

Barbara Heller

Doutora em Teoria Literária (Unicamp) e mestre em Comunicação (USP). Docente no mestrado em Comunicação na Unip e pesquisadora do projeto temático desenvolvido no acervo Miroel Silveira (ECA/USP).

Teatro de revista e Nelson Rodrigues: a censura no Brasil nos anos 50

Mediations and mediated ones: censorship in Brazilian theatrical works – 50s

Mediaciones y mediados: censura y textos del teatro en Brasil – años 50

RESUMO

O presente texto foi desenvolvido no acervo Miroel Silveira, abrigado na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA), na Universidade de São Paulo (USP), que reúne cerca de seis mil títulos de obras teatrais brasileiras e seus respectivos processos censórios, dos anos 20 aos 70, aproximadamente. Pretendemos mostrar, em duas peças teatrais brasileiras da década de 50, *O pecado em sete véus*, de 1955, de Pereira Dias e Humberto Cunha, classificado como teatro de revista, e *Perdoa-me por me traíres*, de 1957, de Nelson Rodrigues, autor teatral famoso por seus textos polêmicos, a maneira pela qual a censura, em nome da preservação da moral e dos bons costumes, mediava as lógicas de produção (aqui entendidas como Estado, poder hegemônico) e as matrizes culturais (os textos teatrais propriamente ditos). Para tanto, estaremos nos apoiando nos conceitos propostos por Jesús Martín-Barbero, em sua obra *Dos meios às mediações* e na análise do discurso. Daremos especial atenção, em ambos textos teatrais, aos enunciados suprimidos, aos seus subentendidos e também levantaremos hipóteses sobre os motivos que levaram os censores a permitir certos trechos e a censurar outros.

Palavras-chave

mediação; mediados; censura; textos teatrais.

ABSTRACT

The current text was developed at the Miroel Silveira archives, kept in the library of Escola de Comunicações e Artes (ECA), at the Universidade de São Paulo (USP), which gathers around six thousand titles of Brazilian theatrical works and their respective censorious processes, from the 20s to 70s, approximately. We intend to show, through two Brazilian theatrical plays from the 50's decade, *O pecado em sete véus*, 1955, by Pereira Dias and Humberto Cunha, classified as "teatro de revista" (revue), and *Perdoa-me por me traíres*, 1957, by Nelson Rodrigues, theatrical author famous for his polemic texts, the way the censorship, on behalf of the preservation of moral and good manners, mediated the logics of production (understood here as State, hegemonic power) and the cultural matrices (the theatrical texts properly said). For that, we will be counting on the concepts proposed by Jesús Martín-Barbero, in his work *Dos meios às mediações* and in the discourse analysis. We will give special attention, in both theatrical texts, to the suppressed enunciations, to their implied ones and we will also survey hypotheses about the reasons that led censors to permit certain passages and to censor others.

Keywords

mediation; mediated; censorship; theatrical texts.

Resumen

El presente texto fue desarrollado en el acervo Miroel Silveira, que se encuentra en la biblioteca de la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la Universidade de São Paulo (USP), donde hay cerca de seis mil títulos de obras teatrales brasileñas y de sus respectivos procesos de censuras, que van aproximadamente desde las décadas del 20 a los 70 del siglo pasado. Queremos mostrar en dos obras teatrales brasileñas de los años 50, *O pecado em sete véus*, de 1955, por Pereira Dias y Humberto Cunha, que se clasifica como un teatro de revista, y *Perdoa-me por me traíres*, de 1957, por Nelson Rodrigues, famoso autor teatral por sus polémicas textuales, la forma en que la censura en nombre de la preservación de la moral y buenas costumbres, he hecho la mediación de la lógica de la producción (entendida aquí como un Estado, poder hegemónico) y la matriz cultural (los propios textos teatrales). Por lo tanto, estaremos en el eje de los conceptos propuestos por Jesús Martín-Barbero, en su trabajo de los medios a la mediación y en el análisis del discurso. Prestaremos especial atención, tanto en los textos teatrales como en los enunciados suprimidos, sus supuestos implícitos y también plantearemos acerca del por qué la censura se permitió en ciertas partes y se prohibió en tantas otras.

Palabras clave

mediación; mediados; censura y textos teatrales.

Data de submissão: 9/2009

Data de aceite: 10/2009

Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo? (FOUCAULT)

Introdução

Entre as primeiras obras teatrais censuradas no Brasil constam sete autos de Gil Vicente, nos idos tempos de 1547, pelo cardeal dom Henrique, que aplicou, em terras nacionais, o *index* português (MATOS, p. 99). Autoridade máxima naquela época, o religioso aplicava diretamente sobre o que lia as orientações do Desembargo do Paço e da Inquisição.

Neste texto, que vai tratar de teatro e de censura no Brasil dos anos 50 do século XX, veremos que, diferentemente de dom Henrique, a censura era exercida de forma mediada, isto é, os censores liam os textos teatrais ou assistiam aos espetáculos, mas como não eram o poder propriamente dito, mas seus fiscais e representantes, tinham por tarefa produzir pareceres censórios aos órgãos competentes. Além disso, quando havia discordância entre o grupo de censores ou reação dos produtores culturais e de diferentes grupos sociais, também faziam mediações entre estes e o Estado, a fim de garantir o ponto de vista do poder hegemônico.

