

**CORPOS, LUZES E SOMBRAS:****A censura prévia no teatro paulista****BODIES, LIGHTS AND SHADOWS:****Previous censorship within the paulista theater**Barbara Heller¹ Ferdinando Martins²**RESUMO:**

O presente texto foi desenvolvido a partir de processos de censura prévia ao teatro paulista localizados no Arquivo Miroel Silveira (AMS) da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA), na Universidade de São Paulo (USP). Nosso corpus concentrou-se nos processos que expurgavam dos roteiros teatrais e também das performances as referências ao corpo e à sua movimentação interpretativa. Dos 80 processos censórios analisados e seus respectivos textos dramaturgícos, destacamos onze, os que melhor ilustram a atuação da censura, em relação aos temas propostos. Como método, por meio da análise de conteúdo, evidenciamos as incoerências praticadas pelos censores e os subentendidos dos trechos cortados.

PALAVRAS-CHAVE: teatro paulista; censura; corpo; corpo codificado.

ABSTRACT :

This text was developed from processes of previous censorship of the paulista theater found in the Arquivo Miroel Silveira (AMS) of Escola de Comunicações e Artes's library (ECA), at the University of São Paulo (USP). Our corpus concentrated on processes which expurgated from theatrical scripts and also performances the references to body and its interpretative movement. Out of the 80 censoring processes analyzed and their respective dramaturgical texts, we have detached eleven, which better illustrate the censorship act in relation to proposed themes. As a method, by means of content analysis, we made evident the incoherencies performed by the censors and the tacit ones of the shots cut.





KEYWORDS: paulista theater, censorship, body, encoded body

Imaginemos a seguinte cena: "Ano: 1928.

Cenário: Teatro Boa Vista, em São Paulo.

Voz (com entusiasmo): Senhoras e senhores! É com muito orgulho que a Cia. Trololó apresenta o espetáculo *Lua Nova*, no Teatro Boa Vista, na cidade de São Paulo. Esperamos que aproveitem e que convidem os amigos para as próximas sessões!".

Este enunciado, que poderia ter sido dito por um ator na boca de cena, sob a luz dos holofotes, comunica animadamente a plateia que a sessão está começando. O público, encantado pelas vozes, figurinos e expressões do corpo, talvez nem saiba que aquilo que está vendo é o resultado final de mediações entre a luz, aqui entendida metaforicamente como o espetáculo, e a censura, a sombra, que exerceu seu poder no Brasil por 180 anos nos mais diversos setores da vida cultural.

É sobre a densa e tensa mediação entre a luz e a sombra sobre os corpos femininos, aqui entendidos como uma mídia não-verbal, que o texto vai lidar. Trata-se de uma análise de dimensões imbricadas na produção simbólica aqui considerada: a comunicação do corpo, o gênero, a moralidade e a interdição censória.

CORPO, COMUNICAÇÃO E CENSURA

Mudanças sócio-culturais e estéticas, ligadas ao experimentalismo nas artes e à emergência de novas linguagens do/sobre o corpo, muitas delas oriundas dos meios de comunicação de massa, em especial o cinema e a televisão, levaram a uma codificação do corpo ao longo do século XX. Há, portanto, uma inter-relação das linguagens e dos meios de comunicação de massa a partir da comparação do corpo no teatro com outras mídias, sobretudo o cinema e a televisão.





A análise dos processos de censura prévia ao teatro evidenciam o corpo como signo que gera, a seu redor, um campo semântico sob o qual incidem determinações oriundas de uma política pública sobre a produção simbólica. Foi ao longo do século XX, concomitante ao desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e novos recursos cênicos, em especial a iluminação, que outras linguagens além da literária ganharam espaço na representação. Há que se pensar, portanto, nas múltiplas relações dos meios de comunicação de massa, sobretudo do cinema e da televisão, sobre esse novo estatuto para o corpo. Em especial, o cinema desempenhou papel determinante. Por isso, já na década de 1930, Antonin Artaud (1975, p. 76) afirmava:

Nós estamos, agora, no estádio de vida aplicada, onde tudo desapareceu, natureza, magia, imagens, forças; no estado de estagnação em que o homem vive de seu dote, com uma reserva sentimental e moral há um século imutável. Neste estádio o teatro não cria mais mitos. Os mitos mecânicos da vida moderna foi o cinema que os assumiu.

Denis Guénoun (2004, p.139), seis décadas depois de Artaud, conclui que, de fato, o cinema ocupou o espaço do teatro na produção da catarse e, por isso, novas funções passam a ser atribuídas às artes dramáticas.

