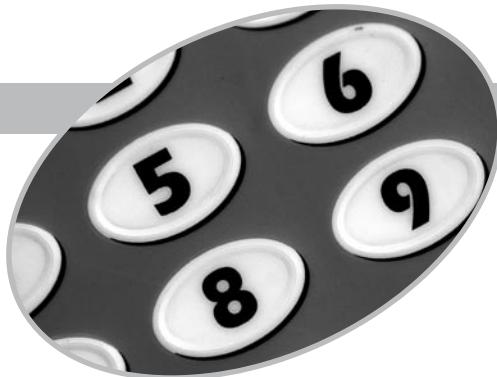


A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais



Mayra Rodrigues Gomes

Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP)
Professora do Departamento de Jornalismo
e Editoração da ECA-USP
E-mail: mayragomes@usp.br

Muitos já nos apontaram o papel da repressão, através da história, na manutenção do poder, na colocação de uma compreensão específica de mundo que, sendo-lhe correspondente, empresta forma e sustentação ao poder constituído.

Também já fomos alertados por muitos pensadores, tão respeitados e díspares quanto Ernst Cassirer e Michel Foucault, sobre um modo privilegiado pela repressão que consiste na intervenção sobre a fala, na sua contenção e administração pela via da censura.

Há pontos sobre os quais, por serem centrais à organização social, a censura incide. Foucault nos diria que, grosso modo, serão objetos de atenção o desejo e o saber. O saber porque descontina a cena que se quer vista, o desejo porque força o estofo da cena provocando sua dissolução. Estas são afirmações sobre o caráter amplo da censura. Na atualidade pontual de seu exercício há focos precisos, há temas que, por se colocarem como idéias fontes ou matriciais, serão cuidadosamente trabalhados pela censura.

Estas considerações nos têm orientado num estudo que procura ver os temas privilegiados pela censura, os modos de interferência e a produção de sentido a partir da estratégia de manutenção do poder que ela materializa.

Resumo: Este artigo apresenta parte dos estudos desenvolvidos em projeto de pesquisa sobre palavras censuradas. O corpus da pesquisa é constituído por um arquivo que reúne os processos de censura sobre peças teatrais no Estado de São Paulo de 1925 a 1970. O presente trabalho revela aspectos da intervenção do censor sobre termos que remetem a uma categoria moral.

Palavras-chave: censura, família, sexualidade.

La escritura del censor: un estudio de la interdicción en piezas teatrales

Resumen: Este artículo se presenta como parte del estudio desarrollado en el proyecto de investigación sobre palabras censuradas. El núcleo de la investigación es constituido por un archivo que reúne los procesos de la censura sobre piezas teatrales en el Estado de Sao Paulo entre 1925 y 1970. El presente trabajo revela aspectos de la intervención del censor sobre los términos que se remeten a una categoría moral.

Palabras claves: censura, familia, sexualidad.

The censor's writing: a study on interdiction in stage plays

Abstract: This article presents partial results of the studies developed in a research project about censored words. The research corpus is constituted by an archive that assembles censorship processes of stage plays in the State of São Paulo, Brazil, from 1925 to 1970. This work reveals aspects of the censor intervention on expressions related to a moral category.

Key words: censorship, family, sexuality.

Nosso corpus de pesquisa reside no acervo do Arquivo Miroel Silveira, constituído de 6.147 processos de avaliação de peças teatrais, emitidos pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, de 1925 a 1970. Tais processos dispõem sobre a possibilidade de apresentação das peças, apresentação condicionada ao parecer de um censor que podia liberá-las, vetá-las ou liberá-las com cortes.

Os estudos de implicação no discurso nos levam a considerar o que está implícito do ponto de vista da enunciação e dos enunciados

Desde 2002, o arquivo tem sido objeto de trabalho da Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa. Em 2004, ela me mostrou este acervo e disse que estava constituindo um projeto temático com o objetivo de ampliar e complementar os trabalhos já iniciados. Nesse momento, perguntou-me se eu não gostaria de fazer parte do projeto, pois havia espaço para que eu desenvolvesse uma linha de pesquisa voltada para as formações discursivas e os correlatos aportes teóricos que me norteiam.

Dentre as pastas de arquivo, ela abriu uma peça e me mostrou um trecho que havia sido censurado, à guisa de demonstrar o potencial do trabalho com as palavras que foram proibidas pela censura. Tratava-se da peça *Feitiço*, de Oduvaldo Viana, com censura em 1942, do trecho “Senão, teremos o paliativo brasileiro do desquite”¹. Fiquei fascinada porque não ocorria, como era de se esperar, a rasura da palavra desquite, mas a rasura de todo o entorno de sua possível compreensão, que reme-

¹ Neste trabalho, estarão sublinhadas todas as palavras que sofreram censura.

te à cultura da época, à leis e aos ditames sociais vigentes. Ou seja, a censura que poderia ter um caráter moral se mostra nitidamente, neste trecho, como um jogo de forças no qual está em questão a preservação de visões convenientes ao poder que se quer preservar.