Na análise que segue, pretendemos demonstrar as maneiras pelas quais a censura mediou e cerceou a liberdade de expressão de três autores teatrais em dois momentos distintos: em 1955, isto é, um ano após o suicídio de Getúlio Vargas e a decorrente crise política, e, o segundo, em 1957, durante o governo de Juscelino Kubitschek, tido como um dos mais liberais. Para isso, analisaremos, respectivamente, os processos censórios de **O pecado em sete véus**, de Pereira Dias e Humberto Cunha, classificado como teatro de revista, e **Perdoa-me por me traíres**, de Nelson Rodrigues.

Nos dois processos reconhecemos censura em nome da preservação da moral e dos bons costumes e a quase ausência de censura de natureza política. Serão analisadas as mediações entre *as lógicas de produção* (aqui entendidas como Estado, poder hegemônico) e *as matrizes culturais* (os textos teatrais propriamente ditos e/ou seus autores), conforme conceitos propostos por Jesús Martín-Barbero. Daremos também atenção, em ambos os textos censórios, aos enunciados suprimidos, aos seus subentendidos e também levantaremos hipóteses sobre os motivos que levaram os censores a permitir certos trechos e a censurar outros.

1 O pecado em sete véus

Como é próprio do gênero do Teatro de Revista¹, **O pecado em sete véus** é fragmentado e compõe-se de 22 quadros, nos quais, na sua grande maioria, há muitas

¹ Teatro de revista é um gênero teatral que fez muito sucesso no Brasil nos anos 50. Entre suas principais características estão os temas – normalmente comédia de costumes, com apelo sexual – contados não em uma única história, mas em diversas “cortinas”, isto é, em cenas isoladas.

personagens femininas descritas como “faceiras”, que contracenam com os personagens masculinos.

Talvez o adjetivo “faceiras” explique a razão pela qual o título da peça foi alterado de **Os sete pecados**, no original, para **O pecado em sete véus**, por determinação do Diretor da Divisão de Censura do Departamento de Diversões Públicas, em 09 de dezembro de 1955. Como as personagens explicitavam sensualidade e erotismo, o que as tornava pecadoras em potencial, a interferência do censor, ao incluir a palavra “véus” no título e transformar “**os sete pecados**” em “**o pecado**”, eliminou o subentendido dos “sete pecados capitais” para um único pecado – o da luxúria? – cometido por um corpo e rosto encobertos, não por um, mas por sete véus, que assim podem até ver, mas não são vistos.

À peça teatral em análise foram atribuídos cinco pareceres censórios. O primeiro, em papel timbrado da Secretaria da Segurança Pública/ Departamento de Investigações/ Departamento de Diversões Públicas, foi endereçado ao “Sr. Dr. Joaquim Büller Souto”, em 25 de dezembro de 1955, pelo censor Márcio de Assis Brasil, no qual se lê:

Prossegue no Teatro de Alumínio, a apresentação da revista de Pereira Dias e Humberto Cunha ‘O pecado em sete véus’. Elvira Pagã é a principal atração. O espetáculo não é dos piores, pois tem alguns quadros interessantes, principalmente quando Zeloni² deles participa. Mas a pornografia continua estragando o nosso teatro e a situação

² Otello Zeloni (1921-1973), ator ítalo-brasileiro, atuou em dezenas de filmes e em peças de teatro. Também fez carreira na televisão brasileira.

perdurará enquanto os nossos autores não mudar [sic] de rumo.

Nota-se, já neste trecho, a censura de ordem moral³, inspirada provavelmente pela presença de Elvira Pagã – atriz de muito sucesso nos anos 50, a primeira a usar biquíni e a ser eleita rainha do carnaval carioca – sem sequer descrever sua performance.

Ao qualificar a peça como pornográfica, sem quaisquer outras explicações, o censor revela e reforça a mentalidade vigente à época: corpos femininos expostos configuram ameaça real à manutenção dos bons costumes. Rachel Soihet (2003) lembra que, nos idos anos 20, embora as mulheres gostassem de se exibir, de se maquiar e de se pentear durante os dias de carnaval, apenas às mulheres pobres eram tolerados tais comportamentos; às esposas e filhas tais condutas eram interditadas porque eram vistas como seres desprotegidos e vulneráveis à sedução dos homens. Nas décadas seguintes – incluindo a de 50 – mulheres que não conseguiam se “resguardar das tentações do carnaval, deixando-se levar pela luxúria, não preservando seus corpos, são representadas como perigosas e desencadeadoras de tragédias que afetavam seus entes mais queridos”. (SOIHET, 2003, p. 194). Nem mesmo o final da Segunda Guerra Mundial, no Brasil, liberou as mulheres dos papéis tradicionais a que estavam submetidas: de boas esposas, cuidadoras do lar, de seus maridos e de seus filhos. A sexualidade feminina continuava restrita aos parâmetros do casamento tradicional, o

³ Por censura de ordem moral entende-se a proibição de palavras, de termos relacionados ao sexo e ao erotismo, de palavras que firam os bons costumes. (Apud GOMES, Mayra Rodrigues e MARTINS, Ferdinando, 2008, p. 2).

que só veio a se modificar com o movimento feminista a partir dos anos 70 no Brasil.