Desde que os heróis se refugiaram nas imagens, não se vai mais ao teatro para desfrutar de personagens ou de situações. O que não acarreta que a pessoa se queixe quando isto acontece: podem ser suplementos bem-vindos. Mas é para o cinema, não para o teatro, que nos leva a procura de gratificações situacionais, dramáticas, identificatórias. Ninguém vai mais ao teatro na esperança de ali se deixar envolver, enfeitiçar, iludir pelos prestígios oníricos ou fantasmáticos de uma narrativa ou de uma figura. Os espectadores que buscam histórias entram num cinema ou ligam o videocassete. [...] Vai-se ao teatro para ver um espetáculo, de acordo com a expressão hoje em dia familiar. O que isso quer





dizer? Precisamente o seguinte: que a pessoa vai ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma operação de teatralização.

No cinema, o corpo é ampliado, recortado, multiplicado, manipulado. Para Jameson (1995), o ator no cinema age diante da câmera de forma a fazer com que os movimentos do corpo ajustem-se ao gosto médio, "como se fosse um bonifrate, exemplo do perfeito encaixe entre movimento, imagem e ação". Com isso, os atores que passaram a trafegar entre os dois meios, incorporaram novas dinâmicas calcadas no corpo para seu trabalho de representação. Segundo Jorge Hacker (1995, p. 327):

Los creadores del teatro aportaron su intuición sobre el significado de la imagen en acción, abrieron las puerta de los estrechos interiores victorianos y se entregaron al vértigo. Los actores descubrieron los primeros planos, la multiplicación de sus rostros al infinito, el estrellato.

É nesse contexto que o corpo, outrora relegado, passa a se constituir como linguagem no âmbito das artes dramáticas, e, desde então, a codificação de gestos e movimentos corporais passam a ser determinantes nos espetáculos. Não é por acaso, portanto, que o corpo, ausente nas reflexões do passado, ganha espaço nas obras dos teóricos do teatro.

É sabido que, até o século XIX, o teatro era, sobretudo, leitura encenada. Muitas foram as mudanças na prática teatral nos últimos dois séculos. Da entrada da eletricidade nas casas de espetáculos, que implicou no surgimento do desenho da luz como parte importante da peça, até o aparecimento do encenador/diretor, o teatro nunca antes tinha sofrido tão profundas transformações³. Mas foi no corpo, em sua comunicação e em sua política, que as maiores mudanças podem ser identificadas. Isso porque, até o século XIX, a representação teatral era, sobretudo, leitura de textos, o que conferia às artes





dramáticas um espaço privilegiado na Teoria Literária e na História da Literatura. Segundo Lehmann (2007, p. 332):

...antes da modernidade a realidade física do corpo permaneceu geralmente incidental no teatro. Disciplinado, treinado e moldado para a função da significação, o corpo não era nem um problema nem um tema autônomo do teatro dramático, no qual permaneceu sobretudo como uma espécie de "subentendido". Isso não é de surpreender, já que o drama se constitui essencialmente em função da abstração da densidade do material, da concentração "dramática" em conflitos espirituais — em contraposição à predileção épica pelo detalhe concreto. Assim, a sexualidade aparece como amor; a dor e a degeneração como sofrimento e morte.

No entanto, o corpo e a sexualidade ganharam novas formas de inserções no espaço social ao longo do século XX. Como lembra Jean-Jacques Courtine (1995, p. 81):

ao longo dos primeiros vinte anos deste século [o texto é de 1995] as exposições das anatomias mais ou menos reveladas vão se tornar mais freqüentes. A exposição pública dos corpos adquire pouco a pouco uma respeitabilidade que até então lhe havia sido recusada. Sensibilidades transformadas no corpo, para seu espetáculo e seus usos, aparecem com a ascensão de novas classes médias.

