

Em cena a censura¹

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Castilho Costa (Coordenadora), Prof^a. Dr^a. Mayra Rodrigues
Gomes, Prof^a. Dr^a. Roseli Aparecida Fígaro Paulino²
Escola de Comunicações e Artes da USP.

¹ Mesa temática apresentada ao Multicom – Colóquios Multitemáticos em Comunicação – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Brasília – 2006.

² Maria Cristina Castilho Costa, professora livre docente do departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP, coordenadora geral do projeto temático A Cena Paulista. Um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP. Mayra Rodrigues Gomes, professora livre docente do departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, pesquisadora do projeto temático A Cena Paulista, responsável pelo eixo temático Palavras Proibidas. Roseli Aparecida Fígaro Paulino, professora doutora do departamento de Comunicações e Artes, pesquisadora do projeto temático a Cena Paulista, responsável pelo eixo temático Em cena, o amator.

Resumo: Discute-se a censura na produção teatral paulista a partir de resultados de análise dos processos de censura prévia, oriundos do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo e atualmente de posse do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP. Os resultados mostram que a censura manifesta-se por meio de ações que envolvem participação, aquiescência e/ou cumplicidade de diferentes grupos sociais. A análise das peças censuradas expõe a lógica existente nos atos censórios, desfazendo o equívoco que vê neles uma prática arbitrária e ilógica. Evidencia como as idéias conservadoras sobre a família, sobre a sociedade, sobre a política e a arte se perpetuaram pela ação obscurantista e pela força da interdição, impondo seus cânones inclusive ao teatro popular e amador praticado nos bairros, circos e associações de trabalhadores paulistanos.

Palavras-chave: Censura, Arquivo Miroel Silveira, Teatro, Teatro amador, palavras proibidas

Introdução

Desde 2002, o Arquivo Miroel Silveira da ECA – USP vem sendo analisado e catalogado – trata-se de um conjunto de mais de seis mil processos de censura prévia ao teatro, proveniente do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, de 1930 a 1970, contendo a documentação dos censores e o original da peça censurada. O primeiro esforço de tratamento documental e análise teórica foi realizado entre 2002 e 2005, através do Projeto de Pesquisa *A censura em cena – organização e análise do AMS*³. Desde 2005, damos continuidade a esses estudos através do Projeto Temático *A cena paulista – estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970, partir do AMS*⁴. Assim, o que vamos expor neste trabalho são algumas conclusões a respeito do que vem a ser a censura e de como ela vem se realizando na sociedade, interferindo radicalmente na produção cultural e artística, no desenvolvimento do campo artístico e da indústria cultural no país e, ainda, como se imiscui na relação que se estabelece entre artista e público, entre autor e receptor.

Os resultados que passaremos a relatar foram obtidos através de uma metodologia complexa que integra gerenciamento de informações, análise de discurso, pesquisa histórica, entrevistas, memória oral e pesquisa bibliográfica, além de uma análise crítica sobre a produção artística e cultural.

A Censura como um processo plural

Essa complexidade metodológica permitiu que descobríssemos ser a censura não um único ato repressivo, mas um longo processo envolvendo participação, aquiescência e/ou cumplicidade de diferentes grupos sociais que de alguma forma têm acesso e influência nos dispositivos de poder, mobilizando conservadorismos e procurando conter as manifestações críticas e de descontentamento em relação ao *status quo*, ou seja, a uma determinada conjuntura social. Isso significa que, em se tratando de intervenção em um processo de produção simbólica e artística, a censura não diz respeito apenas ao produtor e sua obra, mas às organizações e instituições envolvidas,

³ O primeiro projeto de pesquisa intitula-se *A censura em cena – organização e análise da dos processos de censura prévia ao teatro do Arquivo Miroel Silveira – 1930 a 1970*. Foi financiado pela FAPESP (Processo 02/07057-3) e gerou base de dados de informações acessível no endereço www.eca.usp.br/censuraemcena.

⁴ Trata-se do Projeto Temático integrado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa (coordenadora), Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino, da ECA. Financiado pela FAPESP (Processo 04/14034-5) é constituído ainda por um grupo de 25 pesquisadores entre bolsistas de IC, mestrandos e doutorandos.

editores, produtores, comerciantes e públicos.

Exemplo disso é o Editô das Delações, regulamentação editada anualmente pela Igreja Católica com as interdições estabelecidas pelo Tribunal de Inquisição do Santo Ofício. Segundo Ricardo Palma, curador da Biblioteca Nacional do Peru que guardava documentação relativa à Inquisição naquele país, o Tribunal era minucioso em termos de proibições, pois “com base nesse documento curioso, ninguém estava livre de ser acusado, pois até as ações mais inocentes encobriam um crime aos olhos da Inquisição”⁵. Além dessas considerações, Palma mostra que o documento se dirigia não aos réus, mas ao público a quem cabia delatar as infrações.

Isso mostra que a censura exige a aquiescência e a cumplicidade, mostrando-se muito mais abrangente do que costumeiramente se pensa. Envolve as relações entre segmentos sociais, especialmente suas formas de representação simbólica; os interesses financeiros, as disputas de mercado e as contendias entre elite econômica e poder.