A repressão ao corpo descoberto pode explicar por que o censor, ao comparecer pessoalmente ao Teatro Alumínio, avaliou não o texto original, mas tão somente a encenação da peça, hipótese que se confirma pela palavra “espetáculo” que utiliza em seu parecer. Seu olhar parece ter se voltado exclusivamente à performance da atriz, supostamente a própria Elvira Pagã, e não aos seus enunciados.

Tais critérios de avaliação não lhe renderam bons resultados, conforme veremos no trecho a seguir, de outro censor, Geraldino Russomano⁴:

Sr. Diretor: Ciente sob protesto, pois o colega Marcio de Assis Brasil [...] cometeu grande incúria, colocando-se até numa situação denunciadora de fatos inexistentes, esquecendo-se mesmo das normas éticas existentes entre colegas e buscando na crítica alheia o seu “pensamento” quando tem sido o mais criticado pela imprensa paulista. São Paulo, 28/12/1956.

As datas mostram que foram necessários 12 meses e alguns dias para que um “colega” de ofício reagisse ao primeiro censor. Embora Geraldino Russomano não tenha explicitado o que considera “fatos inexistentes” é provável supor que se referisse à “pornografia” da peça,- porém, mais importante que isso, é a declaração da existência de “normas éticas” entre os censores.

Não compartilhá-las gerava interpretações subjetivas sobre o que conferia (ou não) pornografia a

⁴ Estamos considerando como sendo um único documento o texto de Marcio Assis Brasil e a resposta de Geraldino Russomano.

determinados produtos culturais e midiáticos, como o espetáculo de teatro. Tudo indica que Marcio de Assis Brasil agiu de maneira isolada e muito particular, pois não desempenhou competentemente nem o papel de mediador entre as lógicas de produção (Estado) e as matrizes culturais (o texto propriamente dito), nem entre essas e as competências de recepção (o público), uma vez que tampouco manifestou comentários sobre a plateia. E o jornal, especificamente a imprensa paulista, a se acreditar no texto de Geraldino Russomano, funcionava como um importante veículo de mediação entre os censores.

Se os próprios mediadores eram mediados, isso talvez explique por que personagens como Marcio Assis Brasil foram alvos de críticas de seus pares: na ausência de uma interlocução direta entre os próprios censores e entre eles e o poder que representavam, as decisões do que era permitido ou banido tornavam-se propensas a julgamentos pessoais, sem amparo de uma instituição (o Estado) que as normatizasse.

É preciso contextualizar o momento histórico em que estes pareceres censórios foram produzidos para entendermos melhor por que as opiniões dos censores pareciam divergir. Em agosto de 1954, apenas um ano antes da apresentação de **O pecado em sete véus**, Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, cometeu suicídio e Café Filho, seu vice, governou por apenas 14 meses, tendo sido substituído por Nereu Ramos, de 11/11/1955 até 31/01/1956, quando Juscelino Kubitschek tomou posse.

Isso quer dizer que, em 25 de dezembro de 1955, quando o primeiro censor se manifestou à Secretaria de Segurança Pública, o Brasil vivia um período de instabilidade política, mas o que mais chamou sua

atenção foi a presença “negativa” de Elvira Pagã e a manifestação de pornografia. Quando Geraldino Russomano reagiu, já fazia um ano que JK assumira o poder e, talvez influenciado pela nova política que se instalava, o descompromisso de Marcio Assis Brasil com um suposto código de conduta coletivo lhe pareceu mais grave que qualquer imoralidade das personagens da peça.

Apesar da crítica de Geraldino Russomano, a censura de ordem moral continuou sendo a mais exercida e, a de natureza política⁵, raras vezes era aplicada.

Isso talvez se explique pela omissão de temas políticos por parte dos próprios autores de Teatro de Revista, pelo despreparo dos censores ou, como veremos nas “considerações finais”, porque a sexualidade e o corpo eram vistos como as maiores ameaças à manutenção da ordem.

O segundo documento é assinado pelo mesmo Geraldino Russomano, ainda em 01 de dezembro de 1955, sob o governo do recém-empossado Nereu Ramos. Nele podemos encontrar censura de ordem política, já no primeiro parágrafo em que se lê:

Realizou-se ontem, no Teatro de Alumínio, às 10 horas, ensaio da peça revista “Sete Pecados⁶” [...]. O ensaio perdurou consecutivamente durante três horas sendo tomadas algumas providências referentes a mímicas e gestos, além de serem cortadas algumas

⁵ Censura política é a que proíbe expressões que possam implicar crítica ao governo, à Nação e às suas relações internacionais. (Apud GOMES, Mayra Rodrigues e MARTINS, Ferdinando, 2008, p.2)

⁶ Não foi possível verificar por que a peça, já em cartaz, conforme texto deste censor, ainda tem por título *Os sete pecados* e não *O pecado em sete véus*.

palavras, piadas e a suspensão temporária de uma cortina⁷, digo, passagem política durante o prólogo.