Mais tarde escrevemos, em artigo que foi publicado², o seguinte comentário a respeito da proibição destes termos:

“Enuncia-se com clareza a restrição a que se recrimine a solução do desquite implantada no país. Além do mais, um ‘paliativo brasileiro’ remete ao fato de que há soluções não brasileiras que talvez fossem melhores, e o Brasil não pode ser desta forma diminuído porque sua diminuição representa uma crítica à organização dada pelo Estado em exercício”.

Desde 2005, os trabalhos com o arquivo se compõem como Projeto Temático com apoio da FAPESP e, nele, lidero a linha de pesquisa, eixo integrado ao projeto temático, sob a rubrica *O poder e a fala na cena paulista*. Como se pode inferir, a partir da memória de meu interesse inicial, essa linha de pesquisa está voltada para as peças liberadas com cortes, ou seja, as que apresentam trechos, expressões ou palavras censuradas. No universo do Arquivo há, aproximadamente³, 1480 peças, presentemente catalogadas, que se encontram na condição de parcialmente liberadas. Mas, não foi com essas peças, na totalidade de sua composição textual, que trabalhamos. Os termos proibidos constituem nosso foco de inflexão.

Supomos que, a partir do estudo destes termos, podemos apreender as formações discursivas, base das plataformas culturais em que nos locomovemos, e desenhar-lhes um quadro bastante claro. Supomos também que a reflexão sobre os termos censurados nos leva a definir os pontos vitais à manutenção das relações de poder no modo em que estas

² “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”, *Revista Comunicação, mídia e consumo*, publicação da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing), vol. 2, ano 2, n. 5. São Paulo, nov de 2005.

³ Dizemos “aproximadamente” porque a catalogação, estando em curso, ainda pode nos fornecer uma variação no total das peças liberadas com cortes.

se encontravam dimensionadas à época da censura. Conseqüentemente, com este estudo ficaria palpável o trabalho de investimento sobre a palavra como meio de sustentação do poder, e também a dinâmica dos processos com essa finalidade.

Quando trabalhamos com as expressões que o censor cortou, supomos que estes cortes componham uma espécie de escritura que pretendemos fazer emergir em nossos estudos. Ora, já se vê então que o referencial deixa de ser a peça teatral em sua especificidade, fato que nos leva à adoção de uma metodologia, dentro do âmbito da análise de discurso, apropriada à reflexão sobre essa escritura do censor. No caso de palavras censuradas, na busca tanto das razões para tal evento quanto do desenho deixado pelo censor, é preciso recorrer a uma das faces da análise de discurso que podemos compreender como uma teoria das implicações.

Os estudos de implicação no discurso nos levam a considerar o que está implícito do ponto de vista da enunciação e dos enunciados. Trabalham acompanhando os processos que caracterizam as implicações, a saber, pressupostos e subentendidos.

Um pressuposto diz respeito às condições lógicas de existência de um enunciado ou da possibilidade do ato de enunciação. Uma peça de teatro se inscreve num universo comum pressuposto, a partir do qual o texto e seu entendimento se tornam possíveis. Da mesma forma, um censor não bloqueia termos sem que parte de alguns pressupostos, sua plataforma ideológica, e outros tantos pressupostos vistos por ele nos termos vedados. Tais pressupostos são recusados por ele próprio, como indivíduo em sua construção de subjetividade, ou pelo aparelho de Estado que o legitima.

Por sua vez, os subentendidos se configuram como implicações calcadas nas relações do enunciado com o contexto. Os subentendidos são efeitos produzidos, efeitos de sentido como operação de interpretação por parte do espectador e se colocam em dependência direta às condições de emissão de fala. Podem

produzir-se a partir do texto enunciado ou, no caso de encenações, a partir de uma entonação de voz, de um gesto, de uma expressão facial. Se o pressuposto é uma condição de formulação do enunciado, o subentendido é uma ilação sobre ele fundada.

Se retornarmos ao momento inicial de sedução que nos levou a desenvolver uma linha de pesquisa com a metodologia acima descrita, podemos distinguir lá, na pequena frase interditada, diretrizes condutoras da censura. Não sabíamos então, e só o sabemos agora, em virtude de um longo caminho de leitura e análise de muitas outras peças, que ela contém as duas vertentes que se mostraram, ao longo dos posteriores trabalhos de análise, pontos centrais à ação do censor.

Por isso, voltamos a pesquisar o mesmo trecho proibido pela censura em *Feitiço*, agora procurando ressaltar as idéias-fonte privilegiadas pela censura. É assim que começamos por isolar um foco em direta correspondência ao papel da pressuposição. Na realidade, é como pressuposto que essa idéia-fonte chega a merecer a atenção. Trata-se da concepção de que denegrir a ordem estabelecida é o caminho mais direto para desestabilizar o poder constituído. Dessa forma, a imagem do governo, figurada pelo nome da nação, deve ser preservada em sua dignidade. Assim, não se pode criticar uma medida por ele adotada, não se pode classificá-la como paliativo.