Além de abrangente e ampla, a censura está presente nos mais diferentes momentos históricos, em espaços e circunstâncias diversas, variando apenas sua intensidade, as idéias que ela defende e o pensamento que ela persegue. Assim, se não é possível falarmos de uma sociedade sem censura, precisamos analisar como ela se realiza e como a sociedade a enfrenta. É a conjuntura que a cerca que a explica e define.

Na verdade, ao estudarmos a criação do campo artístico conforme nos propõe Pierre Bourdieu em *As regras da arte*⁶, percebemos que o artista moderno cada vez mais se submete a uma série de regulamentações que buscam controlar sua veia criativa e sua liberdade de expressão. As necessidades econômicas e profissionais, por sua vez, obrigam-no a uma série de concessões que se aproximam muito da censura e da autocensura, atitude que acaba por fazê-lo abandonar certos objetivos em favor do sucesso junto ao público ou às instituições responsáveis pela produção cultural.

Dessa forma, estudar a censura e analisar suas conseqüências sociais envolve entendê-la não como uma anomia, mas como uma constante na produção simbólica e artística que age, como outras regulamentações, a favor ou contra a conjuntura de forças que se organizam, contra ou a favor de determinados grupos e certas ideologias.

Contribuindo para entender a censura como um fenômeno complexo, Maria

⁵ PALMA, Ricardo. Op. cit., p. 96.

⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

Aparecida de Aquino⁷, pesquisando a censura prévia imposta à imprensa durante a ditadura militar, em jornais como *O Estado de S. Paulo* e periódicos como *Movimento e Opinião*, afirma que a censura procura censurar-se a si mesma, tornando-se ela mesmo invisível na sociedade. Não há censor ou órgão censor que reconheça publicamente sua ação. Assim, a censura age sempre à meia-luz, nos interstícios dos atos arbitrários de perseguição, em segredo, justificando-se por razões completamente alheias ao que está em jogo ou em discussão. Também foram difíceis, no desenvolvimento de nossa pesquisa junto ao AMS, os contatos que visavam obter seu depoimento. Envergonhados, procuraram esconder-se no anonimato.

Por outro lado, essa névoa de segredo que envolve os atos de censura acaba por promover a curiosidade, o interesse do público e a divulgação secreta dos conteúdos censurados. O caráter espetacular dos atos de censura e de repressão, também têm uma dupla conseqüência: por um lado amedrontam, por outro atraem. Por trás de todo movimento revolucionário estão obras proibidas que circulam clandestinamente pela população. Também a censura ostensiva ao teatro, na década de 1960, parece ter tornado visível e explícita a repressão e as idéias filosóficas dos artistas. Como terá agido essa censura sobre o público?

A censura ao signo verbal transitivo e transcendente

Mas, se enquanto processo coercitivo da sociedade sobre a produção simbólica e artística, a censura se mostra complexa e plural, em relação às linguagens sobre as quais atua a censura se mostra bastante especializada. Embora tenha havido sempre coibição a gestos, comportamentos e figurino, é em relação à linguagem verbal que a censura se mostra mais rigorosa e sistematizada. Parece haver um entendimento de que a palavra é mágica e que atua de forma indefensável sobre as pessoas.

Por esse poder mágico, o signo, verbal parece dotado, ao mesmo tempo de transitividade e transcendência. Por transitividade entendemos a sua característica de remeter ouvinte e falante para um objeto ou situação exterior a eles próprios. Por transcendência, compreendemos a multiplicidade de sentidos passados e futuros que a palavra porta por mais que queiramos retê-la ou congelá-la em nossa intencionalidade discursiva. Todo signo transporta consigo suas quase ilimitadas possibilidades sígnicas. Merleau-Ponty explica que, é pelo signo verbal ser transitivo e transcendente que aquilo

⁷ AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, estado autoritário 1968-1978*. BAURU (SP): EDUSC, 1999

que resta conosco ao fim de um romance ou de uma poesia é apenas a síntese de nossa leitura. A linguagem de que são constituídos, sendo veículo e transição se evanece.

Existe nas linguagens e nos signos pelos quais se expressam, portanto, uma tensão contínua entre as possibilidades simbólicas e os usos já cristalizados nos discursos. Há também uma tensão entre o compartilhamento e a coletivização dos signos que o esforço individual por expressão. Pierre Bourdieu considera que desse desvio da fala individual em relação à norma pode ser chamada de estilo. Ele diz: *o paradoxo da comunicação é que ela supõe um meio comum, mas só tem êxito ao suscitar e ressuscitar experiências singulares*⁸.

Assim, o campo da linguagem se mostra um campo tenso no qual oposições relevantes o tornam objeto precípua da ação e da relação humana. E é também por se constituir em um campo de tensão que a linguagem e o signo estão intimamente ligados ao exercício do poder. O poder que se exerce sobre a linguagem e o poder que se manifesta por meio da linguagem. No primeiro caso, temos as forças coercitivas tentando disciplinar os usos e significados da linguagem e no segundo o uso dos significados em apoio à determinada interpretação do mundo. Em favor do primeiro tipo de relação entre linguagem e poder temos os recursos e dispositivos censórios, em favor do segundo, temos os recursos da propaganda e do proselitismo.