À medida que os corpos, principalmente os femininos, passaram a ser gradativamente valorizados dentro e fora das salas de espetáculo, os representantes da moral vigente no Brasil - família, escola, Igreja e Estado - se empenharam tanto pela manutenção dos bons costumes, quanto pela repressão explícita aos comportamentos tidos como desviantes e de moral duvidosa. O discurso médico, vigente e disseminado desde o século XIX em nosso país, reforçou os argumentos das mentalidades conservadoras. Ditando o que era considerado um corpo "normal", "saudável" e "higiênico", o saber médico investia no corpo familiar brasileiro, utilizando técnicas de sujeição como a





disciplina, a vigilância hierárquica entre pais e filhos e marido e mulher e o controle das atividades sexuais inerentes a cada gênero. As identidades começam a ser classificadas de normal ou patológica, determinando os comportamentos e estereotipando a população. A instauração do regime republicano e o saneamento da família tornaram a medicina social brasileira ainda mais vigilante, mais classificatória, detentora de um biopoder sobre o sujeito. (OLIVEIRA, 2003, p.4)

Rachel Soihet (2003) lembra que no Brasil dos idos anos 20 do século passado, 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 hábitos; às esposas e filhas tais condutas eram proibidas para que não fossem vistas como seres desprotegidos e vulneráveis à sedução dos homens. À imagem de fragilidade feminina, associava-se a de mulheres fatais que, tentadas pelo carnaval, deixavam-se levar pela luxúria e, ao exporem seus corpos, eram "representadas como perigosas e desencadeadoras de tragédias que afetavam seus entes mais queridos" (p. 194).

É inegável que a inserção social das mulheres, apesar do discurso hegemônico contrário, sofreu mudanças significativas ao longo do século XX, sobretudo nos países ocidentais. No Brasil, ganharam direito ao voto, tornaram-se líderes políticos e empresariais e conquistaram postos de trabalho outrora exclusivamente masculinos, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, quando atuaram como operárias nas indústrias têxteis⁴ ou como enfermeiras voluntárias⁵. Estudo de Felícia Madeira e Paul Singer (1975) revela que entre 1920 e 1970 o número de homens que trabalhavam triplicou e o de mulheres, aumentou 7,5 vezes. Mas, apesar de tantas transformações, as mulheres não estavam liberadas dos papéis tradicionais a que estavam submetidas e sua sexualidade continuava restrita aos parâmetros do casamento tradicional, o que só veio a se modificar com o movimento feminista a partir dos anos 70.





No teatro, apesar de tudo, encontramos diversos exemplos de resistência à repressão aos corpos e à sexualidade feminina já nas primeiras décadas do século XX no Brasil. Sob o corpo da mulher, incidiram concepções ora oriundas do movimento feminista, ora da necessidade de se formularem alternativas para essa mulher que não apenas adentrava no mercado de trabalho, mas também reivindicava para si o direito a viver sua sexualidade de uma maneira aberta.

A censura, no entanto, que já estava instalada em nosso país desde 1808, vigiava intensivamente o texto teatral, talvez em função das influências que potencialmente exercia sobre os costumes, como supõe Beatriz Kushnir (2004, p. 87). A partir do governo de Getúlio Vargas, ficou sob a responsabilidade dos estados, no âmbito das atribuições da Divisão de Diversões Públicas (DDP), subordinada à Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública. Seus agentes, muitos deles policiais, examinavam os roteiros previamente e não só cortavam palavras, enunciados e trechos inteiros, como também propunham soluções, numa espécie de co-autoria não-autorizada e imposta.

O DUPLO SENTIDO; A PRIMEIRA SOMBRA

O teatro de revista, gênero caracterizado pela comédia de costumes e pela revisão de acontecimentos do ano, sem sequência entre os quadros, era pródigo em caracterizar personagens que, por meio de enunciados de duplo sentido, de palavras homófonas e de certos trejeitos de corpo, acabavam por desafiar a censura. Exemplo de homofonia, forçada pelo intérprete, encontramos em *Arrelia mãe de família* (DDP 1365)⁶, de Álvaro Peres Filho e Gil Miranda, de 1945, à página 4:

FUZARCA (com velhacaria): Vamos deixar de conversa mole comigo. (Intencional) Você também já me prometeu uma porção de coisas e até agora nada, nada, acompanhado com⁷ nada.





Neste caso, a palavra vetada "com" aproximava-se de um palavrão e foi percebida pelo censor. Uma forma de duplo sentido vetado é aquele que subverte o desenrolar coerente de uma parte do discurso. Por exemplo, na revista *Pernas provocantes* (DDP 6050), de Orlinto Dias Correa, é censurado o trecho "feia de cara, mas boa de bu...nita". Provavelmente o espectador espera pela palavra "bunda", mas é surpreendido por "bonita".

Outros exemplos de palavras de duplo sentido encontramos na já referida peça *Lua nova* (DDP0655), de 1928, de Auzenda Oliveira e Sylvio Vieira. No quadro "Cadáver vivo", a empregada Malvina conta ao seu patrão Manoel que "despachou dois cadáveres", isto é, que conseguiu despistar dois cobradores e aproveita para lhe pedir, como recompensa, o pagamento de seu salário. Manoel, carinhosamente, lhe responde: "Não te rales que eu te enterro e há de ser de primeira categoria."

