ANDREA LIMBERTO LEITE

COINCIDÊNCIAS DA CENSURA

figuras de linguagem e subentendidos nas obras teatrais do
Arquivo Miroel Silveira

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências
da Comunicação, Área de Concentração
Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha
de Pesquisa Linguagem e Produção de
Sentido em Comunicação, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em
Comunicação.

Orientadora:

Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes

SÃO PAULO

Fevereiro 2011

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

ANDREA LIMBERTO LEITE

COINCIDÊNCIAS DA CENSURA

figuras de linguagem e subentendidos nas obras teatrais do
Arquivo Miroel Silveira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha de Pesquisa Linguagem e Produção de Sentido em Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora:

Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes

SÃO PAULO

Fevereiro 2011

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que seja citada a fonte.

Este trabalho segue as normas do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (NAOLP), em vigor no Brasil desde 1º De janeiro de 2009. As transcrições de peças teatrais e de citações bibliográficas apresentam a grafia original.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Leite, Andrea Limberto

Figuras de linguagem e subentendidos nas obras teatrais do Arquivo Miroel
Silveira / Andrea Limberto Leite – São Paulo: A. L. Leite, 2011.
250 p.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Profª Drª Mayra Rodrigues Gomes

1. Censura (Teatro) 3. Análise do discurso 4. Figuras de linguagem 5.
Arquivo Miroel Silveira I. Gomes, Mayra Rodrigues II. Título.

CDD 21.ed. – 363.31

COINCIDÊNCIAS DA CENSURA

figuras de linguagem e subentendidos nas obras teatrais do
Arquivo Miroel Silveira

ANDREA LIMBERTO LEITE

BANCA EXAMINADORA

(Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes)

São Paulo, _____ de _____ de 2011

A meus pais, Maria José e Paulo César, e ao meu filho, Lucas, minhas gerações de amor

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos que fizeram do período de doutoramento uma riquíssima vivência de crescimento que transbordou as páginas deste exemplar:

à Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), por apoiar esta pesquisa e a formação acadêmica de maneira plena;

à professora Mayra Rodrigues Gomes, pelos valiosos caminhos abertos e pela orientação sempre dedicada, dona de excelência no que faz;

à professora Maria Cristina Castilho Costa, pela inestimável acolhida no grupo do Arquivo Miroel Silveira e pela confiança depositada nos trabalhos compartilhados;

aos professores Maria Cristina Castilho Costa e Waldir Bevidas, pelos direcionamentos decisivos durante o exame de qualificação;

a todos os amigos pesquisadores debruçados sobre o Arquivo Miroel Silveira, que fizeram com que esta pesquisa pudesse se nutrir do contato muito produtivo do grupo: cito, especialmente, os professores Roseli Fígaro e Ferdinando Martins, o apoio e amizade de Jacqueline Pithan e Bárbara Júlia Menezello Leitão;

à professora Rosana de Lima Soares, com afeto, mais do que pela existente acolhida em projetos, pelas sempre presentes e valiosas palavras de estímulo;

e a todos e cada um dos amigos do grupo MidiAto, por dividirem uma história de pós-graduação, pela troca intelectual profusa e pela realização de trabalhos em conjunto, menção especial e com afeto a Mariana Duccini, pela revisão deste trabalho e pelas conversas que estimularam revisões de vida;

à minha família, pelo apoio neste caminho, por me acompanharem e vibrarem a cada conquista;

à minha mãe, mais de perto, pela fundamental, insubstituível e impagável doação no papel de avó.

RESUMO

A partir dos processos de censura prévia ao teatro contidos no Arquivo Miroel Silveira (AMS), investigaremos a ação censória sobre o texto das peças liberadas com cortes. Analisaremos os casos em que o veto incidu sobre trechos censurados construídos com figuras de linguagem, buscando compreender o funcionamento da lógica da censura em seu caráter de interdição. Considerando a tradição clássica da Retórica das Figuras e sua retomada no âmbito da Nova Retórica, bem como a Análise do Discurso de linha francesa, com Oswald Ducrot, podemos entender as figuras de linguagem como produtoras de efeitos de sentido, magnificando pressupostos e subentendidos. Assim, temos como hipótese que o corte do censor age sobre um momento fundamental do texto, no qual se configuram formações discursivas com esmero no recurso de estilo e que, ao mesmo tempo, trabalham a adesão do público. Nesse sentido, os cortes que incidem sobre as figuras de linguagem nos revelam sobre os conteúdos preferencialmente extirpados e as concepções de mundo vigentes no período determinado, entendendo que as peças em questão dialogam com sentidos circulando socialmente. Concentramo-nos em peças teatrais das décadas de 1950 e 1960, procurando variar, em nossa seleção, a autoria das mesmas e também a temática dos trechos censurados. O mecanismo textual que envolve as figuras de linguagem foi aproximado daquele que apresenta conteúdos na forma de um subentendido. Ainda, a ação da censura foi ligada à coincidência que envolve o surgimento de conteúdos numa configuração tripla: figurados, subentendidos e vetados.