Um esforço classificatório da censura

Portanto, partindo do princípio de que sempre existiu censura como recurso do poder no combate às insatisfações e à divulgação de idéias que se oponham a seus interesses e ameacem sua hegemonia, e aceitando que esse poder conservador existe em qualquer instituição organizada, seja ela o Estado, uma igreja, um partido, uma associação de classe ou uma família, propomos uma tipologia de diferentes formas de censura, de acordo com sua justificativa e forma de legitimação:

1 – **Censura Fundamentalista** – Trata-se da censura de caráter religioso, como a promovida pela Igreja Católica na Idade Média e nos primeiros séculos da época Moderna. É uma censura que visa impedir blasfêmias e heresias tendo por fundamentos as regras estabelecidas nos textos sagrados – A Bíblia e o Novo Testamento. Ela se justifica como uma ação orientada pela fé e pela transcendência de seus princípios. Quase todas as religiões acabam promovendo esse tipo de perseguição quando

⁸ BOURDIEU, Pierre – *A economia das trocas simbólicas* – São Paulo: EDUSP, 1996, p. 25.

ameaçadas por crenças rivais. Envolve tribunais ético-religiosos e execuções.

2 – **Censura Monárquica** – É a censura promovida pelas monarquias absolutas em nome e por vontade do próprio monarca. É ele que defende seus direitos e que pune qualquer iniciativa de disseminação de idéias que o critiquem ou ponham em risco seu poder. É uma censura individualizada, personalizada na figura do soberano.

3 – **Censura Burocrática** – É a censura desenvolvida nos estados republicanos, como um poder atribuído pela população ao Estado em defesa do que consideram como “bem comum”. Mais impessoal e realizada em nome do público, age através de formas burocráticas de fiscalização, controle e perseguição.

4 – **Censura Totalitária** – É aquela que se implanta em regimes ditatoriais com a finalidade de controlar os meios de comunicação e a produção artística através de práticas que são consideradas como de exceção. É a censura existente no Estado Novo e exercida através do Departamento de Imprensa e propaganda (DIP).

5 – **Censura Mercadológica** – É aquela exercida pelo mercado quando, através de critérios ligados ao lucro e à rentabilidade do negócio, agentes privados procuram controlar a produção artística, exercendo um poder de julgamento, avaliação e seleção de obras.

Esses diferentes tipos de censura não se destinam especificamente a controlar os artistas ou a obra de arte, mas a defender determinados grupos no poder – reis, clérigos e ditadores – de qualquer tipo de oposição que venha contra seus interesses. Assim, estabelecem regras, critérios e sistemas de fiscalização aos quais estão sujeitos todos os cidadãos, entre eles os artistas, considerados como um tipo particular de profissional. Na maioria das vezes, a censura, em qualquer um desses tipos, procura combater a disseminação de idéias, a crítica e as forças transformadoras da sociedade, entre elas os artistas, cujo sucesso dependeu, sempre, de uma sintonia em relação às idéias que emergem na sociedade em determinada época.

Censura e institucionalização do campo artístico

A questão da censura à produção artística começa a se tornar intolerável a partir do momento em que se organiza o campo artístico, o que na Europa aconteceu entre os séculos XVI e XVII. Conforme Bourdieu, o *campo* é um conceito que designa um conjunto de instituições, relações entre pessoas e distribuição de funções e poder com o objetivo de uma ação determinada de natureza política, econômica ou artística. Existiria, assim, em decorrência, um campo político, econômico ou artístico. O conceito de

campo é uma proposta que exige pensar a vida social como uma articulação de instâncias especializadas para determinados fins, abandonando-se uma visão totalizante e universal da sociedade. A vida social dependeria da configuração desses campos e da articulação entre eles. O conceito de campo implica também certa autonomia na maneira como interage um conjunto de relações, fazendo com que certos conflitos e oposições sejam específicos, mesmo quando repercutem, de alguma maneira, no restante da sociedade. Por exemplo, a emergência do Modernismo, no início do século XX, gerou conflitos no interior do campo artístico que se organizava, alterando formas de poder e regras de produção artística. Mesmo que o Modernismo repercutisse na arquitetura, no urbanismo e no ambiente das cidades onde todos vivem, o conflito não deixou de ser interno ao campo artístico. É dessa maneira que Bourdieu entende a autonomia dos campos sociais, elemento básico para sua compreensão.

Pois bem, a produção artística, como um campo organizado e autônomo, passa a decidir suas regras lingüísticas e estéticas, elegendo as obras mais significativas de uma época, os autores mais importantes e os estilos dominantes, de forma independente. E é por ferir essa autonomia que a censura exercida pelo poder público, à revelia dos critérios legitimados pelos artistas, começa a ser sentida como insuportável ingerência e arbitrariedade.

Nesse sentido, o AMS guarda essa memória – o conflito que se instala quando coincide, no Brasil, a organização tardia do campo artístico e dois momentos de ditadura em que o poder político se arvora no direito de interferir na produção artística. E é esse momento e esse conflito que estamos estudando no Projeto Temático Cena Paulista – de um lado a formação do campo artístico e, de outro, a criação de mecanismos de censura por governos ditatoriais – o Estado Novo de Getúlio Vargas e a Ditadura Militar. Esse é o conflito que a sociologia pode iluminar: como se dá o embate entre essas duas forças – de um lado, a organização do campo artístico e, de outro, a presença de uma censura ditatorial.