O subentendido, que é barrado pelo censor, reside na interpretação, a ser “completada” pelo espectador, de que há pelo menos uma outra solução, mais adequada e eficaz, que não foi contemplada pelas leis brasileiras. O subentendido alude, portanto, ao divórcio.

Lembremos que a censura de *Feitiço* ocorre em 1942, que a aprovação do desquite se dá pelo Código Civil de 1916 e que o divórcio será legalizado somente em 1977. Nesse período, a pena por adultério era diferenciada para homens e mulheres. Essa situação se manteve até 1940, quando as penalidades foram igualadas. Durante esses anos, o adultério era uma das principais justificativas para a consecução

do desquite, o que demonstra como ele era visto e tratado na sociedade.

Desse modo, há uma desqualificação da idéia de divórcio, que parece ser um dispositivo que atende às vontades frívolas de seres sem personalidade ou caráter. O código civil de 1916, vigente à época da censura da peça, considerava o casamento indissolúvel e permitia apenas o desquite, isto é, o casal poderia viver separado, mas não contrairia novo casamento.

Em outro nível, o subentendido de que falamos nos leva a isolar um segundo pressuposto. Se o desquite, que impede a realização de novos enlaces civis, tem prevalência, é porque se supõe que toda alusão à dissolução do matrimônio deve ser desencorajada. Ora, tal medida só pode calcar-se num pressuposto que, afinal, nos remete a uma formação discursiva bastante extensiva, uma vez que paira sobre o ocidente e recobre a instituição imaginária da sociedade há pelo menos dois séculos.

Trata-se da instituição da família e de sua tomada como núcleo básico para a organização social: para a constituição do Estado e para a sua boa condução. À família, em qualquer dos modos pelos quais tem sido historicamente pensada, cabe o provimento de necessidades básicas da vida: de sua reprodução, perpetuação, manutenção.

Ainda que não seja possível delimitar temporalmente transformações nas estruturas familiares, é certo que podemos detectar um caminho de mutações. Do século XVI, podemos fazer emergir uma concepção de família que se comprehende como agregado extenso. No caso da aristocracia, forma-se um agregado altamente hierarquizado e marcado antes pela consanguinidade, ou linhagem, do que pela figura dos pais. No caso da família camponesa também vale a compreensão como agregado, em detrimento da figura paterna. Entretanto, neste último caso, o agregado se apresenta na figura da aldeia de cuja dependência se alimentam as condições de vida.

Com a ascensão burguesa, estas estruturas amplas são substituídas pela forma nuclear, firmada a partir do século XVIII, que

não deixa de instalar novos modos de vida, sobretudo no que diz respeito à relação entre pais e filhos. Uma das principais características dessa estrutura familiar, por seus efeitos, é certamente o fato de que as mães passam a se concentrar na atividade de condução da vida doméstica e da vida de sua prole, modo de ser propício à adoção de princípios de higiene e de educação. Por trás desta equação se vislumbra a figura de um pai, senhor/provedor, e o estabelecimento de papéis sexuais bem definidos, justamente em torno dessa concepção de família.

Assim, a família se torna o lugar-modelo na instituição de uma nação, lugar que conserva a lei e a ordem, encarnadas na figura de um líder, lugar que forma e prepara os futuros cidadãos, comportando, portanto, um princípio essencialmente utilitário que a torna uma “matriz para o indivíduo adulto”.

“O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções” (Foucault, 1997:9-10).

Contudo, o próprio Foucault assinala uma mudança na tomada da família a partir do surgimento das grandes concentrações urbanas, que ele denomina o nascimento da população. A população, enquanto espessamento demográfico, colocava desafios à administração estatal por alimentar um meio propício à deflagração de epidemias, pela proximidade e pela falta de higiene, por representar dificuldade de supervisão, pelo crescimento descontrolado, tanto das cidades quanto de uma economia informal, e por gerar ambiente favorável a levantes populares, pela proximidade física e rápida comunicação. Por tudo isso, o estatuto da família sofrerá, desde o surgimento da família-modelo,

uma progressiva transformação em direção à sua funcionalidade administrativa.

“De modelo, a família vai tornar-se instrumento, e instrumento privilegiado, para o governo da população e não modelo quimérico para o bom governo” (Foucault, 2001:289).

A família se torna o lugar sobre o qual e com o qual os dispositivos disciplinares se viabilizam. Ela se torna o receptáculo de princípios de higiene, de coordenadas educativas, de princípios morais e, ao mesmo tempo, o agente que aplica todos esses princípios. Um dos modos privilegiados de sua atuação pode ser visto na medicalização, a ela imposta por constantes levantamentos e ensinamentos. Estes últimos foram por ela assimilados e postos em prática de forma quase automática.