O censor, no mesmo texto, explica que a cortina censurada, intitulada “Diógenes Moderno”, *“ficou suspenso provisoriamente, embora liberado, por conter feição política relativa aos últimos acontecimentos que abalaram a Nação”*.

Não se tem mais notícia, no decorrer dos documentos seguintes, se a suspensão provisória foi interrompida ou se ela se tornou permanente. Interessa comentar que o censor se deu ao trabalho de explicar quem foi Diógenes – um filósofo grego, que nasceu antes de Cristo, que pregava viver *“conforme a natureza, menosprezando as riquezas e as convenções sociais”*.

A associação que Geraldino Russomano fez entre a pregação de Diógenes e as convulsões políticas da era pós-Vargas, sugeridas em “últimos acontecimentos que abalaram a Nação”, bem como sua recusa da sugestão de uma sociedade que poderia viver segundo unicamente as leis da natureza, nos permite observar que ele parecia mais preocupado com assuntos de ordem política do que de ordem moral. Mas, ao final deste mesmo texto, o censor também parece ceder à censura de ordem moral, quando escreve: *“A cortina ‘A vendedora de automóveis’, de Pereira Dias, pag. 22, ficou a sua liberação condicionada à forma de representação e de comportamento da artista Miriam Dolores”*⁸.

⁷ Em Teatro de Revista a palavra “cortina” é empregada para se referir à divisão do texto. Uma explicação para isso é que ao abrir e fechar, a cortina explicita o início e o término de uma cena e o prosseguimento do espetáculo

⁸ Não foi possível até o momento identificarmos quem foi Miriam Dolores, ao contrário de outras atrizes referidas, como Elvira Pagã.

Vale comentar que, enquanto um grupo de censores focava passagens com “apelo pornográfico”, como Márcio de Assis Brasil, outros, como Geraldino Russomano, priorizavam enunciados que manifestavam cunho político, mas, como mostra a passagem que acabamos de ler, a censura de ordem moral, de uma maneira ou de outra, sempre acabava se configurando. Para que o texto fosse liberado, portanto, além de ele não ferir a ordem política, era necessário controlar, na sua representação, os gestos e os movimentos corporais da atriz, especialmente se fosse conhecida do público.

O terceiro texto censor, assinado por José Salles, em 02 de dezembro de 1955, justifica a total proibição do quadro intitulado “No Belchior do Isac”, por atentar contra o ato de culto, especificamente o da religião espírita.

O quarto texto, também de 02 de dezembro de 1955, novamente de autoria de Geraldino Russomano, endereçada ao Diretor da Secretaria da Segurança Pública, polemiza, desta vez, com o censor José Salles. Para Geraldino, no quadro “No Belchior do Isac” *“não existe nenhuma intenção premeditada que no seu campo de ação pudesse ridicularizar ou mesmo objetivar a ciência espírita [...]”* e por isso solicita a liberação do quadro. Tal excerto mostra, mais uma vez, que Geraldino Russomano parece ter uma maneira diferenciada de censurar os textos: onde os outros viam a **certeza** do “perigo” (retomando a epígrafe de Foucault), ele via a **possibilidade** do “perigo” e, por isso, parecia se permitir certos ares de liberalidade.

Pode-se observar, já nesta altura do texto, que além da falta de consenso de critérios de censura,

tampouco havia um fluxo estável de troca de informações entre os censores. Enquanto se passou quase um ano entre a primeira crítica do censor Geraldino Russomano ao seu antecessor Marcio Assis Brasil, é o mesmo Geraldino quem retruca, no mesmo dia, 02 de dezembro, ao seu colega José Salles, também por discordar dele. A hipótese que se levanta, frente a estas observações, é que o aparelho repressor do Estado estava tão imaturo quanto o próprio governo: basta lembrar que o presidente Nereu Ramos havia tomado posse aproximadamente três semanas antes da redação desses textos censórios.

Já o quinto e último texto, assinado por ambos censores – Geraldino Russomano e José Salles – de 09 de dezembro de 1955, revela a censura total do quadro que seria protagonizado por Elvira Pagã – ‘Dama Society e seus I Loves’ –, mas anuncia a inclusão de dois novos números, além da substituição das seguintes palavras censuradas: “cabeça”, por “ponta” e “chupar” por “sugar”. Não parece improvável supor que a proibição integral do quadro deveu-se à possível performance que a atriz Elvira Pagã, prevista para encená-lo, faria, argumento já lembrado pelo mesmo Geraldino Russomano para o quadro que seria protagonizado por Miriam Dolores, comentado anteriormente. Já as palavras censuradas independem de quem as pronunciaria; elas seriam substituídas porque “cabeça” é comumente associada ao genital masculino, e chupar, a uma prática sexual. Aparentemente desprovidas de carga erótica, as palavras “ponta” e “sugar” eram mais indicadas pelos censores que, nessa ocasião, chegaram a um consenso.

Mais uma vez reconhecemos o predomínio da censura de ordem moral, assinada agora pelos mesmos censores que, em documentos anteriores, che-

garam a discordar sobre a ocorrência de pornografia e de ofensa religiosa na peça teatral **O pecado em sete véus**.