Em outro quadro, Generosa, depois de se despedir de seu marido, um torcedor fanático do "Aguenta Firme Futebol Clube", tem um encontro às escondidas com o titular do time, Neneco:

Generosa: Veja lá, Neneco, o que estás fazendo, então tu faltas ao training [treino] quando tens tanta responsabilidade no jogo de domingo.

Neneco: Qual meu purê de batata doce, o jogo vai ser canja, eles não dão para a saída.

Generosa: Eu é que não sei como vai ser a tua saída Neneco (interrompendo): Entro de cabeça e saio de dribling!!!

Em ambos os casos, as expressões têm duplo sentido, uma vez que "enterrar" e "entrar de cabeça" podem ser entendidas como o ato da penetração. O censor substitui a expressão "eu te enterro" por "faço teu enterro", possivelmente para matizar o apelo erótico da expressão e, no segundo exemplo, apenas corta a expressão, sem nada propor





no seu lugar. Apesar desta última intervenção, o censor parece não se importar com o nome próprio "Generosa" para a personagem feminina que, apesar de casada, marca um encontro amoroso com outro homem. Talvez o censor tenha considerado que ser generosa (o que evidencia apetite sexual) não era o que se esperava das mulheres santas, isto é, das casadas, mas como se tratava da adúltera, ser chamada de Generosa indicaria que somente ela (além da prostituta) é que poderia se comportar de maneira mais fogaosa. Portanto, o nome não era censurável; ao contrário, era até conveniente.

Ainda no gênero teatro de revista, na peça *Vae a olho* (DDP2756), de 1949, de Nair Bevedê, no quadro "Questão de acostumar", João conta a José que sua mulher o estava traindo com o vizinho, um ferreiro. Ao flagrá-los quis bater no homem, mas desistiu quando o viu "com o ferro na mão". Mais uma vez o censor reconheceu na expressão "com o ferro na mão" um eufemismo para o órgão sexual masculino e a excluiu do texto.

O CORPO: A SEGUNDA SOMBRA

No roteiro *Quem paga o pato* (DDP2829), de 1949, também de Nair Bevedê, na solicitação de pedido à censura para montar a peça no Circo Piolin, encontra-se a informação de que foram censurados dois trechos. O primeiro deles, à página 3, Chico encontra uma calça feminina azul (uma meia-calça de náilon) no meio da rua e, pouco depois, uma jovem o aborda, perguntando se havia encontrado a "peça" que havia deixado cair. A comicidade está no fato de a mulher substituir a palavra "luvas" por "peça" e o personagem masculino entender que se tratava da meia-calça feminina. A censura ocorre na expressão "Será que está limpa?" que o homem fala em voz alta, antes de atirá-la ao longe. Neste caso, não se trata de expressão de duplo sentido, mas, isto sim, de censura às secreções e aos odores de um corpo não higiênico, e, por isso, próximo do erótico.





O segundo corte, à p. 15, do quadro "O amor de hoje e nos tempos do onça" ocorre na orientação dada aos atores, um casal de jovens: "[Ela] Senta no colo de Comico e beijam-se escandalosamente". Neste caso, a censura se manifestou na movimentação do corpo, em um contexto que sugere um erotismo "escandaloso".

Se, por um lado, estes cortes demonstram coerência entre a moral hegemônica e a ação cen- sória, expurgando do texto qualquer referência ao corpo erotizado, por outro, há diversos casos em que a censura se ateve exclusivamente às palavras que fazem referência ao corpo, mas deixou de lado o contexto no qual se evidenciam situações ainda mais ofensivas ao valores da moral estabelecida.