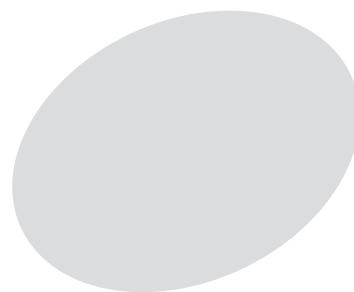
Naturalmente, tudo isso se completa com uma supervisão sobre a sexualidade que, desde a fase infantil, é conduzida em termos da eficácia neste papel funcional da família e de seus membros. A forma mais notória, e provavelmente mais contemporânea, em que podemos testemunhar esse processo, talvez resida na procura da baixa mortalidade infantil em parceria com a idéia do planejamento familiar.

Todos esses pressupostos, essas coordenações do agir no mundo, habitam o gesto do censor. Isto fica claro quando ele bloqueia a alusão ao dispositivo do divórcio. O pressuposto é que este, em relação ao desquite, representa uma maior flexibilidade da estrutura familiar por implicar a formação legal de novas famílias. Ora, sancionar novas famílias é abrir espaço para a ausência do pai, ou da mãe, no processo de composição deste núcleo disciplinar. É proclamar uma articulação que só pode levar a uma perda de eficácia por parte deste núcleo, sob a perspectiva da organização social.

Em *Feitiço*, censurada sob o Estado Novo do Presidente Getúlio Vargas, estas razões que movem o censor se fazem ainda mais fortes, pois Getúlio visava “o objetivo de uniformização das condutas sociais através da moralidade sexual; da interdição da paixão e do prazer; da defesa dos padrões familiares e dos costu-

mes e do princípio da punição; do controle da verdade; da apologia da virtude” (Dutra, 1997:204). O uso político proporcionado pela crença nesses valores se dá pela identificação do sujeito com a pátria, com os valores de trabalho e de ordem, o que se converte na valorização das ações governamentais, na produtividade e na submissão.

Nossas subseqüentes análises das palavras proibidas têm fortalecido a interpretação da censura moral como ancorada no pressuposto da família enquanto célula básica da sociedade, enquanto lugar da formação dos sujeitos, alvo de propagandas que visam a regulação das condutas sociais. Esta tática se ramifica na preocupação em determinar comportamentos sexuais, pois deles depende uma inserção adequada dos indivíduos no núcleo familiar que os construirá e, por conseguinte, assegurará o compartilhamento de uma visão de mundo pela qual o coletivo pode encontrar uma contenção.



Subseqüentes análises das palavras proibidas têm fortalecido a interpretação da censura moral como ancorada na família como célula básica da sociedade

Paire sobre estes processos de interdição à palavra o pressuposto de que a atitude moral nos assuntos matrimoniais se reproduziria nas atitudes correspondentes às outras faces sociais do sujeito.

Todas essas considerações foram feitas a partir de uma reflexão em profundidade sobre os pressupostos que sustentam a intervenção do censor em *Feitiço*, nosso primeiro contato com o Arquivo Miroel Silveira. Algum tempo depois e após um percurso de trabalho sobre uma amostragem constituída por duas peças parcialmente liberadas em cada ano compre-

As formas pelas quais as mulheres eram pensadas então, suas representações sociais, que o censor procura reforçar, são bastante convencionais

endido pelo Arquivo Miroel Silveira, confirmaram-se esses dois vetores, que habitavam nossa primeira análise, ainda que não os tivéssemos determinado desde o início.

Com nossas análises emergiu a primazia da censura de caráter moral, que dispõe tanto sobre a família quanto sobre a sexualidade. Não é de se espantar que a palavra mais censurada, pelos levantamentos feitos até o momento, tenha sido a palavra amante.

Não podemos transpor aqui, no espaço de um artigo, uma pesquisa e o conjunto de análises correspondentes ao porte de nossa amostragem. Por isso, apresentamos, a título de demonstração, os modos com que a censura incide sobre a família e a sexualidade, modos representados por uma peça retirada de cada uma das décadas compreendidas pelo arquivo.

Anos 1920

Em maio de 1926 dá-se a censura da revista *Bric a Brac*, DDP0519⁴, autoria de Bastos Tigre e A Lago. Como toda revista, esta é composta de vários quadros e no caso de *Bric a Brac* nós os temos em profusão, assim como o título sugere, pois, bric à brac é expressão francesa para designar conjunto de vários elementos, velhos e novos, artísticos e populares, itens de colecionadores ou objetos de pechinchas.

Em um dos quadros, “Casamentos Bolshhevikis”, há o corte no trecho “Homessa. As crianças não têm o menor interesse em saber qual é o pai”. A interdição ocorre pela proteção dos valores familiares, principalmente da

família nuclear tradicional, uma das grandes bandeiras do conservadorismo. Não saber quem é o pai remete ao adultério, à prostituição e à promiscuidade feminina, idéias incompatíveis com os valores defendidos a serem preservados pela censura. A declaração de que as crianças não têm interesse em saber quem é o pai, aponta para uma dissolução do conceito de família, em sua assunção de naturalidade.