No prefácio do livro *A Censura em Cena – censura e teatro no Brasil a partir do Arquivo Miroel Silveira*, Gianfrancesco Guarnieri fala explicitamente nas diferentes censuras que ele conheceu: uma exercida pelas ditaduras – do DIP e da Polícia Federal na época da Ditadura Militar – e a outra pelo mercado. O AMS apresenta documentos que mostram a atuação, no Brasil, de pelo menos três diferentes forças censórias: a Igreja Católica, o Estado e o mercado. Pretendemos, nos próximos anos, nos aprofundarmos nessas questões, avaliando as semelhanças e diferenças existentes entre

elas, assim como uma foi sucedendo a outra.

Palavras proibidas e a interpretação da censura

O Eixo Temático desenvolvido pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes, aplicando a metodologia de análise de discurso às peças censuradas, também tem trazido importantes elementos à análise da censura, expondo a lógica existente nos atos censórios, desfazendo o equívoco que vê neles uma prática arbitrária e ilógica.

A título de demonstração deste trabalho, examinamos aqui as implicações do que classificamos como censura moral nos estudos efetuados sobre peças, parcialmente liberadas e até agora catalogadas pelo Projeto Temático.

Ocorre que, ao tomarmos nosso corpus e ao submetê-lo à leitura, segundo os critérios metodológicos enunciados, nos defrontamos com uma situação que já tinha sido anotada anteriormente por aqueles que trabalham na catalogação do Arquivo, a saber, a prevalência de termos censurados que recaem sob a categoria de uma intervenção moral. Por categoria moral entendemos a preservação dos bons costumes, estes sempre sob o viés da sexualidade socialmente validada e das expressões de polidez a ela relacionadas.

Por causa dessa prevalência o estudo aqui apresentado tem seu foco na disciplina pela via de controle dos termos relacionados à sexualidade. Nesse caso, nossa primeira constatação é bastante aparentada àquela formulada na obra *História da sexualidade*: o corpo e a sexualidade têm sido, através dos tempos, o ponto principal da instalação de uma regulação que leva à construção das subjetividades, às condutas valorizadas e, no limite, à construção da cidadania e ao controle dos cidadãos.

Os discursos que nos antecedem operam como reguladores, pois enquadram os indivíduos numa categoria que lhes demanda um papel social. Não queremos atribuir aos discursos uma solitária responsabilidade pela categorização: afinal o dado do corpo lhe faz fundação. Contudo, como Judith Butler, reafirmamos que:

“Em termos filosóficos, a afirmação constatativa é, sempre, em algum grau, performativa” (BUTLER, 2001: 164).

Queremos assim mostrar a qualidade performativa dos discursos e que da mesma forma, performativamente, falam os termos proibidos pelo censor e o fazem em dois sentidos. Primeiramente, reafirmando o sexo como “ideal regulatório”, como o ponto a partir do qual as identidades sociais serão assumidas. Em segundo lugar, as palavras

proibidas falam, por implicação, das alternativas possíveis enquanto sancionadas pela comunidade, e apontam o desejável ao, reiteradamente, fazerem rasura do indesejável.

Por outro lado, na administração do uso dos prazeres, está implícita a idéia de uma “docilidade” dos corpos pelos modos de seu uso, uma conformação fluida que demanda uma ação efetiva pela conformidade. Lembremos com isso o momento mais refinado de uma biopolítica que consiste na conformação dos corpos em sua materialidade.

"Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana" (FOUCAULT, 200: 131).

Estas reflexões teóricas vêm recobrir o que encontramos na censura estudada a partir do Arquivo Miroel Silveira. É na administração dos corpos e numa capilaridade do poder que pensamos quando submetemos ao exame uma de suas peças: “Fla-Flu”, teatro de revista, autoria de Bithencourt e Menezes com certificado de censura em 11/03/1927 ⁹.

Há duas personagens que a perpassam: Cupido que apresenta vários quadros, comentando relações amorosas, e o Coronel Pacheco, bon-vivant e rico fazendeiro de café. Dentre os quadros, num dos mais longos, Pacheco, sempre envolvido em confusões, promovendo-as ou suportando-as, confunde o garçom, da festa de casamento de sua sobrinha Lili, com o noivo. Como o garçom se declara casado e com dois filhos, Pacheco conta à moça que o suposto noivo a trai, mas o instiga a beijá-la para que tudo se acomode. Neste momento chega o verdadeiro noivo que, surpreendendo-a neste ato, dispara o revólver, por sorte, desarmado.

Noutro quadro, “Lulu e Mimi”, Pacheco e seu amigo Zé conversam num ponto de ônibus com o homossexual Carlota, que é tomado por Mimi como amante de Lulu, seu marido que saíra a vadiar ainda na lua-de-mel. Após fazer um escândalo e ameaçar matar Carlota, Mimi se reconcilia com Lulu, enquanto Carlota passeia com seus novos amigos Pacheco e Zé. O último quadro do primeiro ato explica porque a peça se chama “Fla-Flu”. Joga com as orientações sexuais como definidas em campos “fla” e “flu”, momento em que Pacheco se assume “fla-flu” em busca de gozo.