Palavras-chave: Comunicação, Censura, Interdição, Teatro, Análise do Discurso, Oswald Ducrot, Retórica das Figuras, Nova Retórica.

ABSTRACT

Considering the theater plays subject to prior censorship present in the Miroel Silveira Files, we intend to investigate the ones released with cuts. Our analysis, trying to capture the censoring logic as an act of interdiction, focuses on censored text excerpts in which figures of speech were employed. Based on French Discourse Analysis Theories – mainly in the works of Oswald Ducrot – and the studies of rhetorical figures with the New Rethoric, we understand figures of speech as producers of discursive effects, magnifying presuppositions and implicatures. Our hypothesis is that the censorship interfered with crucial passages of the text, where sense was being made based on literary style resources, urging the public to adhere. In such process, the cuts reveal to us about the most commonly prohibited contents and, along with them, about the socially established conceptions present in the plays selected for analysis. We have focused on the plays which censorship certificate dated from the 50's or the 60's, trying to set the wider possible range regarding authorship of the pieces and regarding the themes of the censored excerpts. The textual architecture presented by the figures of speech was related to those of the implied contents. At the same time that we understood the exercise of censorship emerging from a triple coincidence of the same contents as being: figurative, implicated and censored.

Keywords: Communication, Censorship, Interdiction, Theater, Discourse Analysis, Oswald Ducrot, Rhetoric of Figures, New Rhetoric.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I – Jogos de interdição	17
I.1 Interdição e Teoria das Implicações	28
I. 2 Interdição e censura	33
Capítulo II – Figuras de linguagem e subentendidos	40
II. 1 Figuras de linguagem	51
II.2 Teoria das Implicações	78
II. 3 Aproximações entre Análise do Discurso e Nova Retórica	97
Capítulo III – Arquivo Miroel Silveira (AMS)	107
III. 1 Histórico	109
III. 2 Processos de censura	113
III. 3 Do texto dramatúrgico	118
III. 4 Seleção de peças	129
Capítulo III – Peças-chave	139
<i>Quebra-cabeça</i> (1950)	140
<i>Cinco coroas</i> (1951)	154
<i>Ó de penacho</i> (1951)	163
<i>Dominó</i> (1952)	168
<i>Cidadão Zero</i> (1954)	172
<i>A caixeirinha da Rua Direita</i> (1957)	177
<i>Nonô vai na raça</i> (1957)	184
<i>Revolução na América do Sul</i> (1960)	192
<i>Gente como a gente</i> (1959 e 1961)	199
<i>A criação do mundo segundo Ary Toledo</i> (1966)	207
Conclusões - Subentendidos, polifonia e segredo	217
Figuras do obscuro e do obsceno	218
Da ordem da privação: fome e pobreza	220
Da ordem da provação: do divino e do misterioso	221
Da ordem do tabu e do sexo	222
Da ordem do estranhamento do outro	225
Subentendido, polifonia e segredo	230
Referências Bibliográficas	242
Lista de peças analisadas	250

INTRODUÇÃO

Dizer “você se lembrará”, também significa dizer “você não esquecerá”. Pode até ser que o dever da memória constitua ao mesmo tempo o cúmulo do bom uso e do abuso no exercício da memória (RICOEUR, 2007: 100).

Conheci o Arquivo Miroel Silveira (AMS) antes de pensar num projeto de pesquisa em nível de doutorado e essa ordem dos fatores fez com que eu pudesse mergulhar na riqueza do material que ele abriga para então sair com uma proposta de trabalho. Passei o ano que seria pretensamente vago entre o término do mestrado e o ingresso no doutorado – contando com a ajuda inestimável e convite de minha orientadora e líder de linha de pesquisa, Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes, e com a receptividade da coordenadora geral do AMS, Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa – colaborando com o Projeto Temático Fapesp *A Cena Paulista - um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP*. Entrei em contato com as peças teatrais e trabalhei nas atividades administrativas e culturais realizadas, das quais destaco a organização do seminário *A censura em cena – interdição e produção artístico-cultural* e a coordenação da edição do livro *Teatro, comunicação e censura*.