A análise dos cinco documentos produzidos pelos censores, os representantes do Estado (ou das lógicas de produção), nos permite reforçar a conclusão que, embora não fossem sempre consensuais nos seus critérios, reconheciam, sem discutir, que a mídia impressa exercia um importante papel de mediação. E, talvez o mais importante: que tinham *consciência da necessidade de defesa* dos interesses do Estado, mesmo em governos ainda pouco consolidados, como o de Nereu Ramos. Se tivessem sido questionados por que faziam as mediações entre o Estado e os textos (ou espetáculos), provavelmente responderiam: “para [...] mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida da sua aparição” (FOUCAULT, 2002, p. 4).

Tais resultados, ainda que pequenos em quantidade – cinco registros censórios, de uma única peça teatral – combinam com a conclusão a que chegaram outros pesquisadores do acervo Miroel Silveira: a predominância da censura de ordem moral sobre as de ordem política, mesmo em momentos em que a política nacional passava por momentos de instabilidade. Mais uma vez lembramos que **O pecado em sete véus** foi debatido pelos censores durante um período de grande instabilidade política no Brasil – o curto governo de Nereu Ramos, que assumiu a presidência do país após a gestão de Café Filho, o vice de Getúlio Vargas, morto em 1954 –, mas as questões ligadas à sexualidade e ao corpo pareceram-lhes mais urgentes⁹ que as da política.

⁹ Apud GOMES, Mayra Rodrigues e MARTINS, Ferdinando, 2008, p. 5.

2. Perdoa-me por me traíres

A peça conta a história de Glorinha, órfã de mãe aos 2 anos, levada, aos 16, por sua amiga Nair ao prostíbulo de Madame Luba, onde tem sua primeira experiência sexual com um deputado de idade bem mais avançada. Assim que saem de lá, Nair revela que está grávida e pede à amiga que a acompanhe ao ginecologista e faça com ela um pacto de morte, pois temia falecer durante o aborto. Quando Nair percebe que morreria vítima de hemorragia durante o procedimento e sem a companhia da amiga, sente-se traída. Por isso, pede a visita de Raul, tio e tutor de Glorinha, e denuncia-lhe, nos minutos finais de sua vida, a ida da enteada ao prostíbulo. Na sequência, Raul, enciumado, convoca a sobrinha para uma conversa reveladora. É quando lhe desmente a versão do suicídio de Judite, sua mãe, e confessa tê-la envenenado. Conta-lhe, com riqueza de detalhes, que com esta ação pretendeu salvar a honra do irmão, seu pai, a quem Judite havia traído, mas também dá a entender que se tratava de vingança pessoal contra a cunhada, que nunca o olhou, mas por quem sempre sentiu forte atração sexual.

Raul, transtornado pelas lembranças, confunde Glorinha com Judite e quer convencê-la a morrer envenenada, por ter traído sua confiança. Glorinha finge concordar, mas repete a estratégia de Nair, pedindo-lhe para que morressem juntos. Ele aceita a proposta, mas Glorinha engana o tio, que toma o veneno sozinho. Mal ele falece, Glorinha vai, livre e espontaneamente, mais uma vez, à casa de Madame Luba.

Composta por 3 atos e 1 quadro, **Perdoa-me por me traíres** recebeu trinta e três documentos censórios em 1957, emitidos pelos funcionários ligados à

Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública, Setor de Órgãos Auxiliares Policiais, Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Embora tivesse sido encenada no Rio de Janeiro em 1957, em São Paulo foi censurada na totalidade, graças não só à pressão dos censores, como da sociedade paulistana, especialmente das senhoras da Ação Católica de São Paulo¹⁰, autoras de um abaixo-assinado com muitos milhares de assinaturas contra sua montagem, enviado ao então governador de São Paulo, Jânio Quadros.

A diversidade dos documentos censórios, bem como de seus assinantes, mostra que a censura, a partir de 1945 até o golpe militar em 1964¹¹, permitia, em certa medida, mediações em diversos níveis: da classe teatral com a censura; da censura com o governador do Estado; da sociedade com os censores, da Igreja com o Estado¹² e assim por diante.

Isso quer dizer que, retomando os conceitos de Jesús Martin-Barbero, os textos censórios funcionaram como *mediações* de interesses entre o autor do texto teatral (ou matrizes culturais) e o Estado, preocupado em controlar os receptores.

Se concordarmos ainda com Martin-Barbero que, neste caso, os autores dos textos teatrais ajudavam a

¹⁰ Grupo conservador, composto exclusivamente por mulheres, ligado à Igreja Católica.

¹¹ A ditadura no Brasil ficou mais severa após dezembro de 1968, quando entrou em vigor o Ato Institucional Número 5 (conhecido como AI-5), que fechou o Congresso e endureceu ainda mais a censura, entre outras medidas. O AI-5 vigorou até dezembro de 1978.