⁹ Colabora no levantamento e análise desta peça a orientanda de Iniciação Científica, com bolsa da FAPESP, Pollyanna Reis da Cruz.

Há danças e canções entre os quadros, que prosseguem na mesma tônica do desentendimento, reconciliação e vingança entre pares amorosos. Na seqüência, há um quadro, com a presença de Cupido, em que se ironizam a poesia futurista e a Academia Brasileira de Letras, momento em que vários intelectuais e poetas da época são citados. No quadro “Rusticaria Cavallana”, paródia da Cavallaria Rusticana, há o amor trágico de Turíbio, morto por Álvaro, marido de Lola com a qual Turíbio tinha um caso. No quadro “Boneco encantando”, confiante senhor compra um boneco que acusa, com sua expressão corporal, qualquer mentira. É com este boneco que seu dono se descobre rodeado de traições das quais não fazia idéia. Pacheco retorna em quadro onde conversa com pintor sobre a composição, sempre ironizada, de um quadro moderno e no diálogo de encerramento da comédia quando *todos da Companhia Teatral dançam o Charleston*.

“Fla-Flu” apresenta algumas modalidades de construção centrais à comédia que, desde a Comédia del’Arte, se funda na instalação de equívocos que criam a tensão a ser dissolvida ao final de cada quadro e também os momentos hilários que o público usufrui. Ao mesmo tempo, apresenta cenas ao gosto popular não só ironizando a intelectualidade, mas também no jogo de insinuações sobre os modos de vivenciar as relações sexuais: aquilo que se considera picante em uma encenação.

No presente caso, censura incide, notoriamente, sobre insinuações de homossexualismo masculino. O título da peça, um jogo entre abreviações que também servem a dois times rivais, Flamengo e Fluminense, não deixa de remeter ao universo do futebol, universo bastante caracterizado como masculino. Ao mesmo tempo, coloca posições dicotômicas, pois, na rivalidade, não se pode ser um e outro ao mesmo tempo. Contudo, todo o texto trabalha com o desmonte desta dicotomia. As palavras de Pacheco apontam para sua dissolução, fato que contrariaria toda ordenação de gêneros e todos os modos estabelecidos em adequação a estes. O censor se esforçará então, como veremos a seguir, justamente por restabelecer a dicotomia ameaçada, tentando eliminar os termos ambíguos que possam apontar para outras equações.

No quadro “No dia do casamento”, é proibida a palavra “forte”, em “um rapaz forte como o senhor”, da conversa de Pacheco com o garçom da festa, e a palavra “jeito”, em “Tudo depende de prática e jeito”, na resposta do garçom. Com a censura da palavra “forte”, a oração deixa de trazer um juízo valorativo, juízo que abriria espaço para a associação da apreciação pessoal do sujeito da enunciação a outras dimensões na sua prática de vida. A mesma eliminação da duplicidade de leitura ocorre com a censura

de “jeito”. Podemos supor, assim como o eventual espectador o faria, que “jeito” se referiria ao jeito de fazer sexo e aos possíveis desvios da normalidade. É assim que observamos, nesses dois casos, a rasura da indicação de orientações sexuais heterodoxas.

Entretanto, nesse mesmo quadro, outros trechos que indicam o interesse incomum de Pacheco pelo garçom não são censurados, como quando aquele diz ao suposto noivo: “Mas que rapagão. Que belo tipo. Permita que lhe dê um beijo”. É possível que isto ocorra porque nesse contexto o garçom tenha sido confundido com o noivo de sua sobrinha, situação em que os dizeres de Pacheco se inscrevem como estreitamento de laços familiares.

Aliás, censurar as referências a práticas sexuais em uma revista cuja tônica é justamente a dessas práticas, a rigor, só pode resultar numa intervenção radical. Vê-se, entretanto, que todas as alusões a amantes são mantidas, quer a trama leve a uma punição, como no caso de Turíbio, quer a trama leve a um prazer comprado, como no caso de Pacheco que despende dinheiro com seus amores.

Mas, onde ocorre uma intervenção radical, como no quadro “Lulu e Mimi”, pelo qual transita o homossexual Carlota, o sentido do texto encontra-se totalmente comprometido e a censura é vista em todo seu poder de direcionamento. Este quadro foi quase totalmente censurado à exceção do diálogo final entre Mimi e Lulu, que não traz referências à homossexualidade, apenas à traição. Contudo, a preservação do último diálogo não sustenta o quadro. Este é irrecuperável com a intervenção realizada de modo que está implícita sua eliminação.

Da última fala desse quadro, sobre a história de Lulu e Mimi, destacamos as palavras de Cupido, que também foram proibidas, como razão da própria censura. Ele diz, referindo-se às relações amorosas que acabavam de ser sugeridas: “Depois do amor ordinário, ao qual eu sou refratário, amor que é miséria e vício (...)”. Cupido incorpora aqui o papel de censor no empreendimento por uma ordem na sexualidade direcionada à considerada “normal”, ação com a qual ele se torna um administrador do uso dos prazeres.

