



Comunicação e Censura - a Dissolução de Fronteiras¹

Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino, docente da Universidade de São Paulo²,
Profa. Ms. Maria Marta Jacob³,
Ms. Maria Aparecida Laet.⁴

Resumo

Este trabalho apresenta resultados obtidos com as pesquisas desenvolvidas pelo Projeto Temático “A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira”, iniciado em 2005 com financiamento da FAPESP. O Projeto, que pode ser visualizado no endereço <www.eca.usp.br/censuraemcena> responsável por conservar e estudar mais de seis mil processos de censura prévia ao teatro. Compreende três linhas de pesquisa que comparecem neste texto com suas observações sobre os efeitos da censura, sobre um multiculturalismo constitutivo e sobre as estratégias de leitura que presidem a ação do censor.

Palavras-chave: censura; teatro; cultura brasileira; comunicação.

Introdução: Primeiras Análises

O Arquivo Miroel Silveira é composto por um conjunto de documentos reunidos pelo Serviço de Censura do Departamento de Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, durante o período de 1930 a 1970. São mais de seis mil processos contendo a solicitação de censura por parte do produtor da peça, requerimentos e comprovantes exigidos dos solicitantes, o original da peça com eventuais cortes de palavras, trechos e até personagens, além do certificado de censura com as indicações dos censores.

Desde 2002, esse arquivo vem sendo estudado através de projetos de pesquisa⁵ que visam sua organização, catalogação e análise e, atualmente, possibilita o desenvolvimento de um Projeto Temático intitulado: *A cena paulista – o estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira*⁶.

¹ Trabalho apresentado no Intercom 2007. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Doutora do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Pesquisadora Principal, junto ao Projeto Temático, do Eixo *Na cena, o amator*; autora de “Circo-teatro e Teatro amador. Um circuito popular de cultura na cidade de São Paulo” (2006); “Comunicação e trabalho. Estudo de recepção: o mundo do trabalho como mediação da comunicação” (2001).

³ Professora, Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP, autora de livros didáticos na área de língua e literatura do Brasil, pesquisadora do Grupo de Pesquisa Miroel Silveira.

⁴ Historiadora, bibliotecária, especialista em Gestão da Comunicação, mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP.

⁵ 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*. O projeto foi financiado pela FAPESP e gerou base de dados de informações acessível no endereço www.eca.usp.br/censuraemcena.

⁶ Esse projeto é integrado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa (coordenadora), Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino, da ECA. É constituído por um grupo de 25 pesquisadores entre bolsistas de IC, mestrandos e doutorandos.



Além da coleta das informações contidas nos processos do Arquivo, esse trabalho consiste em reconstituir a história do teatro paulista e de suas relações com o poder e a censura.

Hoje, temos publicado na rede Internet uma base de dados com os nomes das peças existentes, autoria e data da primeira apresentação à censura e cerca de 30% dos processos já estão inteiramente catalogados, com todas as informações processuais disponíveis, inclusive cortes e pareceres dos censores.

As análises nos têm mostrado que a censura tem sido uma constante na vida brasileira em razão da condição colonial que marcou quatro séculos de nossa história. Os princípios contra-reformistas da Igreja Católica aliados à Monarquia Absoluta como forma de poder político — em Portugal e, depois, no Brasil — e aos objetivos civilizatórios da expansão européia trataram sempre de controlar, aculturar e reprimir tudo aquilo que parecesse estranho, inadequado, libertário ou inconveniente aos olhos e interesses dos colonizadores.

Quando proclamada a República, a prática da censura já tinha lastro e torna-se cada vez mais rotineira e burocrática. Nas duas primeiras décadas do século XX os censores já trabalhavam arduamente, não só avaliando o teatro, mas também o cinema e o rádio. Em 1928, entra em funcionamento, no governo de Washington Luís, a Censura das Casas de Diversão, havendo um censor geral dos teatros com atribuições para vetar textos e apresentações, bem como intervir nas questões trabalhistas envolvendo atores.

Amparados pela lei, os censores procuravam conter as críticas ao poder, a expressão popular, as liberdades e a ousadia quer temática, quer de linguagem. Estes já não eram mais tão aristocráticos como no império, mas ainda guardavam o lustro de funcionários que se dedicavam às atividades do espírito em defesa da qualidade artística.