Anos 1930

Castelo de felicidade, DDP1990: autoria de Amazzio Mazzaroppi e certificado de censura em 18/11/1935, relata a história de Laura, que aproveita a viagem de seu marido para sair com Anacleto, uma versão caipira do tradicional malandro. Com a chegada repentina de sua mãe, ela se vê obrigada a inventar a história de que Anacleto é seu marido. Porém, ela não contava com a volta adiantada de Segismundo, o verdadeiro esposo. Para safar-se ela se utiliza de muito jogo de cintura, dizendo para a mãe que Segismundo é um amigo e, para Segismundo, que Anacleto é genro de sua sogra. Apesar de conseguir enganar a ambos, ela não se engana: seu castelo de felicidade matrimonial não é outro senão de desgraças. Decide contar a verdade para seu marido e parte para ficar com Anacleto.

Essa peça apresenta apenas uma indicação de censura numa das falas de Euphrasia, mãe de Laura. Euphrasia é uma mulher não muito jovem, mãe de família, portanto representante das posições da geração anterior à de Laura. Ao contrário do comportamento desejado para a época, ela se assanha por homens mais jovens. Assim, o trecho sublinhado da fala desta personagem é proibido: “O calor!... Adoro. Com o calor, as crianças brincam desembarrachadamente. A cidade mais movimentada... Até os homens parecem que se entregam com mais ardor às façanhas do cupido”. Podemos diferenciar duas formas pelas quais esta frase subverte os valores da época: o apelo à luxúria e a distorção da figura maternal, ambas representando um desvio das normas morais então consensuais.

⁴ Departamento de Diversões Públcas, processo 0519.

No primeiro caso, a frase remete aos ímpetos sexuais masculinos, positivando-os. Até aí, nada está fora dos padrões. Entretanto a sugestão de um excesso, que se insinua nestas palavras, deve ser de alguma forma reduzida ao mínimo, ou seja, reduzida ao patamar das contenções pelas quais um indivíduo íntegro deve orientar-se.

Em segundo lugar, como já mencionamos, há a distorção da figura maternal, distorção que novamente incide no modelo de comedimento pelo qual os indivíduos devem conduzir-se. Trata-se, sobretudo, de preservar a figura da mãe, honesta e dedicada à família, elemento gregário do núcleo familiar. Tal preservação, afinal, implica a defesa da família em seu quadro ideal.

Anos 1940

Casar sem saber com quem, autoria de Pedro Maria da Silva Costa e DDP0233 com censura em 1943, foi publicada pela Livraria Teixeira de São Paulo. É uma comédia de circo-teatro que conta a história de Júlio, angustiado pela possibilidade de derrota em uma demanda judiciária que acarretará a miséria dos seus pais. A salvação aparece em uma proposta incomum feita por um estranho: casar-se com uma mulher desconhecida em troca da vitória na justiça. Ele escolhe, então, sacrificar seu amor pela jovem namorada, Felicidade, em troca da salvação dos pais. No momento em que vai conhecer a futura esposa, fica sabendo que o estranho era o pai de Felicidade, buscando testar o futuro genro. Alberto passa no teste de prudência ao valorizar o bem-estar de sua família e recebe a mão de sua amada.

A comédia de Pedro Maria da Silva Costa é breve: possui apenas um ato que seria apresentado no Circo Teatro Cruzeiro, no ano de 1943. A peça discute as relações familiares e o matrimônio por meio do personagem Júlio, que é desafiado a escolher entre o seu grande amor e o bem-estar de seus pais.

Há diversos cortes preservando a idoneidade do poder judiciário. Somente um corte se

enquadra na categoria de censura moral e recai sobre o trecho da fala de Júlio: “Esta não lembra ao demônio: casar sem conhecer a noiva; sem saber em que estado está, se é solteira ou viúva, velha ou nova, se é tola ou se tem juízo, enfim, qualquer coisa!...” Júlio se aborrece por não saber “em que estado está” a futura esposa.

As outras alternativas (“se é solteira ou viúva, velha ou nova, se é tola ou se tem juízo”) dizem respeito ao estado civil, à idade e à inteligência da moça, e não são cortadas pela censura. A expressão proibida corresponde ao único trecho em que Júlio se refere ao corpo da noiva, insinuando a sexualidade pelo viés da virgindade e a preocupação com uma forma física que tanto pode ser sob o ponto de vista da saúde quanto da beleza. A censura pode ter ocorrido pela valorização, por parte do censor, como componente de adequação social, de qualquer um desses vieses. Importa que, em qualquer das hipóteses, a escritura do censor barra a fala sobre corpo e sexualidade desviados de seu padrão.

Anos 1950

Muitas vezes, no arquivo Miroel Silveira, nos deparamos com expressões censuradas que são, no mínimo, curiosas. É o caso da palavra que foi censurada na peça *O governador de louças* ou *O governador*, DDP2954, de autoria de José Pires da Costa, a pedido do Circo Piolin, na data de 12 de Abril de 1950. Trata-se da palavra “escrever” em uma aparição na expressão “máquinas de escrever”. O estranho não pára por aí. A mesma expressão, “máquina de escrever”, aparece logo na página seguinte e não é vetada pelo censor.