Vejamos, pois, em relação ao uso dos prazeres, o que pode ser aprendido destas interferências do censor. Foucault anotara a prática da homossexualidade, e da bissexualidade, na antiguidade clássica, como um meio de aprendizado de domínio de si. Pela via da experimentação e da fruição dos prazeres é que se chega a um equilíbrio entre usufruto e fortalecimento do caráter, no limite, à formação do sujeito para a *polis*.

Ora, a censura constante à posição de Pacheco, que se declara “fla” e “flu” para melhor usufruir dos prazeres, confirma, o que de resto estamos cansados de saber, que nossa cultura não compartilha com outras da antiguidade uma idéia mais elástica dos prazeres. Por outro lado, é certo que para Pacheco, também não é sopesada uma formação de caráter: o fim desse usufruto é simplesmente de caráter hedonista.

Mas o que dizer da constatação feita por Foucault em relação à palavra *homossexual* e seu nascimento no século XIX: **“O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (FOUCAULT, 1997a: 44)?**

Anteriormente ao seu advento havia referência a um hábito cujo exercício definia um praticante. Contudo, seu surgimento, como toda palavra o faz, isola um campo e instala uma espécie. É com relação a uma espécie que todos os programas reivindicatórios se sustentam, que todas as políticas de respeito às diferenças se fundam e toda tolerância se enraíza. Tudo, que no século XX se construiu como contraponto à indignidade com que a homossexualidade foi gerenciada, tem sua origem neste contorno de uma espécie.

Mas aqui, na censura de “Fla-Flu”, fica bastante clara a adoção do critério de hábito que permeou o ideário do século XIX e, em nenhum momento há indícios de uma notação de espécie e suas subseqüentes transformações.

No Brasil de 1927, a homossexualidade era vista com preconceito como depravação moral ou doença, embora, legalmente, a prática privada entre adultos consentidos não fosse considerada crime, conforme João Silvério Trevisan narra em *Devassos no paraíso*. A pena por “crime contra a segurança da honra e honestidade das famílias” ou “ultraje público ao pudor” tinha se tornado mais severa, com o Código Penal Republicano, de 1890. Contudo, não havia precisão quanto ao que se caracterizaria como atentado ao pudor, ficando a decisão nas mãos da população e das autoridades policiais e judiciais. Fato é que, com essa fluidez da lei ainda assim, ou por isto mesmo, muitos homossexuais foram punidos.

O código de 1890 se manteve em vigor até 1932 quando foi acrescido, como ultraje ao pudor, da proibição de circulação em território nacional de folhetos, livros, periódicos, jornais, gravuras etc. que ofendessem a moral pública, com pena de até dois anos de prisão e perda do objeto em que constasse a ofensa, ou seja, as publicações poderiam ser recolhidas por ordem judicial.

O comportamento hostil ao homossexualismo, quando considerado do ponto de vista da ótica cristã, prevalente no Brasil, mostra-se como reação conseqüente. O

relacionamento entre pessoas do mesmo sexo não pode, pela Igreja Católica, ser abençoado por Deus. Calcado na crença de que as relações sexuais, antes de serem vistas como fontes de prazer, devem ser medidas pelos seus fins reprodutivos, o catolicismo só podia condenar tais práticas como pecado, aliás, desde a Bíblia, donde se origina o termo que as engloba, assim descritas: sodomia.

Para o censor desta peça a homossexualidade não é considerada como a atitude correlata a um tipo ou espécie, ela é antes um hábito, e hábito imoral. E é de se supor que a reiteração de cortes em expressões sobre os costumes, presentes nas intervenções do censor, apresente a forma capilar de manifestação do poder a que se referia Foucault: forma mais interferente, pois, afinal, atravessa e molda os corpos.

A institucionalização do campo artístico e o teatro amador

O arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA-USP guarda a prova da rica e diversificada vida cultural da cidade de São Paulo no século XX. Mostra-nos quais eram as práticas dos órgãos de censura com relação à vida cultural e artística da cidade; e como a censura de Estado obliterou a produção cultural bem como seu fluxo e intercâmbio com outros produtores culturais e com a população da cidade. Evidencia como as idéias conservadoras sobre a família, sobre a sociedade, sobre a política e a arte se perpetuaram pela ação obscurantista da censura e pela força da interdição.

Mostra-nos ainda a existência de dois circuitos culturais paralelos: aquele dos teatros do centro da cidade, dos espetáculos de arte teatral do circuito oficial e comercial; e aquele que acontece nos bairros proletários, nos teatros, clubes, circos, paróquias, sindicatos, associações de trabalhadores e moradores; teatro como expressão cultural, atividade social que congrega e permite fortalecer laços comunitários e estreitar sociabilidades.