É o que ocorre em *A Lógica da Poligamia* (DDP 3295), de André Roussin. Em 1952, o grupo Aimée e sua Moderna Companhia de Comédia solicitaram sua censura a fim de encená-la no pequeno auditório do Teatro Cultura Artística. A trama, assim como seu título, eram tão ousados que o censor não hesitou em substituí-lo para *Uma certa cabana*, o que não só neutralizou a referência sexual contida no substantivo "poligamia", agora eliminado, como também indeterminou, por meio do pronome "certa", o cenário previsto da ação: uma cabana, em uma ilha sem nome. Era em seu interior que um casal de náufragos se relacionava sexualmente e onde a esposa, com o consentimento do marido, também se encontrava com seus dois amantes: inicialmente um dos passageiros e, mais tarde, o cozinheiro de navio. Trata-se de uma comédia apimentada e, para preservar o que chama de decoro, o censor Benedito Geraldo da Rocha Corrêa também fez vetos em 28 páginas (o total do texto era de 86 páginas). Em relação ao corpo, vários dos cortes referiam-se à sua exposição ("semi-nua", "nua", "toda nua"), à sua movimentação ("esfregando", "estendida"). Os trechos abaixo, retirados respectivamente das páginas 6, 43, 52 e 81, contextualizam essas expressões. Estão sublinhados os trechos vetados.





HENRIQUE: Estou farto de te ver semi-nua o dia inteiro e só ter o direito de beijar a tua mão à noite, quando Felipe e tu entram... ali (mostra a cabana à direita).

HENRIQUE: É admirável.

SUZANA: O quê?

HENRIQUE: Chegar como um imbecil e encontrar vocês se esfregando daquela forma. [...]Bejamo-nos, e que não tem nada a ver com a grosseria que acabas de pronunciar. [...]

HENRIQUE: ...Digo que acho isso desagradável e não há nenhuma exageração nisso uma única vez, na semana passada. Felipe não teve ocasião de nos encontrar assim, manteve sempre uma discrição que ele não mantém. É a terceira vez, em quatro dias, que encontro vocês assim, beijando-se vergonhosamente ou então tenho que me afastar porque me sinto demais.

FELIPE: Mas... me impor o quê?

HENRIQUE: O sofrimento de imaginar tua mulher nos meus braços.

HENRIQUE: ...A mim, cada pedaço teria ficado entupido na garganta porque esse peixe teria sido para mim um drama...o drama de Suzana estendida na cabana com o negro.

O adultério é uma situação explícita na peça, mas os vetos recaem exclusivamente sobre as insinuações que indicavam o relacionamento sexual entre os personagens.

É esse também o caso, entre outros, do processo da peça *O Anjo de Pedra* (DDP3009), de Tennessee Williams, solicitado pelo TBC em 1950. O único trecho vetado está na página 70:

ROSA: De noite eu tinha que ouvir tudo que meu pai e minha mãe faziam. Ele grunhia como um porco em cima dela, para mostrar sua paixão. E eu pensava comigo mesma





como é sujo fazer amor e como é sujo ser mexicano e ter de dormir todos num só quarto de chão imundo, cheirando mal porque não havia nem bacia.

Aos olhos da censura, o corpo que apresenta secreção significa tanto quanto o que beija e abraça, ainda que não produza nenhum enunciado verbal. Os censores reconheciam, portanto, que o corpo (assim como o texto) era uma mídia que precisava ser vigiada em suas mais variadas performances.

INCOERÊNCIA: A TERCEIRA SOMBRA

Em outros textos, a censura libera textos que, por coerência, seriam suprimidos. O processo da peça *Pedro Mico* (DDP 4722), de Antonio Calado, 1959, revela-se contraditório, se visto a partir da coerência entre o conteúdo do texto e a sociedade circundante. Trata-se de uma trama que envolve pedofilia, com nítida separação tanto entre o mundo dos homens e o das mulheres quanto entre as mulheres "decentes" e as "da vida". Na introdução, descreve-se um cenário de pobreza e sensualidade⁸:

Ouve-se a porta de pau abrir, ilumina-se o barracão. A luz é de lampião de querosene em cima da mesa. Melize está adormecida, sentada à mesa, um livro diante dela.

APARECIDA: Você me disse que não morava com mulher.

PEDRO MICO (*fechando a porta*): Isto não é mulher. É uma franga aí da vizinha. Está doida para conhecer homem, mas não há de ser comigo não.

APARECIDA: Tadinho, vai ver que ela gosta de ti mesmo.

PEDRO MICO: Ah, que gosta, gosta. Mas isto não é vantagem não.

APARECIDA: Ué...





PEDRO MICO: É isto mesmo, mulher. Tem vantagem não. Dona que chega aqui perto do degas perde logo a autonomia. Não digo isto de besta não. Até que dar sorte assim às vezes enche. Mulher muito apaixonada enche. Mas que é que a gente vai fazer!

[...]

PEDRO MICO: Fica nas minhas redondezas que você vai ver. É fêmea que parece mato. Eu estou neste morro da Catacumba não tem dois meses e umas seis cabrochas já fizeram ranges as tábuas daquela cama ali (*mostra a cama com o beijo*).