A peça conta a história de Terêncio, um homem que foi recém-nomeado governador em uma fábrica de louças de barro. Com medo de sofrer algum tipo de violência, por causa de seu importante cargo, ele contrata dois capangas para protegê-lo: Belarmino Treme Terra e Zé Faísca. A esposa do governador, Helena, é uma mulher muito ciumenta, que não quer que o marido assuma o cargo porque tem medo de perdê-lo (por morte ou para outras mulheres).

No final do espetáculo, descobre-se que Belarmino, na verdade, é um covarde e que Zé Faísca é uma mulher que se disfarça de homem. Além disso, dois homens da fábrica comparecem à casa do governador e anunciam que a empresa faliu, portanto, ele não poderia assumir o seu novo cargo. Todos os personagens, exceto Belarmino, decidem, então, passar uma temporada em Caxambu.

A palavra “escrever” é censurada no momento em que um vendedor de máquinas de escrever visita o governador e lhe oferece sua mercadoria.

Cavalheiro: Em regozijo pela vossa esco-
lha a tão alto posto, eu venho lhe oferecer duas
jóias, dois primores. Uma famosa Mercedes e
uma elegante Olivete. (*conversam baixo exi-
bindo ao governador uns papéis*).

Madalena (APT): Jesus! Será possível!? Que horror!

Governador: Mas, sr.! Eu já tenho uma, é verdade que não é do tipo das que me vem oferecer...

Cavalheiro: Nenhuma outra pode igualar-
se a uma Mercedes ou a uma Olivete.

Madalena: Eu estou em ponto de estourar!

Governador: Gasta muita fita?!

Cavalheiro: Absolutamente! Basta dar a ambas uma fita azul de dois em dois meses. Os seus tipos são todos cheios de magníficas curvas. (gesto com as mãos).

Madalena (APT): E tocam piano!

Cavalheiro: E se o sr. aceitar a oferta, terá que colocá-las num compartimento elegante, onde o sr. possa passar as horas sem que vão lhe aborrecer. Poderá utilizar-se da Mercedes em primeiro lugar, porque é mais possante, e, quando enfasiado desta, passará então a fazer uso da Olivete.

Madalena (APT): Já não suporto mais!

Governador: Elas não necessitam de al-
guma coisa?!

Cavalheiro: Apenas uma capa cada uma. Mas, uma capa de valor, pois ambas merecem.

Governador: São barulhentas?

Cavalheiro: Não... silenciosas. Absolutamente silenciosas!

Madalena (APT): Silenciosas é... (ALT) Se-
nhor! (*Levanta-se*)

Cavalheiro: (*Levantando-se*): Silenciosas,
sim... Minha sra! (...)

Madalena: Afaste-se sr., meu marido! Aqui
está uma esposa ofendida em seu mais alto
grau de dignidade. O sr. vir entregar a meu
marido uma Mercedes e uma Olivete! Quem
são essas mulheres desprezíveis?!

Governador (como se estivesse engasgado):
Mu... mu.... mulheres?!

Cavalheiro: Perdão, minha sra.! V. Excia.
está equivocada! Eu sou representante das afamadas máquinas de *escrever* Mercedes e Oli-
vete, e venho oferecer ao sr. Governador essas
duas maravilhas!

Madalena: (*cai sentada em uma cadeira*): Má-
quinas de escrever! Meu Deus! Sinto-me mal.”

Diante do que nos parece sem razão de ser, já que nem sempre a palavra escrever foi censurada na peça, ainda que tivesse a mesma carga semântica em todas as ocorrências, levantamos uma hipótese interpretativa para o ato censório. Ela se baseia tanto no texto escrito quanto nas condições sócio-históricas, pois o ano da censura, 1950, no Brasil, apresenta algumas peculiaridades. Esse foi um ano político relativamente calmo para o país. Estábamos vivendo um breve período democrático em nossa história e as eleições estavam marcadas para outubro. Getúlio Vargas contava com o apoio de amplas camadas da sociedade. “Dutra logo se mostrou um presidente tranqüilamente apolítico. O seu período presidencial foi caracterizado por freqüentes apelos por um retorno à tran-
qüilidade” (Skidmore, 1975:91).

Além disso, grande parte da atenção es-
tava voltada para a Copa do Mundo que
seria realizada no país dali a dois meses. O
evento aliviou ainda mais as preocupações
políticas do país. Dessa forma, fica claro que
a palavra censurada não faz nenhuma men-
ção a fatos políticos.

Diante deste quadro, a grande preocupação
dos censores naquele ano só podia recair, como
exercício de contenção, sobre temas de cunho
moral. A partir da comparação com outras
obras do Arquivo Miroel Silveira, descobrimos
que das 18 peças de 1950 que continham pa-

lavras censuradas, catalogadas até o momento, 15 delas tiveram censura de cunho moral.

Como vimos no diálogo transrito, a palavra “escrever” está envolvida num grande equívoco, pois Madalena pensa que a transação comercial diz respeito ao oferecimento de mulheres. Todo o trecho joga com esta ambigüidade, modo de construção da cena cômica.