Autonomia, distância, provincianismo – caracterizaram durante longo período, até início do século XX, a vida e a organização social da cidade de São Paulo e estiveram presentes na vida artística e cultural da cidade. São Paulo fora notada como lugar para a apresentação de espetáculos teatrais somente a partir do momento em que a economia cafeeira permitiu acumulação de riqueza suficiente, fixando na cidade uma nova classe de abastados, público-alvo das companhias teatrais vindas do Rio de Janeiro. Antes disso, o teatro que a cidade conheceu foi aquele promovido pela Igreja Católica, na ação catequética dos Jesuítas e seus colégios; e pelo governo, o teatro como

cerimônia cívica parte do protocolo.

Décio de Almeida Prado, em *História concisa do teatro brasileiro 1570-1908*, (2003) registra que os primeiros teatros foram construídos no Brasil entre 1760 e 1795, sediados em Salvador, Rio de Janeiro, Recife, São Paulo e Porto Alegre. A Ópera italiana motivara o aval monárquico a tais construções.

Magaldi e Vargas mostram que São Paulo ensaiará teatro próprio somente ao longo da segunda década do século XX (p. 88). Período em que inúmeras pequenas companhias alcançaram repercussão na cidade. O sucesso da peça *A caipirinha*, de Cesário Mota Júnior; a fundação da Companhia Ítalo-Paulista; os sucessos dos espetáculos encenados pela Companhia Arruda; a inauguração do Teatro São Pedro e do Teatro Avenida (1917) são mostras desse alvorecer.

Em nossa pesquisa, o teatro é abordado como expressão cultural e artística de grupos sociais específicos, constituindo um circuito popular e alternativo fundamental para integrar diferentes sociabilidades, formar público e fomentar a vida cultural e artística que vigorará, na cidade, a partir da década de 40, base para a renovação teatral.

Destacamos o circuito cultural popular, ou seja, como circulavam as manifestações dos grupos de teatro amador, como circulavam as peças encenadas por eles e dirigidas a um público bem definido, aquele dos bairros populares de São Paulo. O espaço da cidade é a cena em construção. O teatro do circuito popular e alternativo foi parte do processo de apropriação do espaço da cidade e de sua reconfiguração pelos que nela aportavam, vindos de Além-mar, do Interior do país e pelos alforriados da escravidão.

Falar de cultura neste espaço conquistado, espaço de segregação e de cosmopolitismo, é falar da vida em São Paulo. É falar da cultura como processo de formação da cidade, lugar de acolhimento e de segregação. Lugar contraditório, no qual os conflitos materializam-se na paisagem, expressão dos contrastes entre opulência, ostentação e pobreza, simplicidade. Interessa-nos o teatro em sua interação com a população da cidade de São Paulo, isto é, com uma população específica, a de trabalhadores que não têm acesso aos bens artísticos que circulam no circuito das classes dominantes.

A apropriação da idéia de circularidade permite-nos enxergar o circuito alternativo do teatro amador em São Paulo de maneira orgânica. Isto é, diferente, com autonomia, embora não apartado do circuito oficial das companhias profissionais e dos teatros comerciais. As peças teatrais, os gêneros, os temas eram quase sempre os

mesmos; havia textos específicos, voltados ao público proletário com fins propagandísticos, mas não eram a maioria. É, sem dúvida, a qualidade da recepção à qual o circuito alternativo e popular se dirige que faz a circularidade das encenações dos grupos amadores ganhar particularidade.

O teatro, para os líderes das associações, era uma boa maneira de mobilizar a comunidade para incrementar a participação nas entidades associativas. As peças teatrais, comédias e dramas principalmente, tratavam de temas os mais diversos, desde os relacionados às lutas proletárias, às condições de trabalho até aqueles relativos à moral e aos valores familiares. Os grupos amadores e libertários de teatro começam a aparecer principalmente depois de 1904, registra Lessa Mattos (2002).

As peças encenadas por grupos amadores, muitas vezes, circulavam, no mesmo ano, em diversas sedes sociais de associações, clubes, paróquias, centros recreativos e companhias de circo-teatro. Por exemplo, em 1942, a comédia *Cala boca Etelvina*, de autoria de Armando Gonzaga, foi apresentada na sede do Grêmio Dramático Hispano Americano e na Associação Beneficente Santo Antonio; ou ainda o drama *Sílvio, o cigano*, de Veloso da Costa, exibida no Circulo Operário do Ipiranga e na Companhia Romana Cathótica do Rei Santo Estevam e no circo-teatro Batuta.

Os salões das paróquias também se transformavam em palco para os grupos amadores. E as peças não eram necessariamente de temas religiosos. Caso da comédia *Os quinhentos contos*, de João Pinho, encenada na Paróquia Freguesia de São Paulo; e do drama *Os dois sargentos*, de D'Aubigny, encenada na Paróquia Nossa Senhora da Penha. Ou ainda a popularíssima *O Martir do calvário*, de Eduardo Garrido, encenada na Sociedade Ondas do Brás, no Circo-Teatro Queirolo e no Circo-Teatro Alcebíades. Ou mesmo a também famosíssima comédia em três atos *O interventor*, peça de Paulo Magalhães, com registros de solicitação de censura prévia durante três décadas, com liberações que vão de 1931 a 1962.