Sobre o que seria o mencionado Arquivo, devemos dizer que a Escola de Comunicações e Artes da USP guarda um pedaço da história da censura, composto por processos de censura teatral no Estado de São Paulo registrados entre 1930 e 1970. O AMS reúne, assim, mais de 6 mil processos recobrando um grande período da história nacional, uma diversidade de gêneros teatrais e de referências sobre pessoas de teatro (atores e autores, empresários, encenadores, entre outros). É na academia que temos a oportunidade de investigar teoricamente tal material.

Esse material profuso tem sido estudado por pesquisadores em diversos níveis, de iniciação científica a pós-doutoramento, desde que foi constituído, em 2002, como projeto de pesquisa com apoio FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e, a partir de 2004, como projeto temático com apoio financeiro da mesma instituição. O apoio veio também na forma de bolsas de pesquisa, da qual este trabalho se beneficia em nível de doutorado.

Diante da complexidade dos processos que chegaram às mãos dos pesquisadores, no desmembramento de papéis compilados em grossos volumes, o texto de obras teatrais muitas vezes nunca encenadas foram se revelando juntamente com os documentos que contam a história dos trâmites para sua liberação. Ou melhor, o trâmite dos processos conta a história das ações para dar vida, na forma da encenação teatral, ao texto submetido.

O que nos restou em mãos foi a materialidade dos papéis timbrados, batidos à máquina, datilografados, mimeografados e outras formas acessíveis à época para a realização de cópias. São textos de teatro sem a transformação que há em colocar essas palavras em ato, em pronunciá-las, em atuar sobre elas.

Nessa aparente friquidez da folha de papel, quando comparada à encenação teatral, uma marca vermelha e viva se apresenta: os textos dramatúrgicos trazem as rasuras do censor indicando os cortes que deveriam ser feitos. A lápis vermelho, diferentemente do lápis azul que se tornaria símbolo da censura em Portugal, faz-se a interdição sobre trechos de peças teatrais. Estes poderiam ser compostos de uma única palavra, uma frase, um parágrafo ou ainda mostrar a incidência da censura sobre o quadro inteiro de uma peça. Chamamos a atenção para essas rasuras em vermelho por acreditarmos que elas revelem um cruzamento de sentidos na relação do que está dito textualmente na peça com o que fica subentendido nela, sobre o que o censor incide. É nesse cruzamento de sentidos que pretendemos nos situar.

Conforme os processos da censura ao teatro foram sendo abertos, organizou-se no âmbito do AMS uma classificação geral com vistas a orientar as pesquisas em curso, separando aqueles em que as peças haviam sido completamente vetadas daqueles em que haviam sido liberadas sem corte nenhum e deixando ainda uma terceira categoria como restante: peças com algum tipo de intervenção do censor, nomeadas como parcialmente liberadas.

Em termos conceituais, pensar teoricamente uma maneira de apreender o material constante no AMS é um desafio que envolve o caminhar por diversas disciplinas. Trata-se de um arquivo de teatro e, como tal, diz sobre o desenvolvimento dessa arte em São Paulo e no Brasil. Mas, ao mesmo tempo, apresenta as marcas da censura e, assim, nos oferece um retrato das relações de poder entre o Estado e a classe artística, do controle exercido sobre a arte em períodos de autoritarismo e também fora desses períodos.

Devemos dizer que tais marcas que mencionamos revelam mais ainda, e de maneira sutil, sobre outro nível das relações de poder: aquele do embate de forças entre ideologias em voga, ou, se quisermos, entre pressupostos vigentes socialmente e que têm, nas peças teatrais, um campo de batalha. Nesse sentido, o AMS abrange os domínios disciplinares da sociologia e da política.

Há ainda um outro âmbito de interesse para o estudo de tal Arquivo, já que a arte teatral dedicava-se ao esmero com o texto, fazendo-a se aproximar da literatura. Se mais uma vez pensarmos nas marcas deixadas pelo trabalho de censura, vemos neste momento que são rasura sobre texto, o que nos permite recorrer a estudos nas áreas da Linguística e da Análise do Discurso.