¹² Conforme Fígaro Paulino: “a censura no Brasil não é apenas uma prerrogativa do Estado. É um amplo processo de aliança entre o governo, a Igreja Católica, setores conservadores da sociedade e da elite obscurantista para coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística” (2007).

moldar os *habitus*¹³ dos receptores, o Estado, mesmo em regimes não ditatoriais como o de JK, mas interessado em preservar a ordem vigente em momentos de instabilidade política, tenta fazer a mediação de seus interesses e o dos autores. A esta mediação, Martin-Barbero dá o nome de *institucionalidade*, isto é:

uma mediação **densa de interesses e poderes contrapostos**¹⁴, que tem afetado, e continua afetando, especialmente a regulação dos discursos que, da parte do Estado, buscam dar estabilidade à ordem constituída e, da parte dos cidadãos – maiorias e minorias – buscam defender seus direitos e fazer-se reconhecer, isto é, reconstituir permanentemente o social.” (BARBERO, 2001, p. 17).

Este conflito de interesses entre Estado e autores voltamos a repetir, os formadores de *habitus*, pode ser reconhecido no documento parcialmente transcrito abaixo, de 22 de outubro de 1957, do governador do Estado de São Paulo, Jânio Quadros. Embora ele tenha manifestado a decisão de liberar a peça, terminou por censurá-la, para “evitar graves danos à sociedade”:

Reformo despacho anterior para proibir, como proibido tenho, a representação da peça “Perdoa-me por

¹³ *Habitus*, segundo Bourdieu, é mais do que “hábito”. Para ele, *habitus* “é o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente”. (Apud: WACQUANT, Loïc, 2009).

¹⁴ Grifos nossos.

me traíres”, mantendo, assim, a primitiva decisão da censura.

[...].

Não vai nessa proibição nenhum demérito para a ilustre Comissão Estadual do Teatro, que se limitou a aparar os excessos mais escandalosos da peça em apreço e o fez a meu pedido, tendo em vista o intuito do Governo de ensejar, se possível, a liberação da mesma. Não obstante, ainda com os cortes propostos, essa representação é impossível, sem graves danos à sociedade. Cumpra-se

Jânio Quadros

Confessando não se constranger ao rever suas próprias decisões, o governador do Estado de São Paulo cede à pressão de uma camada da sociedade paulistana, não sem antes mencionar ter sido apoiado na decisão do veto por três censores, designados por ele: Srs. Prof. Lourival Gomes Machado, da **Faculdade de Filosofia**; o jornalista Herculano Pires, **Presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais** e o Sr. Francisco Silva Júnior, da **Sociedade Amigos da Cidade** [grifos nossos]. Nomeando, portanto, professores, jornalistas e membros da sociedade civil, o governador, que representa o Estado (ou as lógicas de produção), dá mostras da intenção de dividir o ônus da responsabilidade do veto com determinados atores sociais e, assim, aliviar um possível desgaste político. Vê-se, portanto, por esse único documento, que a censura era arbitrária, não atendia a um código definido de regras, e que os censores poderiam ser nomeados pelo governador, sem que tivessem, para isso, um treinamento específico.

O abaixo-assinado da Ação Católica de São Paulo impacta tanto o poder, que transforma sua decisão de liberar a peça para sua total censura, apesar da tentativa da Comissão Estadual de Teatro – C.E.T – criada em 31 de agosto de 1956, pelo decreto 26.348, com o objetivo de tornar o teatro mais acessível à população, composta por intelectuais conhecidos por suas posições mais combativas – em propor cortes no texto, na esperança de ele voltar a ser liberado, como analisaremos em seguida.

Isso significa que a Ação Católica estava mais próxima das lógicas de produção (Estado) que a C.E.T, cujos membros eram personalidades como Sábato Magaldi¹⁵ e Décio de Almeida Prado¹⁶ e mais ainda: que havia uma prática de mediações de grupos sociais politicamente divergentes entre si com o Estado, que se mostrava permeável às diferentes pressões que recebia.

O documento da C.E.T é de 03 de outubro de 1957, portanto, anterior ao veto de Jânio Quadros, e se compõe de seis propostas de cortes ou de modificações:

a cena do aborto, representada integralmente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, passar-se-ia no escuro, mantendo-se apenas os rostos iluminados;

¹⁵ Sábato Magaldi é teórico, crítico teatral e professor. Pertence ao primeiro escalão intelectual brasileiro, influente pensador ligado a momentos decisivos da história do teatro brasileiro. (Fonte: Itaú Cultural. Ver “sites pesquisados”.)

¹⁶ Décio de Almeida Prado foi um dos mais influentes críticos teatrais paulistas ao longo de todo o seu exercício profissional, que se inicia em meados da década de 1940 e segue até fins dos anos 1960. Foi autor de inúmeros ensaios de interpretação da história do teatro brasileiro e emérito professor em diversas escolas. (Fonte: Itaú Cultural. Ver “sites pesquisados”.)

Essa proposta de modificação merece análise porque a ideia do aborto – que é o que efetivamente agride a fé religiosa – manteve-se. Ocultar-se-iam os corpos, mas não os rostos, e manter-se-iam quase todos os diálogos, exceto os transcritos abaixo:

a) Supressão da fala: “Põe gaze, entope isso de gaze!”