Mas, foi com Getúlio Vargas que se criaram mecanismos para a Censura Ditatorial. Nesse cenário instala-se o Estado Novo e, em 1939, é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – o DIP – com competência para arbitrar sobre os meios de comunicação de massa e sobre a prática artística.

O DIP acumulava funções de propaganda, publicidade, informação, documentação, pesquisa, publicações, promoção da cultura em escolas e quartéis, controle e fiscalização de espetáculos, censura prévia de jornais e diversões públicas, regulamentação de contratos de trabalho por empresas culturais, produção e distribuição



de filmes, defesa do idioma, incremento do turismo no país e muitos outros assuntos, como a difusão de boletins meteorológicos.

Em 1940, a ele eram atribuídos 53 diferentes serviços. Com esse inchaço, acabou por incorporar diversos órgãos como o DPDC - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, o DNP - Departamento Nacional de Propaganda e a Comissão de Censura Cinematográfica, subordinada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, isso sem esquecermos da Polícia e da Saúde Pública.

Cada Estado da União teve seu órgão estadual ligado ao Departamento – eram os DEIPs – Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda. E, embora nem todos os Estados tenham chegado a compor seu DEIP, em São Paulo, na gestão de Adhemar de Barros, foi criada a sucursal do DIP.

Acirrava-se a prática censória, agilizava-se o aparelho repressivo do Estado a serviço da ditadura em nome dos mesmos princípios vagos: a moral e os bons costumes; ofensa ao decoro público; respeito aos povos; defesa da religião; manutenção da ordem e respeito ao governo. Inovava-se na menção às instituições republicanas – falava-se das forças armadas e dos interesses nacionais. Os censores iam perdendo a aura de intelectuais e assumiam seu caráter de funcionários públicos.

À medida que a produção artística se diversificava e que a ditadura se intensificava, mais conflituosas se tornavam as relações entre produtores, jornalistas e artistas e a burocracia responsável pela censura. O teatro sofre o impacto dessa conjuntura cuja magnitude pode ser avaliada por um único exemplo – os textos de Oswald de Andrade escritos nessa década, *O Rei da Vela*, *O homem e o Cavalo* e *A morta*, só seriam encenados trinta anos depois.

Com o final da II Guerra Mundial e a derrota das ditaduras fascistas, o DIP foi perdendo sua força e acabou sendo extinto em 1945. No ano seguinte é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, com sede no Rio de Janeiro e sucursais nos diversos estados da Federação, responsáveis pela censura, em primeira instância, da produção artística.

Descentralizada, a censura torna-se mais burocrática do que violenta. Seguem-se 20 anos de relativa liberdade de expressão, cujos resultados fecundos podem ser observados na história do teatro no Brasil – surgem movimentos importantes de renovação artística, como o Teatro do Estudante do Brasil e os Comediantes, e companhias que tornam o teatro uma prática regular e profissionalizada, como o Teatro Brasileiro de Comédia – o TBC.



Em 1964, com o golpe militar, tem início o período mais nefasto de repressão política, ideológica e artística do país, sob poder do Departamento de Ordem Pública e Social – o DOPS. Entre 1964 e 1968, a censura foi exercida ainda predominantemente nos estados, mas, a partir da promulgação do AI-5, em dezembro de 68, o governo federal centraliza o controle sobre a opinião pública, através da perseguição a jornais e demais meios de comunicação e a censura violenta e sistemática da prática artística. Sob jurisdição dos estados, ficam apenas processos considerados menos agressivos à Segurança Nacional.

Com o fim dos terríveis anos desta ditadura militar, a censura se restringe a determinações etárias ou a horários de exibição. Os arquivos da censura foram desmembrados, doados para outras instituições que hoje os guardam e estudam. Parte dessa documentação constitui o Arquivo Miroel Silveira sob custódia da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Nossos estudos, até o presente momento, nos permitem afirmar, entre outras observações, que a censura não se constitui em uma série de proibições e cortes, nem em um conjunto de regras sobre aquilo que é ético, correto ou adequado – é um campo de relações sociais que se estabelece entre artistas e governo envolvendo barganhas, negociações, interferências, recursos narrativos e literários. O veto ou a liberação são partes dessa relação de troca: espetáculos liberados podem ser suspensos, caso haja denúncia de transgressão dos limites estabelecidos para os artistas ou caso alguma autoridade se sinta atingida pelo que é dito no palco.