Provavelmente por ter ganho um prêmio nacional de dramaturgia, a censura em São Paulo foi bastante generosa com *Pedro Mico*, liberando trechos que, em outras situações, seriam vetados. Vejamos, por exemplo, a cena em que Meliza, menor de idade, seduz o protagonista⁹:

PEDRO MICO (*levantando a mão sem bater*): Olha que eu te dou a benção! Mulher que eu trago aqui para dentro é mulher de Pedro Mico, hein. Eu vou dizer a tua mãe que você agora passa as noites aqui me escorando. Um dia desses eu entro aqui meio agitado com a uca, te estranho e depois vão me chamar de infanticida e papa-broto.

Note-se que o texto censurado, sublinhado na citação acima, não compromete a compreensão de seu conteúdo. Mais adiante, diante de um caso consumado de abuso sexual, somente a descrição do corpo da vítima é vetada¹⁰:

PEDRO MICO: Por causa dessa mania de papa-broto. Quando ele se meteu a pastar os brotos do morro dele mesmo, a turma resolveu pegar ele. A menina que ele desgraçou e acabou de fazer a turma danada da vida era muito mais nova que a Melize. Os seios dela ainda estavam mais feitos de muque, feito peito de menino, do que o filezinho macio que vem depois. Eu conheci aquele moleque bem —e não tinha medo dele não, veja bem. (*Sonhador*) Ele sabia tirar uma navalha do bolso, isto sabia.





É a descrição do corpo feminino que é censurada, não o ato de estupro e pedofilia. No entanto, em outra peça, *Ó de penacho* (DDP3185), de Cesar Ladeira e Renata Fronzi, de 1951, o corpo da mulher é descrito com riqueza de detalhes, mas não encontramos nenhuma intervenção da censura. Trata-se da letra de uma música, reproduzida abaixo:

Existem muitas mulheres, mas em geral Nenhuma tem como eu bom material
Minhas varizes, minhas pelancas, As cicatrizes nas minhas ancas. Velha bacana, pororoca
do mar. Os homens dizem só pra me chacoalhar, Mas eu não ligo e mais me esbaldo
Galinha velha é que dá bom caldo! Se um gostosão quiser saber quem eu sou Venha
tomar um drinque no meu chatô! Que eu provarei por A mais B Que esta velha não é de
briga, é de amargar!¹¹

Varizes, pelancas, cicatrizes são marcas corporais que, embora não configurem um corpo feminino bonito e erótico, são nomeados para provar, pela via da paródia e do humor, seu contrário, isto é, quem as possui é uma "velha bacana" ou uma "galinha velha que ainda dá bom caldo". Imaginando poder seduzir um "gostosão" com um drinque, o texto ainda sugere que a "velha" mora num "chatô" e, portanto, tem certa posição sócio-econômica. Não se trata, desta vez, nem da santa, nem da amante ou da prostituta, mas da mulher de idade mais avançada, sexualmente ativa e com iniciativa.

Se lembrarmos que as únicas passagens censuradas nesta peça são de caráter exclusivamente político (apenas ao final do segundo e último ato), é possível supor que, em 1951, a reeleição de Getúlio à presidência foi mais importante para a manutenção da ordem pela ótica do censor, do que a censura ao corpo.

Outro caso de incoerência também pode ser observado na peça *Sombra e água fresca*, (DDP3003), de Helio Ribeiro da Silva, Bibi Ferreira e Pereira Dias, de 1950. Nela, há um quadro intitulado "Sessão de mulheres", reproduzido abaixo, no qual as personagens -





Veneranda, Fedegosa, Constância, Generosa - estão reunidas em sessão da Liga de Defesa Contra os Homens.

VENERANDA: Ao menos uma vez na vida queremos ficar por cima, para ver que gosto tem.

FEDEGOSA: Não consentiremos que nada se levante à nossa frente.

VENERANDA: Qualquer movimento de levante nós trataremos logo de abaixar.

FEDEGOSA: Se algo quiser se levantar, terá que ser com o nosso apoio, com nosso consentimento.

VENERANDA: E com a nossa ajuda também.¹²

Quase todo o trecho é composto por expressões de duplo sentido -- "ficar por cima", "ver que gosto tem", "movimento de levante", "não consentiremos que nada se levante à nossa frente", "se algo quiser se levantar terá que ser com nosso apoio, nosso consentimento e ajuda" -- mas nenhuma foi expurgada do texto. Apesar da queixa do censor em carta endereçada ao Diretor da Divisão de Diversões Públicas, em 03 de agosto de 1950, na qual comenta que "os artistas timbraram em gestos grosseiros e os 'cacos' enxertados a granel com maior ênfase", a única ação de censura foi proibir a peça para menores de 21 anos.