As formas pelas quais as mulheres eram pensadas então, suas representações sociais, que certamente o censor procura reforçar, são bastante convencionais e a pudicícia um valor a ser preservado. A ambigüidade do texto abre-se a inúmeros subentendidos que devem ser barrados.

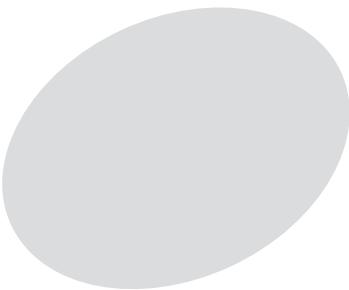
Um outro dado vem respaldar a compreensão da censura de “escrever” por se tratar de um “confronto à moral e aos bons costumes”. Não nos esqueçamos de que o texto escrito da peça busca sua encenação.

Somente a partir do século XVII um texto escrito passa a preceder a representação teatral. Antes disso, os atores improvisavam as encenações em cima de um roteiro conhecido. Quando “a linguagem se apodera dos corpos para encarnar a palavra do autor e a representação pode surgir como a encarnação, e logo também a servidora, de um texto considerado como a fonte de tudo” (Pavis, 2003:189), se fortalece um tipo de discurso que privilegia a visão texto-centrista do teatro.

Porém, além da palavra e para entendermos melhor os processos de interdição de discursos nos textos teatrais, é importante considerarmos também a performance que envolve todo o trabalho teatral. Assim, os interditos podem ter sua motivação nos gestos, nas pausas, no modo de vestir, no cenário e na velocidade em que o texto é lido. Assim como um texto, um gesto pode ser considerado “perigoso” e, por isso, censurado.

É sinal da validade desta asserção a obrigação, para efeitos de censura, de assistir aos ensaios gerais da peça, único meio de que o censor dispunha para perceber a entonação, a expressão corporal, o gesto... Com certeza o aparelho de censura tinha consciência de que a peça teatral é mais do

que um simples texto, pois dispôs: “durante os ensaios gerais, que são privativos da Censura, os artistas e auxiliares teatrais são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor, tanto em relação às atitudes e procedimentos no palco, como em relação ao texto da peça em ensaio, aos gestos, marcações e indumentárias, devendo ser exatamente a que irá ser usada por ocasião da representação pública (...)” (Barreto Filho, 1941:49).



O corte ocorre quase por uma obrigação burocrática do censor, de acordo com o critério da defesa da moralidade e dos bons costumes

Ora, o duplo sentido, que já constamos no texto escrito, sempre se presta, do ponto de vista de um ator, à criação de subentendidos pelas expressões de representação. Seguindo a hipótese de que a polissemia da palavra “escrever” se encontra em um gesto que o ator possivelmente faria no palco, no momento em que a pronunciasse, a censura, cortando-a, age de forma a torná-la mais inocente.

Anos 1960

No tempo da vovó, DDP6001, com certificado de censura em 20 de abril de 1967, embora tenha, no requerimento, Manoel de Nóbrega como autor, sua ficha técnica aponta autoria de Alberto Vimar.

Trata-se de uma revista liberada para maiores de 18 anos, respeitado o corte na página 02 do quadro “Vovó me contou”. No primeiro quadro, “Os dois elencos”, em meio a canções, vedetes anunciam as sessões de espetáculos do teatro 5^a Avenida: duas revistas, por um preço único e divulgam que o mesmo gênero de es-

petáculos pode ser assistido no teatro Recreio do Rio de Janeiro. No segundo quadro, “No mundo da lua”, as vedetes fazem piadas sobre “estar no mundo da lua”, no sentido de estar distraído ou desatento, e classificam como supérfluas as tentativas, por parte da Rússia e dos Estados Unidos, de mandar o homem à lua, já que todos por aqui sempre estão no mundo da lua.

Os censores nos deixaram um nítido apontamento dos eixos, outrora como agora, de incidência de dispositivos disciplinares

Segue-se o quadro “Vovô me contou”, em que uma vedete conta ao público como eram as diversões no tempo da sua avó: a Festa da Penha, saraus, jogos de quintal, festas de São João, pic-nics. Ela também conta como era o namoro da avó e do avô.

Com o primeiro quadro percebe-se o caráter popular dos espetáculos de teatro de revista: as vedetes anunciam que era possível assistir a dois espetáculos por um único preço. As apresentações eram longas: a primeira seria das 12h às 18h e a segunda das 18h às 24h. A divulgação realizada mostra o objetivo fomiteiramente comercial dessas montagens teatrais, além de deixar claro o intercâmbio cultural entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Os quadros são todos humorísticos e possuem piadas maliciosas que fazem referências ao adultério e a outros aspectos da sexualidade.

Apesar da concessão geral de que as revistas gozaram por parte da censura, que deixava passar suas brincadeiras maliciosas, concessão que leva à censura etária, ainda assim temos um corte a ser examinado com carinho.

