos judeus, está a verdadeira nobreza, a redenção, a firmeza de caráter e os valores humanistas. Nessa estrutura polarizada e inequívoca, não há ambigüidade possível – Roma não é a *pátria dileta*, mas o exílio.

Peter Brooks (1985) atribui o êxito do melodrama na França do século XIX, ao papel que desempenhava no nascer da República como fonte de referência, de normas de conduta e de valores. Um modelo de interpretação quase mítica do mundo, para as camadas mais baixas da

população. Sem acesso às instituições que a República criara – justiça, cargos, poder – o povo se deliciava com as novelas que garantiam a vitória final do bem, dos pobres, dos subalternos. O melodrama acompanhou a República por onde ela se implantou, isto é, por todo o mundo. Não é a toa que essa foi a estrutura narrativa utilizada por Wallace em plena época de afirmação da República norte-americana. Com colorido religioso ou mítico, a prometida vitória do bem sobre o mal, ou dos dominados sobre os dominadores, dos justos sobre os injustos continuava a emocionar o coração dos desprotegidos.

O cenário do início dos anos 40 tornava mais agudas todas essas questões: seria o declínio do império romano? Seria o fim do nazismo e do fascismo que estimulava a imaginação dos povos de todos os continentes, durante pelo menos três décadas? Seria o alvorecer de nova era ou de nova dominação? E esse novo império que invadia o Brasil através de bases de foguetes construídas no Nordeste, das telas dos cinemas e das meias de náilon, seriam eles os novos *faróis da humanidade*? Poderiam eles *ser amigos dos judeus*, dos nordestinos, dos imigrantes?

São questões demais complexas para a estrutura transparente do melodrama cuja intenção parece ser sempre mais escapista ou didática do que reflexiva. E se as perguntas são complexas, as respostas podem ser igualmente dúbias e desviantes. É melhor não pensar, é melhor esvaziar a metáfora e transformar Ben-Hur naquilo que o autor havia procurado evitar ao modificar o subtítulo – em vez da história do príncipe de Hur, a história de Jesus Cristo. Nada demais, afinal, circo não é só entretenimento?

A análise da peça de circo-teatro Ben-Hur, adaptada por Hilário de Almeida do romance bíblico norte-americano elucida questões ligadas ao melodrama e à sua estrutura narrativa polarizada, opondo bem e mal; herói e vilão, dominante e subordinado. Mostra que tal estrutura se assemelha à do mito como o estudou Lévy-Strauss (1970), uma narrativa que se organiza em pares de opostos: baixo e alto; novo e velho, e assim por diante. A interpretação assim simplificada da complexidade da vida tende a permitir uma fácil identificação das camadas mais baixas da população com os heróis, encarnados, geralmente, por personagens injustiçados, perseguidos ou traídos. Se essa projeção do espectador na figura do herói não soluciona as injustiças de que são

vítima, faz com que as circunstâncias que as criam, exteriores e indiferentes aos sentimentos e ao caráter do herói, possam ser percebidas e elaboradas.

As polaridades, fugindo a qualquer verossimilhança, oferecem-se como modelos para a transformação do eventual em histórico, do individual em coletivo, do particular em universal. Daí o prazer que o melodrama proporciona para um público, geralmente ausente de formas mais eruditas e reconhecidas de representação simbólica.

Foi a percepção desses mecanismos, não de mera catarse, mas de identificação e de transformação do *eu* em *gente*, que permitiu à indústria cultural ocupar o espaço que conquistou na sociedade contemporânea. Um sucesso retumbante – uma narratividade sem fim ou limites de época, de linguagem ou de veículo. A plasticidade dos meios de comunicação, a fluidez com que intercambiam conteúdos, tece o emaranhado da cultura dando-lhe, como os mitos, certa legibilidade. Desfiar esses fios, desfazendo esse emaranhado foi o que procuramos fazer neste trabalho, percorrendo o caminho traçado pela saga de um jovem judeu da Palestina, inventado por um coronel do exército norte-americano, que se transformou em herói no teatro, no cinema e no picadeiro, nos palcos e telas de todo o mundo. Um jovem de caráter reto, de ação e atitude, mas injustiçado como todos nós algum dia nos sentimos, que atravessou os continentes a bordo da ficção, aportando, aqui, nos estertores da ditadura Vargas. Recebeu, então, nova roupagem, nova indumentária para poder transportar os sonhos de outros injustiçados.