O interventor é uma comédia de costumes que caiu no gosto popular e passou a ser encenada por companhias de circo-teatro (Queirolo, Irmãos Aylor, Ipiranga, Pitanga, Oito Irmãos Mello etc.) Pavilhão Liendo e Simplício, Pavilhão Bortoli; além de ser encenada por grupos de teatro amador que se apresentaram na Sociedade Popular de Beneficência, na Associação das Classes Laboriosas e, até mesmo, em 1960, no Teatro Arthur de Azevedo, na Mooca. É importante reiterar que todas as iniciativas de encenação, mesmo pelos grupos amadores de teatro passam necessariamente pelo tacão dos órgãos de censura.

Era tão marcante a presença do teatro amador nos bairros mais populares, povoados por trabalhadores e imigrantes, que as associações, grêmios, paróquias e circo-teatro tinham quase todos os seus finais de semana dedicados às encenações de peças teatrais. Exemplo é a programação cultural da Sociedade Recreativa do Conjunto de Lituanos Dramáticos. Entidade que aglutinava os imigrantes lituanos e a eles oferecia uma intensa vida cultural e associativa. Outras associações mostraram-se bastante ativas: Grêmio Dramático Musical Luso-Brasileiro, Companhia Romana Católica do Rei Santo Estevam, Grêmio Dramático Hispano-Americano, Centro Dramático Dançante Desportivo Rio Novo, Sociedade dos Socorros Mútuos Alvorecer, Sociedade Recreativa Afonso Henriques, Associação das Classes Laboriosas entre muitas outras.

Outra questão que se pode colocar diz respeito ao valor teatral e artístico da produção cultural dos grupos amadores e de circo-teatro. É preciso aprofundar o resgate e o estudo da história desses grupos que jogaram importante papel na formulação do teatro brasileiro. Eles formaram públicos, discutiram temas, criaram espaço de sociabilidade, de comunicação e de integração entre as diferentes nacionalidades que chegaram a São Paulo. Ao longo do século XX, esses grupos foram mudando de feições: dos filodramáticos com causa e objetivos políticos e sócio-culturais, passaram a ser grupos que promoviam entretenimento e contato com amplo repertório nacional e internacional clássico e popular de peças teatrais, encenadas com mais ou menos ensaio, com algum ou com quase nenhum recurso cênico. Deles nasceram talentos como, por exemplo, Plínio Marcos (dramaturgo), Silney Siqueira (diretor), Sônia Guedes (atriz). Esses grupos renovaram-se e mudaram de perfil depois da experiência do Teatro de Arena, do Oficina (SP), do TUCA (SP) e do Opinião (RJ). Passaram pela Ditadura Militar nos anos 70 e foram, na periferia de São Paulo, protagonistas da resistência e da mobilização do movimento popular de cultura. Deles nasceram grandes nomes do teatro atual: Celso Frateschi (diretor e ator), Luís Alberto de Abreu (dramaturgo), Edinaldo Freire (diretor), Rosi Campos (atriz), Pascoal da Conceição (ator), apenas para citar alguns deles. Além de formar público e artistas, cumpriram um papel ainda mais fundamental: estabelecer a comunicação, a sintonia, o diálogo entre diferentes agentes sociais em prol da democratização do país.

A interdição dos órgãos de censura causou danos imensuráveis à cultura brasileira; mas o silêncio, o esquecimento deliberado o apagamento da história da participação popular na produção cultural e artística brasileiras esses são ainda muito piores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith.** “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”.” In **LOURO, Guacira Lopes** (org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade.* Belo Horizonte, Autêntica, 2001.
- FOUCAULT, Michel.** *História da sexualidade. Vol. I A vontade de saber.* Rio de Janeiro, Edições Graal, 1997a.
- FIGARO, Roseli.** Circo-teatro e teatro amador – **um circuito popular e alternativo de cultura na cidade de São Paulo. Artigo apresentado na Mesa Temática: A cena paulista. A produção cultural de São Paulo entre 1930 e 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, Rio de Janeiro:UERJ, 2005.**
- FOUCAULT, Michel.** *História da sexualidade. Vol. II O uso dos prazeres.* Rio de Janeiro, Edições Graal, 1997b.
- FOUCAULT, Michel.** *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro, Edições Graal, 2001.
- GINZBURG, Carlo.** O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LIMA, Mariângela Alves de, VARGAS, Maria Thereza.** **Teatro operário na cidade de São Paulo.** São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.
- LOURO, Guacira Lopes** (org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade.* Belo Horizonte, Autêntica, 2001.
- MAGALDI, Sábato.** O texto no teatro. **São Paulo: Perspectiva, 2001.**
- , **Moderna dramaturgia brasileira. São Paulo: Perspectiva, 2005.**
- ; VARGAS, Maria Thereza, **Cem anos de teatro em São Paulo.** São Paulo: Senac, 2000.
- MATTOS, David J. Lessa.** **O espetáculo da cultura paulista.** Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950. São Paulo: Códex, 2002.
- PRADO, Décio de Almeida.** **O teatro brasileiro moderno.** 2.ed.São Paulo: Perspectiva, 2003.
- , **História concisa do teatro brasileiro – 15710 - 1908.** São Paulo: Edusp, 2003.
- , **O drama romântico brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.**

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.

VARGAS, Maria Thereza, *et. al.* **Circo espetáculo de periferia**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1981.