Os nomes das personagens também têm duplo sentido: enquanto "Veneranda" tem sua origem em "venerável", isto é, respeitável, Fedegosa é o feminino de "fedegoso", o que fede. Ao colocar em diálogo duas personagens com qualidades tão negativas quanto positivas na suposta Liga de Defesa contra os Homens, os autores talvez tenham pretendido criticar ou até ironizar o movimento feminista brasileiro, o que pode tanto ter agradado o censor, quanto sequer ter sido notado por ele.





MUNDOS DISTINTOS: A QUARTA SOMBRA

Enquanto em *Sombra em Água Fresca* os autores fizeram referência ao feminismo brasileiro, em outras marcaram a distinção entre o mundo das mulheres e o dos homens, antagônicos e nem sempre complementares. Vejamos trecho da peça *O perfume de minha mulher*, de 1942, autoria de Léo Lenz, na página 2:

ELZA: Mas se eu não tenho nada para vestir...

ALFREDO: Pois, olha, eu vestirei mais uma vez o meu dominó preto, sobre o smoking.

ELZA: Sim, podes fazê-lo. És homem.

ALFREDO: Existe alguma diferença?

ELZA: Oh! Fredinho... Não compreendo como ainda não conseguistes estabelecer essa diferença.

ALFREDO (com vivacidade): Achei!

ELZA: O quê? A diferença?

ALFREDO: Não. Dá um pulo até a casa da tua amiga Thea e pede-lhe emprestada uma fantasia. Ela tem um guarda-roupa inesgotável.

Esta peça apresenta, no total, 15 cortes que revelam uma distinção entre o universo feminino e o masculino. Aos homens, é permitido falar em envolvimento sexual fora do casamento de forma explícita. Às mulheres, esta situação somente é insinuada e, ainda assim, por influência malévola de uma mulher desquitada, o que, em 1942, não era uma condição socialmente condizente com uma mulher honesta.

A separação dos papéis sociais do homem e da mulher nos roteiros teatrais também pode ser entendida como um sintoma da rápida urbanização e industrialização





por que passava a cidade de São Paulo, já a partir dos anos 20. Como lembram Maria Izilda Santos Matos e Mirtes Moraes (2007, p. 25):

O processo de expansão urbana paulista coincidiu, em parte, com a emergência do regime republicano, cujo programa, dada a influência da doutrina positivista, concentrou suas atenções no binômio família/cidade, base da proposta de estruturação do Estado, em que o conceito de pátria se baseava na família. Esta era identificada como o sustentáculo de um projeto normatizador que reequacionou seu papel e sua inserção social na cidade, já que a nova família foi estimulada a desenvolver práticas sociais que se adaptassem à modernidade, ao "civilizado".

Mas, por outro lado, a mesma cidade que normatizava, higienizava e se alicerçava sobre a família, também era a que oferecia múltiplas tentações:

Concordemos que nas cidades modernas tudo age no sentido de estimular o apetite sexual: o luxo, a libertinagem, a tendência que impele [...] ao teatro, à dança, ao bar, mas principalmente ao cabaré. (LEME, 1926)

CONCLUSÕES

As "quatro sombras" aqui apresentadas não esgotam a diversidade das estratégias argumentativas das quais os censores lançaram mão para adequar o texto teatral e as performances do corpo à moral vigente, mas fornecem subsídios para historicizar a necessidade da vigilância. Afinal, já foi dito que desde o início do século XX o corpo também passou a significar, pois o espetáculo teatral passou a prever uma performance que aliava o corpo aos enunciados dos personagens.

O corpo, portanto, passou a ser midiático e, graças ao perigo que ele oferecia, tornou-se necessário discipliná-lo. O discurso médico, entre outros, reforçou a noção do





corpo saudável e higiênico, que deveria ser imune às manifestações da sexualidade, de suas secreções e ruídos.

Em todos os casos, porém, mais do que refletir o contexto histórico ou confirmar certas concepções, a censura reforça o poder comunicativo do corpo. Ao vetar sua expressão, assume que há um código baseado em gestos, posturas e exposições do corpo. Isso vai ao encontro de uma das mudanças mais profundas nas práticas teatrais do século XX: a codificação do corpo.