Por outro lado, como nos conta Siqueira, uma peça proibida podia vir a ser liberada. Gianfrancesco Guarnieri relatou em entrevista concedida para o projeto que sua peça *A semente*, havia sido proibida em todo o território nacional, mas por intervenção de autoridades, pôde ser exibida *apenas* no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em São Paulo. Ele ria contando: “Pode uma coisa dessas?! Uma peça ser permitida numa sala e proibida em todo o resto do país? Foi um tremendo sucesso!”.

Dessa relação difícil e delicada que se estrutura no processo censório, não está livre a sociedade civil, em nome de quem, nos regimes republicanos, se institui a censura. Há nos processos do Arquivo Miroel Silveira inúmeros telegramas e abaixo-assinados pelos quais entidades da sociedade civil, muitas delas ligadas à Igreja Católica e a entidades políticas conservadoras, solicitando vetos ou congratulando-se com proibições. Algumas liberações foram suspensas por intervenção de setores do público,



descontentes com a liberalidade. Quando esses setores têm respaldo do governo estabelecido, seu poder de intervenção aumenta.

Procuramos mostrar que a censura no Brasil não é apenas uma prerrogativa do Estado. É um amplo processo de aliança entre o governo, Igreja Católica, setores conservadores da sociedade e da elite obscurantista para coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística. Mostra-se a dificuldade com o enfrentamento do conflito e da diferença, de uma convivência que não busque aplainar, escamotear, disfarçar ou esconder as oposições e as divergências.

Parte das razões que sustentam essa tendência vem de nosso passado colonial que, por um lado, nos deixou instituições sociais frágeis e, por outro, nos fez viver secularmente familiarizados com os expedientes de força. O Brasil não se livrou ainda desse passado — vê-se isso nas nossas instituições políticas e na dificuldade sempre renascente de se implantar medidas que garantam autonomia ao país, aos diversos setores da sociedade e aos cidadãos.

Assim, somos muito mais ágeis e hábeis em acompanhar os ventos totalitários, coercitivos e repressivos que perpassam o mundo do que em fazer compasso com os demais países quando estes atravessam épocas de liberalismo e afirmação. No que diz respeito à censura, respondemos sempre prontamente aos movimentos inquisitórios da Igreja Católica; à caça às bruxas promovida pelo Marquês de Pombal, no século XVIII; aos absolutismos monárquicos da Europa, que por aqui perduraram por mais cem anos; à escalada dos regimes ditatoriais nazi-fascistas e ao militarismo golpista da América Latina, na segunda metade do século XX.

Dessa forma, apesar de a censura não ter sido privilégio de países coloniais, o Brasil não foi capaz de assumir, no período que vai do governo Getúlio Vargas ao de Castello Branco, a liberalização e o afrouxamento do autoritarismo que se verificou no mundo após o a derrota do nazismo. A história nos mostra que aqui, e em toda a América Latina, fomos sempre mais atraídos pelos movimentos centralizadores, coercitivos e ditatoriais do que pelos ventos arejados da democracia.

É importante, portanto, que tomemos consciência desse nosso pendor em responder rápida e demoradamente aos movimentos internacionais que favoreçam o endurecimento do poder, e na nossa dificuldade em, ao contrário, distendermos as amarras para acompanhar as ondas libertárias que afrouxam as amarras e os mecanismos de coerção.



Em resposta a esse estado de coisas, o Brasil desenvolveu no interior de suas instituições uma secular necessidade de negociação com os trâmites do poder, como maneira de conviver com a intolerância e o preconceito endêmicos. A consequência de todo esse processo secular de controle, coerção e punição da cultura, da ciência e da arte, como parte integrante do poder foi uma produção predominantemente dependente e subalterna.

Não será possível consertar o estrago que o uso desses mecanismos de poder e coerção impuseram à produção cultural de São Paulo e do Brasil, nem contribuir para que as pessoas prejudicadas sejam minimamente indenizadas por essa arbitrariedade. Mas pretendemos sacudir um pouco da poeira que envolve esse passado para que as pessoas se lembrem de que não faz tanto tempo assim.

A Cidade como Caleidoscópio: Teatro, Censura e Resistência.

Os processos resgatados da censura e agora no Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP registram o número de mais de mil peças encenadas por grupos amadores e apresentadas em entidades e associações populares no período que recobre o próprio arquivo 1926 a 1968.

Assim, a noção de espaço permeou nossa abordagem do objeto de pesquisa. Primeiro, a cidade, o espaço urbano que foi se transformando e se forjando como espaço da metrópole. Espaço que se caracterizou pelo fluxo, lugar de pouso, de provimento e renovação das forças para seguir caminho. Lugar de encontro para trocas comerciais e assentamento. Lugar de chegada para construção de uma vida nova. Lugar em permanente construção, pautado pelo imprevisto e pelo provisório.

E o teatro será abordado, aqui, 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, base para a renovação teatral. Portanto, nosso objetivo é estudar o teatro amador como expressão cultural e de sociabilidade da população de São Paulo.

Com esse propósito, 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.

A despeito da censura, ao longo das décadas de 20, 30 e 40 consolidou-se um circuito cultural próprio que ia de entidades de trabalhadores localizadas no centro da cidade, Praça da Sé, caso da Associação das Classes Laboriosas, e expandia-se para os novos bairros, nascidos com a imigração e com a industrialização, tais como Bom Retiro, Belém, Tatuapé, Mooca, Vila Prudente, Brás, Água Rasa, Bela Vista, Ipiranga, Pari, Santana entre outros. Um circuito cultural que congregava nacionalidades, línguas, costumes, gerações diferentes. Um espaço ímpar de sociabilidade, cujas diferenças eram vivenciadas em um “lugar” de mediação particular, ou seja, na associação cultural, religiosa, sindical ou de ajuda mútua, promotoras das peças teatrais. Na maior parte das vezes, as peças eram produzidas, dirigidas e interpretadas pelos seus próprios pares. Um circuito cultural e alternativo pela qualidade da recepção e pelo uso diferenciado da cena teatral. Mais do que espetáculos artísticos, mantinham-se como na tradição do início do século, eram uma provocação para o encontro entre as famílias de trabalhadores.

O circuito cultural alternativo consolidado ao longo das primeiras décadas do século XX foi se ampliando conforme a atividade produtiva da cidade se deslocava para a periferia. Em 1935, 1942 e 1945 aparecem entidades realizando atividades culturais em municípios próximos a São Paulo os quais hoje denominamos de região da Grande São Paulo. Os bairros de Sé, Bom Retiro, Belém, Brás, Tatuapé concentravam grande número de entidades que possuíam política cultural afinada e traduzida em atividades permanentes voltadas aos associados. A Associação Auxiliadora das Classes Laboriosas, na Sé; O Centro de Cultura Artística do Brás, A Sociedade Ondas do Brás, O Sindicato dos Gráficos, Sindicato dos Trabalhadores em Tecelagem, O Centro Recreativo Mãe do Céu, entre tantas outras entidades continuaram atuantes nesse período e proporcionaram aos trabalhadores e seus familiares uma alternativa de acesso aos bens culturais.

Esses bairros formaram a alma popular da cidade, imortalizada em personagens da nossa cultura tais como: Itália Fausta, Juó Bananére, Alcântara Machado, Adoniram Barbosa, Demônios da Garoa, e tantos outros.

Tanto o conceito de cultura quanto o de comunicação guardam em si o sentido de circulação, de circularidade e de circuito. Estes termos garantem aos conceitos matrizes o que os pressupõe, ou seja, os sujeitos em interação. A idéia de fluxo é



limitada para expressar a riqueza e a complexidade do processo cultural e comunicativo. Com o conceito de circularidade é possível pensar como as entidades de trabalhadores e os grupos amadores de teatro constituíram um circuito alternativo e popular, colaborando para a formação do público de teatro bem como de uma linguagem teatral brasileira.

A apropriação da idéia de circularidade permite-nos também enxergar o circuito alternativo do teatro amador em São Paulo de maneira orgânica, isto é, 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.

O acervo do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP permite-nos constatar que, a partir de meados dos anos 20, as peças teatrais e seus autores circulam por ambos os circuitos, no entanto diferem-se um do outro em propósitos, em formato e em recepção. 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.

A atuação teatral dessas associações era freqüente. Como exemplo a programação cultural da Sociedade Recreativa do Conjunto de Lituanos Dramáticos. Entidade que aglutinava os imigrantes lituanos e a eles oferecia uma rica vida cultural e associativa. No ano de 1942, a Sociedade Recreativa do Conjunto dos Lituanos Dramáticos apresentou oito peças: cinco dramas e três comédias. Dessas, cinco foram integralmente liberadas pela censura, duas foram parcialmente liberadas e uma foi liberada para maiores de 18 anos. O Centro Recreativo Mãe do Céu, no bairro do Tatuapé, era outra sociedade bastante atuante. Em 1942 ofereceu ao público quatro montagens de peças; um drama, duas comédias e uma ópera. Apenas uma das peças foi liberada integralmente, as demais sofreram cortes da censura.

O perfil das entidades populares que se abriram ao teatro também foi diversificado. Foram associações de imigrantes de caráter de ajuda mútua e cultural; associações de trabalhadores de caráter mútuo e sindical; associações de bairro, voltadas à atuação comunitária; associações desportivas; paróquias; associações religiosas etc.

A repressão e a intervenção no movimento operário fizeram com que essas organizações quase abandonassem as atividades de perfil cultural. E os sindicatos passaram por uma profunda crise de identidade, já que todo o movimento operário sério havia refutado o sindicalismo oficial instituído pelo regime de Vargas. Entre 1933 e



1945 apenas quatro solicitações de liberação de encenação foram solicitadas por sindicatos.

A diversidade de origens dos autores das peças está em conformidade com a diversidade das associações. Autores italianos, portugueses, brasileiros, espanhóis, lituanos, franceses e até árabes compõem o perfil do multiculturalismo que já se configura em São Paulo no início do século XX. Um multiculturalismo agregador e não segregacionista.

A ambientação do texto dramático é similar à diversidade do perfil dos imigrantes. Muitas peças são ambientadas em Portugal, Espanha, França, Lituânia, Itália, Alemanha, entre outros países. Os gêneros predominantes são o drama e a comédia, mas também aparecem a revista, a farsa, a tragédia, teatro de variedades, a opereta. Esses dados nos dão dimensão da riqueza da vida cultural nessas associações.

A presença dos italianos e portugueses bem como dos espanhóis acompanha a numerosa colônia de cada um desses países em São Paulo. Essa tendência só irá se alterar entre 1942 e 1945, período em que a origem dos autores foi majoritariamente de brasileiros, devido à censura política sofrida por italianos, japoneses, alemães e demais nacionalidades, a partir do momento em que o governo de Getúlio Vargas declara-se ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial.

Com relação à comunidade italiana e o controle da censura merece destaque o ocorrido com a peça *O Feitiço*, de Oduvaldo Viana. Essa peça foi traduzida e adaptada para o italiano, sob o título *Il sortilégio*, sem registro no texto traduzido do nome do tradutor. A solicitação para censura foi encaminhada pela Sociedade Cultural Muse Italiche, em 1935, e apresentada no mesmo ano no Teatro Municipal. A peça em português tem uma longa trajetória de encenação. Foi apresentada, pela primeira vez em 1931, no Teatro Apollo de S. Paulo, pela Companhia Procópio Ferreira. Teve liberação da censura. O texto em italiano, encenado na Sociedade Cultural Muse Italiche, em 1935, também foi liberado. O interessante é que, a partir de 1942, todas as seguintes solicitações até o ano de 1963 sofreram cortes da censura. Mesmo a Sociedade Cultural Muse Italiche não pôde mais apresentar a versão em italiano, sendo que as solicitações feitas para o texto original em português, também sofreram censura. Ou seja, quando o governo brasileiro rompe com o Eixo, em 1942, a censura volta-se contra as manifestações culturais em língua estrangeira e é, sobretudo, mais rígida contra as críticas ao Estado Novo.



É sintomático que a partir de 1942, as apresentações teatrais em língua estrangeira tenham praticamente desaparecido. No acervo do AMS, com relação ao teatro amador, temos dois registros. Um em 1942, texto em espanhol, e outro em 1945, texto em francês. A política de nacionalização do Estado Novo jogou importante papel no abasileiramento dos círculos culturais de imigrantes. Assim como, e contraditoriamente, a centralização de uma política nacional de propaganda do regime fez com que houvesse o desenvolvimento da radiodifusão, veiculando a língua e a música do país.

A censura, durante todo o período estudado, colocou-se como a tutora da ordem e dos bons costumes, procurando obliterar tudo o que se contrapunha à moral reinante. Em 1933, sofreram censura 17,3% das peças apresentadas nas associações; em 1935, 14,8% das peças sofreram algum tipo de censura; em 1937, foram 16,7% das peças; em 1942 esse número sobe para 36,1%; e em 1945 são 28,6% as peças censuradas.

Em 1939, a instalação do Departamento de Informação e Propaganda do Estado Novo (DIP) representou a oficialização da modernização autoritária e repressora no aparelho de Estado. O objetivo era o de não só censurar e proibir a produção cultural, mas principalmente, o de propagar a ideologia do Estado e imiscuí-la no meio artístico, intelectual e popular.

Era complexa a relação dos órgãos censores com a sociedade. Os diferentes agentes sociais: governo, órgão censor, censores não tinham regras lógicas de atuação. As crises políticas, as disputas econômicas entre sindicatos e empresas, a moral religiosa foram fatores que intervieram na ação de cada um desses agentes sociais. A ditadura do Estado Novo, através do DIP, deu configuração política mais clara à ação censora. Ela não se limitou a confrontar os opositores do governo. Foi uma censura que atravessou o cotidiano das relações, querendo regular a moral familiar, o papel da mulher, as relações amorosas, num período histórico em que a vida urbana e as relações de trabalho começavam a configurar a família mononuclear e a permitir que a mulher vislumbrasse ser tratada como cidadã. O fim da Guerra e a queda do Governo Vargas não mudaram o perfil da repressão ao circuito popular e alternativo do teatro amador.

Interdiscurso e Dissolução de Fronteiras

Também estudamos palavras, expressões e trechos que foram censurados, procurando recuperar as plataformas culturais e os mapas cognitivos que motivaram a intervenção do censor. Para tanto, recorreremos ao instrumental das implicações:



pressupostos e subentendidos. Como primeira organização imprimida ao corpus, adotamos a classificação estabelecida em estudos anteriores, que dispôs, por incidência, quatro tipos de censura: moral, política, religiosa e social.

Com relação à totalidade dos trabalhos, podemos afirmar que 67% de todas as intervenções analisadas são de fundo moral, 14% político, 11% social e 8% religioso. A predominância da censura de ordem moral, aquela que corta palavrões, referências à sexualidade e partes do corpo a ela relacionadas, *strep-teases*; adultério, enfim, a que age pela defesa dos bons costumes, nos levou a um aprofundamento dos estudos em sua direção.

Assim, dentro da categoria moral, ainda podemos obter uma escala de preponderâncias em quatro níveis: o âmbito da família, a sexualidade considerada desviante, a funções do corpo e referências, como sentidos subentendidos, à sexualidade.

Feita esta triagem, constatamos que em relação ao total da censura moral, 80% das ocorrências dizem respeito ao âmbito da família e das formas codificadas de se citar a sexualidade. Poderíamos pensar que, em tempos mais modernos, este tipo de intervenção tende a se anular. No entanto, de 1925 a 1968, notamos a constância deste tipo de censura.

É a esse título que examinaremos, agora, a peça *A Virgem Psicodélica*, DDP: 6117 - autoria de Leslie Stevens, tradução e adaptação de Hedy Maia – que teve seu certificado de censura em 12/06/1968 e é, portanto, uma das últimas peças a serem submetidas à censura Estadual.

Ela versa sobre a sedutora e libertária Catarina cujo sonho é ter um filho genial assim como seu pai, que recebera o prêmio Nobel. Para isso, decide conquistar o intelectual Paulo Delville, autor de uma frase que a fascinara. Paulo, que é feliz em seu casamento, embora atraído, resiste arduamente a suas investidas. Posteriormente, ela descobre que a frase era na verdade de Ricardo Bernett, intelectual amigo de Paulo. Catarina muda seus planos e resolve se casar com Ricardo, para o sossego de Paulo e sua família. No entanto, Ricardo morre na noite do casamento e Catarina procura Paulo novamente. A peça termina com a morte de Paulo, exaurido pela perseguição de Catarina.

A Virgem Psicodélica foi classificada imprópria para menores de 18 anos e teve uma única expressão censurada. Depois de várias reviravoltas Catarina retorna com seu assédio a Paulo Delville que tem um ataque e morre. Contrariada, Catarina não se



contém: “Morto?... E sem... Puta que pariu!...”. Há uma indicação explícita do nome da atriz Dercy Gonçalves para personificar Catarina e a expressão final da peça, “Putá que pariu” recebeu o veto do censor.

Podemos desdobrar nossa análise dos subentendidos, que levaram o censor a agir, a partir de três hipóteses. A primeira se delinea com o significado da expressão no contexto do trecho, isto é, a idéia que ela subentende: ele morreu antes de engravidá-la, fato que, se consumado, pressuporia adultério. Porém, a leitura do texto integral revela que essa hipótese pode ser descartada, pois, em muitas outras passagens, a mesma idéia é insinuada ou afirmada diretamente, sem que a censura por ela se interessasse.

A segunda hipótese esboça-se na recriminação ao uso de palavrões, haja vista que esta é a única aparição de palavras grosseiras na peça. Sem dúvida, essa é a hipótese mais forte. Convém então compreender porque o uso de palavrões é punido pela sociedade, e, neste caso, perseguido e censurado. Como nos lembra Norbert Elias, faz parte do processo civilizador o cultivo das boas maneiras, mas este só se realiza às custas da crescente repressão que tem, entre suas estratégias, justamente a de controle das palavras e dos discursos, a de uma interdição da palavra pela imposição de rituais de circunstância.

O período em que se localiza a peça teatral que analisamos, isto é, o começo do governo do general Costa e Silva, é marcado pela tentativa de firmar a idéia de um país a caminho do progresso – a nação em desenvolvimento. A proibição do uso de palavrões nas peças teatrais vem complementar os planos de tornar o Brasil um país civilizado que, portanto, brevemente conheceria o ambiente de uma democracia. Além dessa noção de progresso, a ação também satisfazia aos segmentos religiosos da sociedade, que, tantas vezes, caminhou lado a lado com o serviço de censura.

A terceira hipótese, na verdade, se articula a partir de uma aceitação da segunda. Lembremos que a expressão “puta que pariu” é considerada uma ofensa. O relacionamento da sociedade com a prostituição constitui-se, de um lado, na recriminação da prática como imoralidade e vício, e, de outro, na sua aceitação tácita como uma alternativa mais digna de prática sexual do que a corrupção de lares ou a dissolução de matrimônios.

Essa peculiaridade ou dupla face da prostituição se materializa nas leis que a delimitavam. O Código Penal de 1940 se orientava no sentido de manter sob controle as casas de prostituição, a exploração e o tráfico de mulheres e, em especial, de menores. Com algumas alterações, essas leis estão em vigor até hoje.



Isso posto, podemos redefinir a caracterização social da prostituta como, além de imoral, marginal e criminosa, aquela que ameaça a segurança das famílias e de seus bens. Por tudo isso, a prostituta não poderia ser incluída nas rodas sociais normais, ela deve ser segregada para longe da visão, assim como o vocabulário que a ela alude deve ocupar um espaço à margem para que não atinja os lares e seus filhos. Por falar em filhos, xingamentos construídos em referência à prostituição atingem um ponto limite, pois lembram, afinal, que uma prostituta não tem dono nem lar e que seus filhos não têm nome ou identidade porque seus pais lhe são desconhecidos.

Ora, também no limite, tanto em relação ao papel da prostituição em uma economia do erotismo quanto na alusão da ausência de paternidade para os que são insultados como filhos da puta, trata-se da instituição da família e de sua tomada como núcleo básico para a organização social. À família, em qualquer dos modos pelos quais tem sido historicamente pensada, cabe o provimento de necessidades básica 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 compreende como agregado extenso. No caso da aristocracia, forma-se um agregado altamente hierarquizado e marcado antes pela consangüinidade, 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 da vida 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”.

Contudo, como Michel Foucault assinalava, há 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 pelo estado 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.

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.

Nossas subseqüentes análises das palavras proibidas fortaleceram 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.

Paira 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. Todos esses pressupostos, essas coordenadas do agir no mundo, habitam o gesto do censor.

Ora, os pressupostos do censor estão atravessados por discursos, tanto em sentido amplo quanto localizado, de forma que entram em situação de interdiscurso. No caso presentemente analisado, temos um exemplo desta ocorrência. Ao recobrir o imaginário ocidental, a concepção de família, disciplinar e funcional, que preside o olhar do censor, localiza sua ação em interdiscursividade. Do hibridismo na formação



da metrópole, da presença influente de diferenciadas etnias ao cruzamento de discursos, ainda que sob censura, resta-nos a animadora perspectiva da diluição de fronteiras.

Resumos das apresentações

Resumo1: O Arquivo Miroel Silveira é composto por um conjunto de documentos reunidos pelo Serviço de Censura do Departamento de Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, durante o período de 1930 a 1970. São mais de seis mil processos contendo a solicitação de censura por parte do produtor da peça, requerimentos e comprovantes exigidos dos solicitantes, o original da peça com eventuais cortes de palavras, trechos e até personagens, além do certificado de censura com as indicações dos censores. Desde 2002, esse arquivo vem sendo estudado através de projetos de pesquisa⁷ que visam sua organização, catalogação e análise e, atualmente, possibilita o desenvolvimento de um Projeto Temático intitulado: *A cena paulista – o estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira*⁸. Além da coleta das informações contidas nos processos do Arquivo, esse trabalho consiste em reconstituir a história do teatro paulista e de suas relações com o poder e a censura. (Mestre Maria Aparecida Laet)

Resumo2: Os processos resgatados da censura e agora no Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP registram o número de mais de mil peças encenadas por grupos amadores e apresentadas em entidades e associações populares no período que recobre o próprio arquivo 1926 a 1968. A noção de espaço permeou nossa abordagem do objeto de pesquisa. Primeiro, a cidade, o espaço urbano que foi se transformando e se forjando como espaço da metrópole. Espaço que se caracterizou pelo fluxo, lugar de pouso, de provimento e renovação das forças para seguir caminho. Lugar em permanente construção, pautado pelo improvisado e pelo provisório. O teatro será abordado, aqui, 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, base para a renovação teatral. Portanto, nosso objetivo é estudar o teatro amador como expressão cultural e de sociabilidade da população de São Paulo. Com esse propósito, 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. (Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino)

Resumo3: Estudamos palavras, expressões e trechos que foram censurados, procurando recuperar as plataformas culturais e os mapas cognitivos que motivaram a intervenção do censor. Como primeira organização imprimida ao corpus, adotamos a classificação estabelecida em estudos anteriores, que dispôs, por incidência, quatro tipos de censura:

⁷ 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*. O projeto foi financiado pela FAPESP e gerou base de dados de informações acessível no endereço www.eca.usp.br/censuraemcena.

⁸ Esse projeto é integrado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa (coordenadora), Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino, da ECA. É constituído por um grupo de 25 pesquisadores entre bolsistas de IC, mestrandos e doutorandos.



moral, política, religiosa e social. Com relação à totalidade dos trabalhos, podemos afirmar que 67% de todas as intervenções analisadas são de fundo moral, 14% político, 11% social e 8% religioso. Dentro da categoria moral, ainda podemos obter uma escala de preponderâncias em quatro níveis: o âmbito da família, a sexualidade considerada desviante, a funções do corpo e referências, como sentidos subentendidos, à sexualidade. Feita esta triagem, constatamos que em relação ao total da censura moral, 80% das ocorrências dizem respeito ao âmbito da família e das formas codificadas de se citar a sexualidade. Poderíamos pensar que, em tempos mais modernos, este tipo de intervenção tende a se anular. No entanto, de 1925 a 1968, notamos a constância deste tipo de censura. (Profa. Mestre Maria Marta Jacob)

Referências Bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BARRETO FILHO, Mello. *Diversões públicas: legislação e doutrina*. Rio de Janeiro: Coelho Branco Filho Ed., 1941.

CARONE, Edgar. *Movimento Operário no Brasil (1877-1944)*. 2ª. ed. São Paulo: Difel, 1984.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. “A imagem do imigrante indesejável” [palestra]. *Seminários*, Arquivo do Estado de São Paulo, n.3, p. 23, 2003.

COSTA, Cristina. “Heranças intelectuais: o Arquivo Miroel Silveira: a censura em cena”. *Revista Arte e Cultura da América Latina*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 75-82, 2003.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12ª ed. São Paulo: Edusp, 2004.

FÍGARO, Roseli. “Circo-teatro e teatro amador – um circuito popular e alternativo de cultura na cidade de São Paulo”. In: Costa, Maria Cristina. (org.) *Comunicação e censura. O circo teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

FONSECA, Guido. *História da Prostituição em São Paulo*. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1982.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

GOMES, Mayra Rodrigues. “Censura: um poder acima do poder da mídia”, in revista *Comunicação Midiática*, n. 5, Bauru, FAAC: UNESP, 2006.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume, 1999.