No quadro “Vovô me contou”, a vedete louva a inocência e a ingenuidade das diversões e

do relacionamento entre rapazes e moças na época em que os avós dela eram namorados. As falas do quadro estão recheadas de expressões de duplo sentido, como “Vovô passou, viu vovó e falou: ‘Posso enfiar minha vara na sua rosquinha?’ Vovô deixou, e um ano depois estavam casados”. Esta alusão ao sexo pré-matrimonial não incita a censura, mesmo porque, afinal, ele resulta em matrimônio.

A cada relato, a vedete reafirma que a interpretação maliciosa vem da cabeça dos espectadores, insistindo que suas palavras não invadem o campo da sexualidade. Com isso, lança a responsabilidade dos subentendidos aos espectadores. A narradora das peripécias reforça o imaginário de pureza que se atribui aos relacionamentos amorosos do passado, sempre lançando, paralelamente, frases de duplo sentido.

Curiosamente, após todas essas falas de duplo sentido, o corte ocorre na frase “Fi-cou dando as coxinhas pro vovô!...” que está seguida do trecho “Quando o pic-nic terminou, vovó nem podia andar. E vovô nem podia ficar de pé!”. Como nas demais, é clara a incursão no campo da sexualidade. No trecho cortado, o verbo “dar” deixa mais explícita a referência ao ato sexual. O corte ocorre quase por uma obrigação burocrática do censor, já que o critério da defesa da moralidade e dos bons costumes obrigaria uma interdição da quase totalidade do texto teatral. Se tal critério fosse utilizado com todo o vigor, as menções ao adultério em outros quadros e as menções ao sexo de “Vovô me contou” teriam que ser interditadas, mutilações que inutilizariam o texto.

Entendemos que a sexualidade, como um dos braços da instituição social da família, deixa paulatinamente seus contornos enquanto ligados a papéis definidos, à contenção e à pudicícia. Depois de tantas águas passadas: após o advento da televisão, que certamente abriu espaços para outras manifestações e compreensões da sexualidade, após a liberação do divórcio, que certamente conduz a outro enfoque da família, os mandos disciplinares são outros.

Poderíamos pensar que nos anos 1960, a censura, como dispositivo disciplinar, teria abandonado o eixo família/sexualidade. Estaríamos enganados, pois é daquela época a declaração de um dos censores do Arquivo Miroel Silveira.

“De ressaltar, todavia, que a medida proibitiva alcançou a mais ampla e favorável repercussão, porque outro objetivo não teve senão o de salvaguardar a moral e os bons costumes da Família paulista, sobretudo a dignidade da mulher, já não dizemos paulista ou brasileira, mas da mulher, como ser humano que, como uma das coisas mais belas da natureza, não precisa utilizar-se de artifícios eróticos para despertar a atenção do homem para a sua beleza” (Pereira, 1961:11).

Poderíamos ainda pensar, para além do Arquivo, que estes eixos não mais são focos prioritários de dispositivos disciplinares. Novamente estaríamos enganados. Na ausência de uma atual censura, recorremos, como demonstração, às propagandas de margarina, que nos assombram com um ideal de família, e aos programas sobre sexualidade que, embora francos e irrestritos,

nos assombram com uma administração do prazer em nome do prazer.

Temos outras formas, mas sempre de imposição de normas a partir da família e da sexualidade. Vale notar que no tocante a nossa contemporaneidade – este comentário transcende nosso corpus de pesquisa e o foco aqui proposto –, a família como matriz nem sempre retém a disposição dos modos da sexualidade, como podemos deduzir dos exemplos apresentados no parágrafo anterior.

Entretanto, é certo que os censores do Arquivo Miroel Silveira nos deixaram um desenho bem explícito dos ideários de uma época em seus contornos e em sua progressiva mutação. A partir das peças que trouxemos neste texto, vimos um jogo de contenção que se processou pela eliminação da paternidade duvidosa, da sexualidade em excesso, da virginidade interrompida, da tomada gestual do corpo feminino, ou da inscrição masculina sobre este, e da referência explícita ao ato sexual. Mas, sobretudo, enquanto escritura, eles nos deixaram um nítido apontamento dos eixos, outrora como agora, de incidência de dispositivos disciplinares.

Referências

- BARRETO FILHO, Mello. *Diversões públicas: legislação-doutrina: prática administrativa*. Rio de Janeiro: Coelho Branco Editor, 1941.
- CASSIRER, Ernst. *O mito do estado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- _____. *Provar e dizer. Linguagem e lógica. Leis lógicas e leis argumentativas*. São Paulo: Global Editora, 1981.
- DUTRA, Eliana. *O ardil totalitário: o imaginário político dos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Vol. I. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PEREIRA, José. *Teatro e cinema: da condenação de seu desvirtuamento*. São Paulo: Exposição do Livro Editora, 1961.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- VIANNA, Oduvaldo. *Feitiço*. São Paulo: Vieira Pontes & Cia Editores, 1940.