Mas como não existe ação sem reação, o teatro nas décadas aqui abarcadas (de 20 a 50), também experimentou algumas estratégias de resistência. Vimos autores que elaboraram textos nos quais ora os enunciados, ora os corpos em movimento, ora ambos, não obedeciam à moral conservadora e ainda assim conseguiram ser liberados. Os censores, por outro lado, reagiam com os recursos de que dispunham e cortavam, às vezes de forma incoerente, títulos das peças, enunciados das mais variadas extensões e sentidos até orientações dos movimentos corporais dos atores.

A partir dos anos 60, com a expansão dos meios de comunicação de massa e mais tarde com as novas tecnologias, o corpo passou a ser cada vez exposto e, conseqüentemente, codificado, isto é, ganhou um código segundo o qual certos gestos, posturas ou exposições eram permitidos ou banidos.

Não parece exagerado considerar que nos 180 anos em que a censura esteve ativa no Brasil, exceto nos períodos de turbulência política, o corpo e a decorrente sexualidade têm sido o ponto principal da instalação de um discurso disciplinador e, moralista.

As peças e seus respectivos processos censórios que aqui trouxemos à luz mostram que por mais que a repressão tente deixar à sombra o que nos é mais tangível - o corpo - nós sempre falamos dele e ele também fala por si. Mais ainda: que "se o sexo e seus





efeitos não são talvez fáceis de decifrar, [...] sua repressão é facilmente analisada".
(FOUCAULT, p. 12)

NOTAS

1. Barbara Heller é docente do Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista (Unip) e pesquisadora do Núcleo de Pesquisa Comunicação e Censura.
2. Ferdinando Martins é docente da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo e vice-diretor do Teatro da USP.
3. Sobre o aparecimento do encenador, ver Moraes Neto (2000).
4. Sobre o aparecimento do encenador, ver Moraes Neto (2000).
5. In: OLIVEIRA, Alexandre Barbosa de e outros.
6. Numeração que os processos de censura prévia recebem no Arquivo Miroel Silveira.
7. As palavras ou expressões sublinhadas são as censuradas.
8. p. 12 e ss.
9. p.20.
10. p. 45.
11. p. 12 e ss.
12. p.20.
13. p. 45.
14. Esta página não está numerada.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.





COURTINE, Jean-Jacques. "Os stakhanovistas do narcisismo. Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo". In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (org.) Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. Rio de Janeiro: Graal, 1988. GUÉNOUN, Denis. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.

HACKER, Jorge. "El cine: arte dramático". In: PELLETTIERI, Osvaldo (org.). El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Galerma, 1995, pp. 327-333.

JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda. São Paulo: Boitempo, Fapesp, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEME, J. B. M. O problema venéreo. FMCSF, 1926. In: MATOS, Maria Izilda Santos: Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. In: MATOS, Maria Izilda Santos e SOIHET, Rachel. O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

MADEIRA, Felicia e SINGER, Paul. "Estrutura do Emprego Feminino no Brasil: 1920-1970". Cadernos CEBRAP, número 13, São Paulo: CEBRAP/Brasiliense, 1975.

MATOS, Maria Izilda Santos de e MORAES, Mirtes. Imagens e ações: gênero e família nas campanhas médicas (São Paulo: 1890-1940). In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 23-37, jan.-jun. 2007. In: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/MarialzildaMatos.pdf> Acesso: 11 set.2010.

MORAES NETO, José Sizenando. O encenador e o texto teatral : revisão histórica e exercício de reflexão. Dissertação (mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2000.





OLIVEIRA, Alexandre Barbosa de. "Enfermeiras brasileiras na retaguarda da Segunda Guerra Mundial: repercussões dessa participação". In: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104--07072009000400010&script=sciarttext&tlng=pt>. Acesso: 09 set. 2010.

OLIVEIRA, Iranilson Buriti de. "FORA DA HIGIENE NÃO HÁ SALVAÇÃO": a disciplinarização do corpo pelo discurso médico no Brasil Republicano. In: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme07/002--p.pdf> Acesso: 07 set. 2010

SAFFIOTI, H. I. B. O trabalho da mulher no Brasil. In: <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/1804/1457> Acesso: 09 set. 2010.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares do Rio de Janeiro. In: MATOS, Maria Izilda Santos e SOIHET, Rachel. O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

Texto recebido em 04 de janeiro de 2010

Text received on January 04, 2010

Texto publicado em 01 de março de 2010

Text published on March 01, 2010