Importante nos darmos conta da plasticidade dos meios e de como eles se curvam aos ditames da cultura e do momento histórico – permitindo, por exemplo, que Hilário de Almeida em sua adaptação tornasse o enredo mais histórico e menos religioso, mais político e menos metodista. Como elaboração estética da realidade a ficção oferece, como num jogo de montar, inúmeras possibilidades de arquitetura narrativa. Perceber suas nuances é por si só uma curiosa façanha.

Focalizando esse momento – final da década de 30 e início da década de 40 – vejamos o que a entrada de Ben-Hur no país nos resgata um momento peculiar da cultura brasileira e, em especial, paulista, entre a ditadura política e a abertura modernista, quando a produção ar-

tística madura, nacionalista e auto-reflexiva está em plena gestação. As capitais se enchem de gente, a indústria se desenvolve, os meios de comunicação se instalam, já começam a funcionar as salas de espetáculo e a Universidade de São Paulo já tem dez anos de idade. Logo mais, sob o impulso dos imigrantes que aqui chegam expulsos da Europa pela guerra, um vasto movimento de produção artística perpassará todas as linguagens e mídias, marcando de forma indelével as décadas de 50 e 60.

E como se encaixa Ben-Hur nesse movimento? Hilário de Almeida e o Circo François são, de alguma forma, seus precursores, os “abre-alas” que vão empunhando a bandeira da modernidade e espalhando pelo interior do Brasil, onde ainda não chega o rádio, nem o cinema, o gosto por essa narratividade, ao mesmo tempo tão próxima e tão distante. São eles que vão preparando o terreno para o espetáculo que está por vir.

E o que fazia Jason Barbosa de Moura nesse momento? Procurava quebrar a magia, descontextualizando o texto, limando arestas, domesticando contradições, embaçando o reflexo no qual o público se mira, ou seja, atrasando uma inevitável descoberta. Sobre as razões de uma intervenção assim daninha, só nos resta dizer como o personagem Jacob do texto de Hilário de Almeida:

— Pois ahí está; se o direito do anzol é ser torto o que nos parece torto é o que elles tem por direito.

Por incrível que pareça, esta frase passou incólume pelo censor.

## Notas

1. O Arquivo é composto de 6.136 processos de censura prévia ao teatro, encaminhado por doação pelo prof. Dr. Miroel Silveira à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, e foi objeto de pesquisa coordenada pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa em projeto intitulado *A censura em cena: organização e análise do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*. Informações sobre a documentação estão disponíveis no endereço [www.eca.usp.br/censuraemcena](http://www.eca.usp.br/censuraemcena)

2. Ao se constituir o Arquivo do DEIP São Paulo e, depois, do Departamento de Diversões Públicas (DDP São Paulo) com documentação proveniente de outros órgãos anteriormente encarregados da censura como a Polícia Federal, os processos não foram organizados em rigorosa ordem cronológica, razão pela qual o de número I.105, de 1931, foi arquivado antes do processo de número 268, de 1943.

## Referências

BROOKS, Peter. *L'immaginazione melodrammatica*. Parma: Pratiche, 1985.

COSTA, Maria Cristina Castilho Costa. *A censura em cena: organização e análise do Arquivo Miroel Silveira*. Relatório Científico apresentado à FAPESP. São Paulo, jun. 2005.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1970.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili, 1987.

MORAIS, Fernando. *Chatô – o rei do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

SCHVARZMAN, Sheila. *Para historiador, saber de hoje passa pela imagem*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 11 set. 2004.



INTERCOM  
2006  
BRASÍLIA

## Brasília: capital da forma e do conteúdo

De 6 a 9 de setembro, Brasília vai receber o Intercom, evento de maior importância e tradição na área de comunicação. Serão mais de 4 mil pesquisadores, professores, profissionais, especialistas e estudantes reunidos para discutir o tema "Estado e Comunicação". A capital do país, conhecida pelas formas exatas de sua arquitetura, vai conhecer o melhor da pesquisa em comunicação.

Participe do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação! Inscrições abertas: [www.intercom.org.br](http://www.intercom.org.br)

Promoção:



Realização:



Universidade de Brasília  
FAC/Faculdade de Comunicação

Co-realização:

