

## Circo-teatro e censura: proximidade, intervenção e negociação<sup>1</sup>

Walter de Sousa Junior<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### RESUMO

Apesar de não ser um gênero que preocupasse a censura, o processo censório interferiu na dramaturgia circense, atuando de forma circunstancial na formação do campo autoral do gênero, e submetendo a criação dramática a intervenções e negociações. Com base nos processos do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo, hoje no Arquivo Miroel Silveira, da ECA/USP, este artigo analisa as dez peças de circo-teatro vetadas entre 1930 e 1970.

**PALAVRAS-CHAVE:** circo; circo-teatro; censura; memória; oralidade; famílias circenses.

Uma crônica de Afonso Schmidt que consta de uma coletânea publicada em 1954 descreve a angústia do palhaço Arrelia (Waldemar Seyssel), ainda no picadeiro, percebendo a presença de um censor na coxia:

Cada noite, uma anedota nova. Em cada anedota ele põe um pouquinho de sua alma popular, solidária com as agruras do povo. Antigamente, sofria com isso. Depois de contar a pilhéria, via um sujeito de *mac-farlane* à sua espera, na entrada dos bastidores, com um envelope na mão. Tratava-se de um convite para ele, no dia seguinte, ir conversar com a censura. (SCHMIDT, 1954, p. 152)

A crônica, originária de hábil pena, desenvolve-se a partir do contraponto entre o controle da produção artística e a empatia do artista com seu público. Assim, ao ser recebido pelo censor, este passa a desfiar:

Pois eu gosto muito de ouvir as suas anedotas. Aquela de ontem, hein? A mulher da fila do açúcar... O engraxate que não tinha onde dormir... O chefe de família que aproveitou a saída de uma mudança para aboletar-se na casa, sem licença do senhorio... Você é da pele do demônio! Mas por que motivo você não arranja outros assuntos? (SCHMIDT, 1954, p. 153)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, mídias e liberdade de expressão no XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Pós-doutorando da ECA-USP e pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC), da mesma instituição, email: waltersousa@usp.br.

O palhaço atalha que trata somente de fatos da vida dos “pobres diabos” que são sua “gente”. Após ouvir do censor para deixar de “bobices”, retorna ao circo.

Na mesma noite contava outra anedota. Quando terminava, entre o clamor do público divertido, espiava com o rabinho do olho para a entrada dos bastidores e sentia frio. É que lá estava o sujeito de *mac-farlane*, o sujeito da meia-noite, com um envelope na mão, à sua espera... (SCHMIDT, 1954, p. 153)

Essa relação dúbia entre a censura e Arrelia – ou entre a censura e o circo – em que coexistem sentimentos de admiração e o exercício de inibição da criação artística parece ter ocorrido porque o circo-teatro não foi um gênero que causasse tanta preocupação aos operadores da tesoura estatal, embora estes não se eximissem de cumprir seu trabalho.

Gênero popular e ocupado de comédias ingênuas, melodramas e dramas religiosos ou com inspiração católica, o circo-teatro sequer contava com um campo de autores reconhecidos como tal, pois estes foram gestados dentro dos picadeiros justamente a partir da exigência da censura da apresentação do texto escrito para exame do censor, o que começa a ocorrer a partir do final da década de 1920. Até aí, grande parte da dramaturgia encenada sob a lona era das chamadas “pantomimas” – herança europeia de anos de controle estatal da fala, entre 1680 e 1806 – e os melodramas, que se firmariam após 1800.

Quando o circo desembarcou no Brasil, em meados do século XIX, sua dramaturgia, que não era comum a todas as companhias, veio carregada pelos gêneros baseados no gesto, fossem cômicos ou dramáticos. Essa tradição atravessou o século. Mesmo depois de abraçar os diálogos, na primeira década dos 1900, o circo-teatro manteve um silêncio autoral por duas décadas, preferindo o repertório de peças curtas que foram aprendidas oralmente no seio das famílias circenses, pois cada qual trazia seu dote artístico gravado na memória. Assim, a transição do gestual para o dialógico já foi tardia no circo brasileiro. Quase sem ter se ajustado plenamente à nova realidade, tanto que usou o acompanhamento musical, que lhe era caro e um saber tradicional do universo circense, logo viria nova mudança.

Quando a escrita das farsas e chanchadas passou a ser solicitada pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (o DEIP, subordinado ao famigerado DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, criado por Getúlio Vargas no período prévio ao Estado Novo), o circense se viu obrigado a desenvolver um saber que não era o seu: a escrita literária. Em cena ele dominava todos os cânones da comédia popular, seus

personagens estereotipados (o velho, a velha, a ingênua, o cínico, o galã, o criado) e tinha a noção perfeita da trama que os amarrava em cena. Colocar isso no papel exigia domínio, primeiro, das regras da linguagem escrita e, segundo, deveria resultar num produto que pudesse levar o nome de um autor. O segundo caso envolve algo que diverge completamente do fazer circense, coletivo por excelência. Dessa contingência foi forjado, com o tempo, um campo autoral habitado por intelectuais orgânicos (GRAMSCI, 1978, pp. 3 a 23), ou seja, intelectuais integrados ao mundo produtivo (o mercado autoral circense) e à função política do grupo (produzir em causa próprias). Mas a organicidade intelectual do circense nem sempre é levada às últimas circunstâncias. Mesmo peças consagradas do antigo repertório de farsas, ganharam “arranjos” próprios, assinados por vezes por palhaços que, assim, garantiam público. Muitos desses autores passaram até a se gabar da prática autoral, entre eles o próprio Arrelia (SOUSA, 2010, pp. 157 a 178). Este, aliás, de tanto ser chamado pelo DEIP para explicar seus improvisos acabou criando vínculos que iam além da relação burocrática com a censura. Conta seu filho, Waldemar Seyssel Filho:

Então ele ia lá, conversava com eles, aquela conversa animada que ele tinha, contava piadas, fazia uma graça, tudo, e eles ficaram muito amigos. O departamento quase todo era amigo do meu pai. Tanto que eles deram um relógio de ouro pro meu pai com inscrição. E não um ou outro, mas o DEIP mesmo.<sup>3</sup>

### **Passagem do oral para o escrito**

A circunstância do controle da produção artística interferiu, dessa forma, na passagem do circo de uma instância cultural, em que prevalecia a oralidade, a outra, em que aprimorava um espetáculo dedicado ao público urbano-massivo, este interessado em reafirmar sua identidade a partir das comédias cada vez mais contemporâneas.

O circo surge das trupes mambembes, cujo espetáculo é calcado na pantomima. Quando percebe que pode oferecer uma alternativa ao teatro culto, recorre aos melodramas para emocionar seu público, recorrendo ao repertório da Biblioteca Dramática Popular, coleção de melodramas portugueses e franceses publicada pela Livraria Teixeira, de São Paulo.

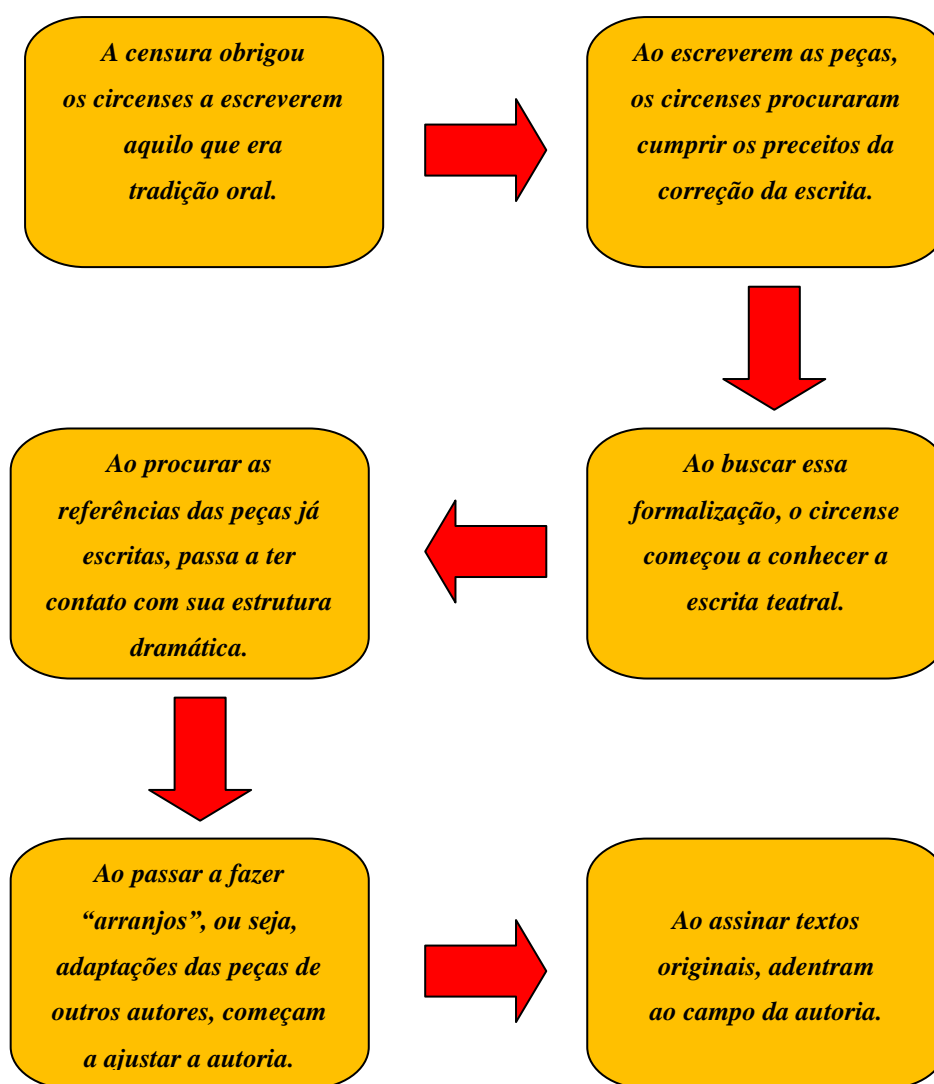
Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 178).

---

<sup>3</sup> Depoimento dado ao autor em setembro de 2008.

O autor atribui ao gênero – base do circo-teatro – o *status* de matriz cultural, pois ele persiste em outros meios que não o palco (ou o picadeiro), alcançando o folhetim, o rádio, a televisão. Nesse sentido, o próprio gênero também atua no calor da forja dos autores circenses, num processo intenso de negociação simbólica e pressão política.

A leitura das peças de circo-teatro encenadas nos circos da cidade de São Paulo<sup>4</sup>, presentes no acervo do Arquivo Miroel Silveira, pertencente à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes<sup>5</sup>, auxilia a compreender o processo de absorção pelo autor orgânico do circo da prática da escrita dramaturgica. Assim, é possível esboçar um roteiro desse processo:



<sup>4</sup> No mês de outubro e novembro de 2011 foram lidas por atores iniciantes 12 comédias, a maior parte atribuída a Abelardo Pinto Piolin, no Centro de Memória do Circo, dentro do projeto “Entre risos e lágrimas – O teatro no circo (das pantomimas aos dramas), parceria mantida pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo com o Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC), da ECA/USP.

<sup>5</sup> Tal acervo é originário do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, que atuou na censura da produção teatral paulista por quatro décadas, de 1928 a 1970.

A análise apressada pode apontar que a censura teve, então, um papel estimulador do campo autoral circense, uma vez que criou o entrave que levou o artista a dominar uma técnica externa ao seu cabedal de saberes. No entanto, o controle foi um fato circunstancial, pois o contato com a dramaturgia melodramática se impôs como fomentador de uma habilidade a ser desenvolvida por aquele intelectual orgânico. Se a censura teve um papel ambíguo neste processo foi o de, ao mesmo tempo em que constituiu um rito baseado na exigência da anexação do texto da peça no processo, acabou reunindo um acervo da dramaturgia nacional e internacional que, por empenho de Miroel Silveira foi salvo, e da Profa. Dra. Maria Cistina Costa, se tornou objeto de pesquisa acadêmica.

Portanto, também há aí um efeito ambíguo, que oscila entre o dever do controle e a proximidade da classe circense, assim como a reação dessa mesma classe, que não deixava de negociar, ajustando seus textos para vê-los aprovados.

### **Circo-teatro, gênero ingênuo**

O circo-teatro nunca foi dos gêneros mais perseguidos pela censura durante os períodos de exceção ou democráticos. Há interferências inúmeras nos textos apresentados, em sua maioria de cunho moral – recortando palavras consideradas proibidas, entre elas “amante”, mesmo nas mais ingênuas das chanchadas – ou coibindo referências a órgãos, símbolos ou cores nacionais.

Embora popular, o circo-teatro não era visto como um gênero que pudesse subverter a visão política dos estratos sociais que atingia, diferentemente do que ocorria com o Teatro de Revista, por exemplo, que primava pela temática política conjugando-a com o nu e a malícia, a presença das vedetes e a referência jornalística.

Mesmo debaixo de tantas luzes, a malandragem e o escracho comentavam fatos do dia-a-dia, ainda que em meio às ameaças do DIP do Estado Novo. A censura era rígida em relação às palavras, mas os textos sabiam insinuar pornografias e, repletos de sentidos duplos, ficavam abertos à malícia dos espectadores. (VENEZIANO, 2006, pp. 259-261)

Por ter em sua plateia a predominância de famílias, o que não ocorria, definitivamente, no Teatro de revista, pressupunha-se que o circense não abusaria da temática maliciosa. Mas não custava franzir o cenho para evitar abusos, concluía a censura. Por isso o circo-teatro deveria cumprir o rito de censura da mesma forma que os demais gêneros teatrais. Mas havia outras circunstâncias a cercar o campo dramático circense, o que certamente interferia na sua relação com a censura.

Em 1948, o filólogo Paulo de Noronha estranha a relação mantida entre a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e o DEIP, encarregado da censura ao circo-teatro: “DEIP é o departamento oficial de que deve ela [a SBAT] depender e não subordiná-lo, pois sem a informação da SBAT, os programas originais de censura são impugnados por esse contencioso” (NORONHA, 1948). Há nessa afirmação uma tomada de posição, se não do autor, da classe circense, de que a censura deveria estar subordinada a uma sociedade de autores, sem, no entanto, contestar a prática do controle da criação artística. Havia um motivo mais financeiro do que político nessa posição. Para submeter um texto à censura do DEIP era preciso arcar com o pagamento de diversos emolumentos, entre eles o chamado imposto do selo, cobrado pela Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo, e o reconhecimento de firma do autor ou solicitante, pago ao cartório civil. Em geral esse encargo era arcado pela secretaria do circo, embora pudesse também ser transferido para a responsabilidade do autor. O próprio Paulo Noronha relata em seu livro:

Mensalmente, os circos se obrigam a apresentar um balancete do seu movimento ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística da Inspetoria Regional Municipal, balancete que exige a discriminação de sua renda bruta, sem referência às despesas, que, muita vez, sobrepõe a receita. (NORONHA, 1948)

Na verdade, as relações trabalhistas exercidas numa companhia circense, baseadas sempre na palavra do contratante assumida ante o contratado, fazia com que a fêria do dia fosse dividida num acerto feito após o final do espetáculo. Claro que somente as companhias mais estruturadas é que conseguiam administrar um fluxo de caixa como se requer a uma empresa de fato. Com isso, as despesas extras, como os emolumentos envolvidos no processo de submissão de texto teatral à censura, acabavam muitas vezes ficando a cargo do autor. E havia também, a questão de a autoria ter sido atribuída ao principal artista da companhia, o que não dava margem para subterfúgios de transferência do custo.

Enfim, uma vez submetido o texto, aguardava-se o Certificado de Censura, com validade de cinco anos em média, que autorizava a encenação e indicava os cortes feitos pelo censor. Após essa liberação, o censor visitava o espetáculo e podia encaminhar nova solicitação ao autor ou encenador para que mudasse o texto. Poderia haver também um veto extemporâneo decidido posteriormente à emissão do certificado. A origem dessa mudança de posição poderia ser diversa: intervenção de algum outro órgão oficial, uma denúncia feita ao DEIP, o encaminhamento de um abaixo-assinado pela comunidade, etc. Do total de 1.088 processos censórios dedicados a peças encenadas sob a lona de circo presentes no acervo do Arquivo Miroel Silveira, somente dez textos foram vetados. Ou seja, as motivações para proibi-los se sobrepuseram aos meros cortes de trechos e personagens. Para entender melhor o confronto entre as motivações do órgão oficial e as peculiaridades do campo simbólico circense, será preciso perceber que a tesoura censória foi manipulada, ao longo das décadas, em diversos sentidos, como afirma Cristina Costa:

A ausência de critérios coerentes e convergentes no exercício da censura mostra que a vigilância aplicada à produção artística teve as mais diferentes motivações. Ora procurou salvaguardar a ordem social, eliminando críticas às instituições políticas; ora buscou coibir as expressões populares, as sátiras e as ironias que pareciam escarnecer das autoridades constituídas; ora visou defender um moralismo ultrapassado e conservador de nossas elites. Há, ainda, aquela censura que, julgando o público incapaz e infantilizando-o, procurou afastar dele discussões acaloradas sobre temas polêmicos, mas absolutamente cotidianos, como o divórcio, o aborto e a infidelidade. (COSTA, 2006, p. 17)

### **A família em primeiro lugar**

Essa infantilização do público foi aplicada com muito zelo quando o objeto do controle criativo era o circo-teatro, gênero popular por excelência, calcado nas encenações praticamente amadoras – isso no sentido de não serem executadas por atores profissionais, embora fossem espetáculos em que se cobravam entradas para serem apreciados. No entanto, se sua base simbólica foi o melodrama e a comédia (MAGNANI, 2003, pp. 59 a 68), gêneros calcados em personagens estereotipados, as peças acabavam tocando em temas polêmicos, entre eles a infidelidade. A moral republicana vedou as menções ao amante, figura essencial do triângulo amoroso, tão caro ao melodrama, de modo que ele atravessasse os palcos teatrais – e os picadeiros – como um ente sem nome, implícito, na ilusão de que o público não compreendesse seu papel na disputa da mulher comprometida.



Um desses casos, ocorrido na década de 1940, período em que a censura estava muito empenhada em mostrar austeridade, em função do famigerado DIP e por conta das movimentações militares do Brasil na Segunda Guerra Mundial, uma peça do repertório clássico de circo-teatro, encenada à exaustão na década anterior, foi objeto da tesoura oficial. A peça *As duas Angélicas*, atribuída a Aberlardo Pinto Piolin, requerida pelo Avenida Circo em 16 de janeiro de 1942 e pelo Circo Irmãos Queirolo em 2 de maio de 1942, foi liberada com muitos cortes nas duas ocasiões, até ser interditada em 8 de maio de 1942, antes de ser liberada com os cortes para os Queirolo. A implicação maior foi com o termo “amante” presente em vários trechos da curta peça de um ato.

A peça *A ladra*, alta comédia em três atos do jornalista pernambucano Silvino Lopes, reconhecido por sua temática social (além desta peça, assina *Esfinge* e *O homem bom*, as três proibidas durante o período da ditadura Vargas naquele estado), morto em 1951, conta com dois processos no Arquivo Miroel Silveira (AMS). O primeiro deles (DDP 2475) inclui a solicitação de encenação, em 1942, pelo Circo Teatro Batuta e, em 1947, pelo Circo Teatro Rubi. Nos dois casos, a peça foi vetada. Da primeira vez, a justificativa dada pelo censor Antonio Pedroso de Carvalho (em 17 de março de 1942), foi a de que a peça se tratava de “um trabalho dissolvente, pois a sociedade, a religião e a família sofrem ataques inconcebíveis”. Cinco anos depois, o censor Márcio de Assis Brasil é mais enfático ainda na sua justificativa pelo veto: “Em primeiro lugar por ser destinada a uma plateia onde a maioria dos espectadores é gente de um baixo nível cultural e portanto mais sujeita a influências”.

O interessante é que *A ladra*, foi liberada pelo mesmo Departamento de Diversões Públicas, sem cortes, em 31 de agosto do ano seguinte, conforme atesta o segundo processo constante do AMS (DDP 2659), para ser encenada no Centro Acadêmico Juvenal Lino de Mattos, da Escola Técnica do Comércio de São Paulo. A mesma liberação sem restrição ocorreu quando do pedido do Satélite Futebol Clube, em 1949. Portanto por entidades fechadas, não por circos.

Entretanto, a partir de 1950, ela passou a ser vista com outros olhos. Um atestado de 21 de março de 1952, assinado pelo censor Álvaro Adamo, apontavam cortes e a classificação como imprópria para menores de 18 anos de idade. Além disso, Adamo assinala terem sido os cortes motivados por “contrariarem princípios morais”. Curiosamente as solicitações



seguintes (de 1952 a 1958), foram feitas por circo e pavilhões (Circo Teatro Arethuzza, Circo Teatro Los Mexicanitos, Pavilhão Teatro Regina e Pavilhão Teatro São José, além das entidades Centro Guerra Junqueira, Sociedade Esportiva Palmeiras e Grêmio Dramático Musical Luso Brasileiro), sempre com os cortes. Ao que o exemplo transparece, o limite moral da censura tinha níveis diferenciados para os diversos públicos das encenações populares no Estado, e, no caso específico de *A ladra*, ele era menor para a plateia circense do que para os que frequentavam os espetáculos estudantis ou de agremiações sociais.

### **Violência não é familiar**

Assim como o homem comum que luta as arquibancadas circenses padece do “não esclarecimento” e é mais suscetível às más influências, como defende o censor da peça do autor pernambucano, outro aspecto que afronta o caráter familiar desse público é o uso da violência em cena, aliás, uma característica marcante do melodrama popular. *Lampião, o rei do cangaço*, de Paulo Bonetti, por exemplo, seria apresentada no Circo Teatro Delback em 1951, não fosse o censor Benedito Geraldo da Rocha Corrêa ter interpretado o texto como uma “apologia ao crime” e por ter “cenas de ferocidade” que seriam violentas demais para o público frequentador dos circos. O mais interessante é que a peça se baseou num programa radiofônico produzido pelo próprio autor para a Rádio Sociedade Norte de Minas, de Montes Claros-MG, portanto com abrangência bem maior que a da peça encenada no circo e para um público bem mais amplo, incluindo jovens e crianças. Há uma nota do autor datilografada na abertura da peça: “Todos os personagens, nomes de lugares, e fatos, existiram realmente. E como quem diz a verdade não merece castigo, aqui está uma história fidelíssima sobre fatos da vida do rei do Cangaço”. Entretanto, o autor foi castigado com o veto do censor.

Igualmente incompreensível é a proibição da peça *João, o corta-mar*, de João Cândido de Oliveira, em 1955, para encenação no Pavilhão Teatro Bibi. A peça é um clássico circense, conforma atesta a memória dos circenses, também intitulada *A Virgem Senhora dos Navegantes*. Consta da Biblioteca Dramática Popular, coleção de peças editadas pela Livraria Teixeira, de Vieira Pontes, publicada em 1943. É, portanto, texto consagrado e por demais encenado. Drama marítimo português, o enredo desagradou ao censor Alvaro

Adamo, que o julgou impróprio para espetáculos circenses por conter cena de suicídio e tentativa de homicídio. No entanto, a liberou com a classificação de imprópria para menos de 18 anos para encenação no Teatro G. D. M. Luso Brasileiro. Assim como na censura moral, a que se justificou no uso em excesso da violência, também fazia distinção entre públicos.

Outros autores que tiveram seu texto impugnado pelo DDP por motivos morais foram Horácio Mello e Nancy Tognelli Mello. Vinculados ao Circo Oito Irmãos Mello, apresentaram a peça *Nos degraus da perdição* para avaliação em 10 de abril de 1950. O mesmo Alvaro Adamo invocou um decreto de 1928 para proibi-la por “ofender francamente os bons costumes”. Em sua leitura, o censor assinalou trechos que deveriam ser “graves” na sua avaliação por envolver a fala do personagem cínico sobre ter “saciado o desejo de possuir o corpo” da personagem ingênua, revelada ao público logo no primeiro diálogo da peça. Tal fato coloca a personagem em dilema de morte, preferindo o suicídio à vergonha de revelar que desceu “os degraus da perdição”. A peça, aliás, coloca em discussão a opressão familiar, embora se pautasse pela moral cristã e leve a cabo a higienização da honra mesmo que com a morte. Para o censor, o que pesou nisso tudo foi a confissão do corruptor. E o fato de sair impune da situação.

### **A autoria e o fator político**

Característica fundamental do processo de formalização do campo artístico da dramaturgia circense, a aprendizagem orgânica a partir da fatura de “arranjos” de textos consagrados, ou seja, a adaptação, ajuste de cenas, cortes de personagens – ou acréscimo deles – foi o grande laboratório do autor que, posteriormente, passou a assinar seus próprios textos. Como esse processo não se deu de forma linear, mas de forma fragmentada e por longo período de tempo, é possível afirmar que a autoria dos dramas e das comédias de circo-teatro seja coletiva. Mas, como a exigência do DDP da apresentação do texto teatral assinado pelo devido autor era essencial para a liberação do texto à encenação, muitas vezes a análise burocrática das peças não considerava tal característica no processo de censura.

Por exemplo, uma peça vetada em 1953, *Deixa correr o marfim*, de Armando Braga, solicitada para ser encenada no Circo Teatro Piolin, foi proibida pelo censor Nestório Lips

por ser plágio da peça portuguesa *O tio padre*, de Baptista Machado, opinião corroborada por outros dois censores, Antonio Pedroso de Carvalho e José Américo Cesar Cabral. Autor romântico de melodramas, Baptista Machado também assina *Gaspar, o serralheiro*. Ambas as peças constam Biblioteca Dramática Popular.

Certamente o arranjo de Armando Braga não foi compreendido pelo censor. Assim como a outra peça de Baptista Machado também não foi. Requerida para ser apresentado em 1941 no Circo Alcebíades, foi considerada “importuna” pelo censor Antonio Romão S. Campos. *Gaspar, o serralheiro* é um drama romântico com temática operária, encenado por companhias de origem também operária, estas ainda não vinculadas ao anarquismo, que instaurou o sindicalismo industrial em São Paulo. Se inscreve entre os textos que “em geral são criticados a posteriori pelos seus espectadores por seu conteúdo ‘aristocrático’. (...) Assim que os textos especificamente libertários se tornam acessíveis, desaparece o dramalhão romântico dos círculos operários” (VARGAS, 1980, p.22). Certamente a cautela aí também prevaleceu, pois encenar drama operário num circo em 1941 não seria nada oportuno para o departamento que o liberasse.

Mas outro caso envolvendo a autoria inclui Helen Fantucci de Mello, que iniciou sua carreira como autora no Circo Oito Irmãos Mello, assinando *E o céu uniu duas almas* ou *Nem a morte nos separa* (1947), vetada pelo DDP. Depois ela assinou *Juntos eternamente* (1949), *Hipócrita* (1950) e *Ela é boa no bilú* (1952), encerrando carreira. A estreia se deu com uma cópia desvelada de *E o céu uniu dois corações*, obra de Antenor Pimenta que se tornou um dos maiores clássicos do circo-teatro, encenado à exaustão desde 1942, quando foi concebido “sem nenhuma base teórica e com até então pouquíssimas referências de outras obras dramatúrgicas” (PIMENTA, 2005, p.146). Com a mesma estrutura dramática de personagens, a peça também junta elementos de outra peça de Pimenta, *Heróis de Monte Castelo*, sobre a batalha travada durante campanha na Segunda Guerra Mundial.

O fato, entretanto, não foi percebido pelo censor Raul Fernandes Cruz, que fez a leitura em 6 de junho de 1947 e vetou a peça por ser, na sua avaliação, “um flagrante desrespeito às forças aéreas brasileiras”. Prossegue: “Se tal não bastasse, encontra-se outra razão no fato de um homem (no caso, capitão-aviador) assassinar o próprio filho, levado, tão somente, pelo desejo de possuir, mesmo que à força, a noiva do mesmo”. O terceiro argumento a favor da proibição é o fato de os atores encenarem vestindo o uniforme da Aeronáutica.

### **Paraguatê: autor brasileiro de peças censuradas**

Em 1943, ainda período em que transcorria a Segunda Guerra Mundial, o ensaiador do Circo-Teatro Oito Irmãos Mello atendia pelo apelido de Paraguatê. Sua convivência com os melodramas e comédias circenses o instou a escrever um texto próprio, que batizou de *Defesa passiva*, mesmo nome do serviço oficial militar que atuava no país para gerir situações emergenciais, como um ataque iminente das forças inimigas. Agenor Gomes, o nome de batismo de Paraguatê, apresentou a peça ao DDP em 15 de maio de 1943, com indicação de que seria encenada no Circo Piolin. O certificado de censura foi expedido quatro dias depois com diversos cortes e autorização para ser encenada até 19 de maio de 1948. As intervenções haviam sido intensas, e isso mesmo o autor tendo o cuidado de assinalar no texto apresentado ao DDP: “Esta peça tem a finalidade apenas de fazer rir, e foi com esse pensamento que esbocei os personagens que ligeiramente passaram pelo meu cérebro, pois são apenas pura ficção; longe de mim o intuito de ofender quem quer que seja. Pois qualquer semelhança que houver terá sido mera coincidência.” O mesmo artifício ele usara em outras peças com temática política e que, previa, encontraria alguma restrição na censura (entre elas *A queda da Gestapo*, de 1942, para o Circo Oito Irmãos Mello e *Deus acima de tudo*, de 1943, para o Pavilhão Teatro Soares, dedicada “a todos os operários”).

O autor decidiu revisar a peça e o empresário do Circo Piolin, Galdino Pinto, pai do palhaço, reapresentou-a, solicitando novas vistas. Nessa segunda versão, apresentada em 25 de junho, o autor escreve, de próprio punho, a dedicatória: “A Piolim; o cômico de maior público no Brasil, ofereço este meu trabalho, como prova de simpatia e coleguismo, convicto de que só ele saberá dar desempenho impecável”. O recurso funcionou em parte. A peça foi novamente liberada, mas também com cortes, e com a mesma validade da versão anterior. O tema da peça era de fato espinhoso, e a época da solicitação propiciava a reação da censura. Por isso o autor procurou valer-se do prestígio de Abelardo Pinto Piolin.

Assim, ela foi anunciada na programação do circo publicada nas páginas do jornal *O Estado de S. Paulo*, de modo que a estreia seria em 27 de junho. Ao ver o anúncio, o diretor regional do Serviço de Defesa Passiva solicitou ao DDP – então dirigida pelo Dr. Cândido Motta Filho – que o espetáculo fosse suspenso e o processo encaminhado para a sua

apreciação. A conclusão foi que as menções feitas ao serviço eram “altamente prejudiciais ao elevado conceito e respeito que deve existir por parte da população para com os Serviços instituídos pelas nossas autoridades para a proteção de vidas e bens (...)”. O diretor menciona ainda uma portaria da própria Defesa Passiva em que os assuntos referentes ao serviço deveriam ser submetidos à aprovação prévia do mesmo antes de serem divulgados.

Os censores Antonio Pedroso de Carvalho e Jason Barbosa de Moura, por sua vez, discordaram do veto pedido pelo diretor regional da Defesa Passiva, e argumentaram que a peça de Agenor Gomes não era desrespeitosa com o serviço. “Se a peça não é uma crítica, se não achincalha quem quer que seja, é preciso convir que a eventual menção de um elemento dessa ou daquela nobre instituição deve ser tomada em sua acepção extra-institucional”, argumentam. Ao final, representaram, mesmo discordando, pela cassação da peça, “no intuito de se manter a melhor harmonia de vistas com as demais entidades públicas”.

A comédia não era, como defenderam os dois censores, de modo algum ofensiva ao serviço. Ela se passa sob a Segunda Guerra Mundial, quando um casal que vive às turras recebe a visita da filha e do genro, este um antigo amigo de farras do pai. Os dois decidem, então, se alistar na Defesa Passiva, um recurso de fachada que servirá de álibi para encontrarem suas antigas amantes. Quando as mulheres os surpreendem, dão a desculpa de que estão em sigilo, dando instruções da Defesa Passiva. Assim, os diálogos da peça são repletos de jargões militares, o que a torna mais atual e cômica.

A segunda versão da peça mantém praticamente a mesma ação, atenuando alguns trechos com as marcações do censor e com um detalhe que irá causar ainda mais problemas ao autor: esposa e filha aparecem numa determinada cena vestidas de legionárias, fato, que, como ocorreu com a peça *E o céu uniu duas almas*, seria motivador de proibição.

Para substituir o texto vetado, Paraguatê apresentou *Futebol versus guerra*, peça da qual solicitou a dispensa do pagamento dos emolumentos exigidos para a censura, alegando não ter condições financeiras. O pedido foi acatado por Manoel de Oliveira Moreira, assistente técnico de Diversões Públicas, “por se tratar de autor brasileiro e que inicia suas atividades teatrais e, ainda mais, porque houve somente mudança de denominação e alterações no

texto anterior”. Paraguaté mudou o foco do texto: em vez da Defesa Passiva, o São Paulo F. C.. Em vez da Legião em que as mulheres dizem querer se alistar, o S. C. Corinthians.

A peça foi enfim liberada, mas com vetos em 12 de suas 14 páginas. O censor A. Pedroso de Carvalho foi mais austero do que no processo anterior, cortando termos referentes à guerra e à estratégia militar que antes haviam passado sem o menor problema. Talvez por precaução a novas intervenções superiores, pesou a mão também no aspecto moral: as tramas dos amantes foram cortadas.

Agenor Gomes se viria novamente às voltas com a interdição de outra peça em 1947, quando o Circo Oito Irmãos Mello apresentou ao DDP o texto de *Revelação fatal*, ou *Os enjeitados* (em 27 de julho), um drama em quatro atos. O censor Márcio de Assis Brasil, que já demonstrara a sua disposição em salvaguardar os valores morais na avaliação de *A ladra*, ressalta sobre a peça de Agenor Gomes: “Trata-se de um dramalhão cheio de adultérios, abortos, assassinatos e misérias morais, nem restrições o deixariam em condições de ser representado, mormente em circo para onde foi requerida a censura”. Com isso, a peça foi vetada, mesmo com a dedicatória do autor, que emprega mais uma vez o recurso pra obter aprovação dos censores: “Esta peça dedico a todas as pessoas católicas e que creiam realmente na existência de um Deus onipotente”.

O desafortunado Paraguaté, em sua intensa carreira como autor de circo-teatro não teve problemas com a censura somente dessas peças, embora tenham sido as duas únicas vetadas. Além de *Futebol versus guerra*, sofreu diversos cortes nas peças *Caprichos de mulher* (tragicomédia, 1943, Circo Oito Irmãos Mello, liberada com 17 cortes) e *Casei com minha mãe* (comédia, 1943, Circo Teatro Piolin). Apesar disso, não se inibiu e deu sequência a uma carreira que se estendeu até 1960 e somou 23 peças. A perseguição dos censores arrefeceu com o final da guerra e as peças seguintes foram liberadas com poucos cortes. Enfim, Paraguaté, autor brasileiro de circo-teatro, sofreu as mesmas vicissitudes que os autores do teatro político ou do Teatro de Revista. Como Arrelia, criou com um olho no texto e o outro no censor que o esperava para autuá-lo.

## Referências bibliográficas

COSTA, Cristina. A construção de nós mesmos – Circo-teatro e censura na São Paulo do início do século XX in COSTA, Cristina (org.), **Comunicação e censura** – O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço** – Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações** – Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2003.

NORONHA, Paulo de. **O circo**. São Paulo: Academia de Letras de São Paulo, 1948.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta** – Circo e Poesia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

SCHMIDT, Afonso. **São Paulo de meus amores**. São Paulo: Clube do livro, 1954.

SOUSA JUNIOR, Walter de. **Mixórdia no picadeiro** – Circo-teatro em São Paulo (1930-1970), São Paulo: Terceira Margem, 2011.

VARGAS, Maria Thereza (org.). **Teatro operário na cidade de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar** – Teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.