Esse diálogo seria proferido no momento em que Nair começa a sofrer forte hemorragia e “entupir isso de gaze” era a única forma possível, na situação em que a cena se passa, para estancá-la. Provavelmente a sugestão da supressão desta fala deve-se mais ao verbo “entupir”, semanticamente próxima ao mundo dos encanamentos e dos vazamentos, que à palavra “gaze”, do universo dos cuidados médicos. O pronome indefinido “isso”, provavelmente acompanhado por um gesto, substituiria a vagina de Nair. Os diretores da C.E.T possivelmente achavam que, sem esse enunciado, o texto não reforçaria a ideia de aproximar o corpo feminino a um objeto, a uma “coisa que pode ser entupida” e que a cena do aborto, ainda que na penumbra, poderia ser autorizada.

b) Supressão da fala: “Te lembras de quando eu te pedia para por tua saliva na minha boca? (No ouvido da mulher) Eu quero beber na tua boca.”

Este enunciado seria proferido pelo personagem masculino Gilberto, pai de Glorinha, nas cenas em *flash-back*, em que ela toma conhecimento da traição de sua mãe e do amor que ainda assim seu pai sentia pela esposa. O que a C.E.T provavelmente

pretendeu foi suavizar a forte carga erótica da ideia de o marido beber a saliva da esposa. Sem esta passagem, o comportamento do casal, apesar de ainda atípico, pois maridos traídos raramente perdoam esposas traidoras, fica mais próximo do aceito social e publicamente, pois o corpo e suas secreções, para a moral vigente, devem ficar restritos à intimidade do lar. Mais uma vez, a C.E.T optou por eliminar passagens que evidenciassem o corpo, mesmo que apenas pelo discurso.

c) Supressão da fala: “O verdadeiro defloramento é o primeiro beijo na boca.”

Esse enunciado, que também seria proferido por Gilberto, é tipicamente rodrigueano. Não há nele nenhuma expressão fortemente erótica ou contrária aos costumes; apenas a afirmação de que o primeiro beijo não é inocente. Parece que, ao propor este corte, a C.E.T tentou desviar a atenção dos censores de outros trechos mais controvertidos.

É bom lembrar que tanto esse enunciado, como o anterior, foram proferidos por um personagem masculino sobre o comportamento erótico da mulher ou do casal heterossexual. A tentativa da C.E.T parece ter sido, mais uma vez, a de “higienizar” o discurso, eliminando passagens que deixavam o corpo e suas secreções à mostra.

d) Supressão da fala: “Imagina tu que ela própria me disse que fazia higiene íntima três vezes por dia, se tem cabimento!”

O enunciado seria dito por uma personagem feminina – a mãe de Gilberto – sobre sua nora, a traidora de seu filho. Ao eliminar este trecho, a C.E.T, mais uma vez, elimina a manifestação verbal de uma prática corporal – a higiene íntima feminina. O que o texto rodrigueano deixava subentendido e a C.E.T suprimiu é que, ter contato três vezes ao dia com a região genital, ainda que por higiene, configurava erotismo e desvio de comportamento da personagem, funcionando como uma espécie de explicação para sua libido e conseqüente traição.

f) Supressão da fala: “Beijo de língua?”

Mais uma vez, a manifestação da libido, por uma ação corporal – beijo de língua – foi proposta para ser suprimida, pois ela seria pronunciada pela protagonista Glorinha. Como se pode observar, tudo que dizia respeito a beijo, boca, saliva, língua e vagina, se ligado à atuação de uma personagem feminina, era proposto para corte, o que mostra coerência argumentativa da C.E.T: “descorporificando” o discurso, mas mantendo-se os desvios de conduta – aborto, incesto, traição, assassinatos – acreditavam poder convencer a censura de que colaboraram para a manutenção da moral vigente e, assim, conseguirem a liberação da peça, pelo menos para maiores de 21 anos, como pretendiam.

A peça em São Paulo também é vetada por Carvalho Pinto, o sucessor de Jânio Quadros, como mostra o último documento, de 1959. Embora não constem deste processo censório outros documentos que comprovem a prorrogação da interdição, é fato que foram necessários 31 anos de espera para que

os paulistanos pudessem assistir à peça, isto é, em 1978, no Teatro Abertura.

Apesar das três décadas de intervalo entre a publicação de Nelson Rodrigues e a encenação em São Paulo, a censura dos anos 50 trabalhou com rapidez: dos 33 documentos do processo censório de **Perdoa-me por me traíres**, todos, exceto o último, foram produzidos de julho a outubro de 1957, o que mostra a eficiência da Secretaria da Segurança Pública/ Departamento de Investigações/ Departamento de Diversões Públicas para deliberar, receber e encaminhar documentos. O último documento só levou dois anos porque foi produzido pelo sucessor de Jânio Quadros, no governo de São Paulo. Havia, portanto, uma mediação eficiente e ágil entre os censores e entre eles e o governo.

Assim, torna-se possível concluir que as mediações exercidas pelos censores foram rápidas e bastante eficientes, pois ao mesmo tempo em que defenderam o ponto de vista do Estado – vetar a montagem da peça – permitiram que grupos sociais politicamente contrários, como a conservadora organização das Senhoras Católicas e os combativos intelectuais da Comissão Estadual de Teatro se manifestassem. Ou, como sugere Martin-Barbero: o Estado (ou a lógica de produção) promoveu a institucionalidade, pois foi eficiente ao administrar interesses antagônicos, mas, como vimos, fez prevalecer seu poder em detrimento do autor e/ou de seu texto (as matrizes culturais).

À manutenção da ordem promovida pela lógica de produção podemos associar, mais uma vez, o pensamento de Foucault: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de domina-

ção, mas aquilo [...] pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar.” (1996, p. 5) Assim sendo, podemos finalizar com a seguinte ideia: os intelectuais da C.E.T, que defenderam o texto de Nelson Rodrigues, embora tenham sido derrotados em suas propostas, buscaram uma espécie de poder: o da livre expressão, tanto das palavras, como do corpo.

Considerações finais

Em comum nos dois textos – **O pecado em sete véus** e **Perdoa-me por me traíres** – a predominância da censura de ordem moral. Ao longo dos dois anos que separam as duas peças teatrais, como já vimos anteriormente, o Brasil passou por grandes mudanças na sua história política. Em 1955, quando o primeiro texto foi encenado, o país ainda se recuperava do trauma do suicídio de Getúlio Vargas cometido um ano antes e os dois presidentes que o sucederam, Café Filho e Nereu Ramos, tiveram gestões muito breves. Já em 1957, quando **Perdoa-me por me traíres** foi escrito e encaminhado à censura, o Brasil estava sob a presidência de JK, democrático e liberal. Apesar disso, a censura exercida no Estado de São Paulo pelo governador Jânio Quadros mostrou-se instável, ora oscilando para um certo liberalismo, ora para um conservadorismo exigido por certas camadas da população. No final, como acabamos de ver, predominou o lado conservador e **Perdoa-me por me traíres** foi vetado em sua totalidade.

Como quase não se falava em política nas duas peças em análise, seus censores praticamente não tinham motivos para sugerir cortes de trechos que fizessem referência aos presidentes e suas gestões, exceto uma única vez, quando Geraldino Russomano

relacionou certas passagens do texto com o suicídio de Vargas, mas este caso, como vimos, foi exceção e não se manteve.

Os censores reclamavam enfaticamente das passagens que evidenciavam o corpo da mulher e suas secreções, o erotismo e os desvios de conduta das personagens. A mera exposição do corpo feminino, quase sempre associada à pornografia, ameaçava a manutenção da ordem e os princípios regidos pelo Estado.

É necessário enfatizar que o grupo que reverteu a liberação da peça de Nelson Rodrigues, a Ação Católica de São Paulo, era ligado à Igreja Católica, conhecida por seus mecanismos de repressão e censura ao longo dos séculos, e que só encontrou apoio no Estado de São Paulo porque ele também era conservador. Talvez por isso mesmo é que a C.E.T, que congregava atores de teatro e intelectuais com ideias mais avançadas, não obteve sucesso algum em suas propostas de cortes. Se a C.E.T tentou chamar a atenção sobre determinados trechos para que outros passassem despercebidos, também não foi bem sucedida, hipótese que se confirma com os 31 anos que foram necessários aguardar para que a peça fosse, finalmente, encenada em São Paulo.

Mas ainda nos perguntamos: por que **Perdoame por me traíres** era censurado em São Paulo e permitido no Rio de Janeiro, quando o governo de JK era federal e liberal? As respostas mais prováveis parecem ser: porque o Estado do Rio de Janeiro tinha um governador mais liberal e afinado com o federal que o de São Paulo; porque a população do Rio de Janeiro também era liberal e não promoveu nenhuma pressão ao governo de Estado, diferentemente do que ocorreu em São Paulo e, finalmente, e talvez a

hipótese mais interessante, porque o governador de São Paulo, Jânio Quadros, se dispôs a fazer diversas mediações entre os censores, que o representavam, e diferentes grupos sociais, o que não deixa de ser um movimento democrático, ainda que tenha cedido aos apelos conservadores.

Concluímos, portanto, que a censura de ordem moral predominou sobre a política na segunda metade da década de 50 e que o corpo, principalmente se fosse o feminino, não deveria ser exposto.

Em ambos os processos censórios, apesar das grandes mudanças políticas pelas quais o Brasil passou no curto intervalo de tempo que os separa, vimos que, em menor ou maior grau, as lógicas de produção (Estado), representadas pelos censores, mediaram as matrizes culturais (texto teatral e/ou autores), reforçando o ponto de vista do poder hegemônico (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 16). Mas, uma década depois, com a instalação da ditadura militar no Brasil (1964-1985), a censura política tornar-se-ia mais intensa e muito mais violenta que a censura moral dos anos 50.

Referências

COSTA, Cristina. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001.

SOIHET, Rachel. "A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX". In: MATOS, Maria Izilda de e SOIHET,

Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

Sites

FÍGARO PAULINO, Roseli e outros. "Comunicação e Censura - a Dissolução de Fronteiras". In: **Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org/papers/nacionais/2007/resumos/R2577-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

GOMES, Mayra Rodrigues e MARTINS, Ferdinando. "Comunicação e Interdição: a Censura Moral sobre o Corpo e a Palavra". In: **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0933-2.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=841>. Acesso em: 11 jun. 2009.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=728>. Acesso em: 11 jun. 2009.

WACQUANT, Loïc. **Esclarecer o habitus**. Disponível em: <http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2009.

<http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2009.