E, por fim, devemos dizer que os estudos de Comunicação e Mídia hoje têm sido uma área teoricamente privilegiada para o encontro de disciplinas, enfrentando, desde seu início, objetos de pesquisa híbridos. E assim, o fato de o AMS estar abrigado na Escola de Comunicações e Artes favorece um olhar para o conjunto das peças de teatro sim como objeto de arte, sim como testemunho da história, mas também na dinâmica das produções culturais em sua relação com a sociedade.

Para aqueles que têm a oportunidade de manusear as peças de teatro, sua materialidade vira quase um caso de fetiche, no encantamento de estar diante dos originais e também diante das ruínas do ato do censor. As peças têm diversos formatos, texturas de papéis e categorias de documentos encartados. Mais do que um arquivo, estamos também diante de um caso de coleção.

O conjunto do Arquivo é numeroso para as dimensões do *corpus* de uma pesquisa de doutorado; sendo assim, foi necessário estabelecer um recorte baseado na perspectiva teórica com a qual eu mesma tinha sido familiarizada desde os estudos de graduação, aquela dos estudos de Linguagem.

No âmbito do Projeto Temático Fapesp, formaram-se quatro linhas diferentes de pesquisa, uma delas, liderada pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e à qual este trabalho se filia, está ligada especialmente às questões dos estudos de Linguagem na relação com os trechos censurados. As vertentes da Análise do Discurso, mais especificamente, possibilitaram acessar o conjunto das peças do Arquivo a partir de evidências encontradas em cada uma. Em outras palavras, permitiram que fosse estabelecida uma visão do todo.

Desenvolveu-se, na mencionada linha de pesquisa, uma metodologia para o estudo dos trechos censurados, de maneira a voltar primordialmente o interesse não para as peças totalmente liberadas ou vetadas, mas para as nuances de cinza encontradas nas palavras proibidas.

Tendo em vista a presente pesquisa, ainda que tivesse sido feita essa restrição de se estudar as peças parcialmente liberadas, seria ainda numeroso o conjunto de peças para análise: mais de mil processos. No entanto, destacava-se nesses trechos censurados um tipo de escrita que é própria da narrativa ficcional, mas não exclusiva dela, que são as figuras de linguagem.

Se podemos dizer que as figuras de linguagem são momentos reluzentes do texto, que chamam a atenção para si – para que como tal sejam notadas e admiradas em sua forma – e ao mesmo tempo obscurecem outros sentidos fora de sua dimensão, é possível aproximar meu trabalho de doutorado ao de mestrado. Minha dissertação de mestrado¹ tratou de analisar reportagens televisivas para televisão, buscando um elemento na cena que organizasse a estrutura da matéria, qual seria o objeto iluminado.

Algumas imagens com destaque nas peças teatrais participavam dos trechos que foram censurados. Entendemos, então, que elas agregavam alguns pressupostos correntes na peça. Da mesma forma, o objeto iluminado, como o definimos na dissertação de mestrado, é aquele que se destaca na cena, condensa pressupostos na narrativa da reportagem jornalística.

Podemos identificar, assim, uma certa continuidade na metodologia de pesquisa perseguindo algo que se destaca na composição da narrativa e que, mesmo sendo um dado específico, revela-nos sobre o todo da obra. E o todo da obra, no caso das peças do AMS, remete a um quadro da cultura nacional no período abarcado. Podemos dizer, enfim, que o material disponível é riquíssimo culturalmente e que seu estudo é de importância para a composição de uma narrativa nacional. Como as peças teatrais não estão liberadas para o acesso do público em geral, a atividade de pesquisa tem o privilégio de estabelecer os primeiros contatos e também as primeiras sínteses sobre o que se encontra.

Nesse sentido, há trabalhos de pesquisa que tentam costurar uma variedade de vozes que se acumulam sobre um tema específico; já outros têm de lidar com a elaboração de um primeiro parecer, que, posteriormente, com o efeito do tempo e de novas pesquisas, talvez se mostre incipiente. Até o momento, muito se tem falado

¹LEITE, Andrea Limberto. *O traçado da luz – um estudo da sintaxe em reportagens televisivas*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da USP, 2006. s/e.

sobre a ditadura militar no Brasil, mas pouco ainda se tem de dados de arquivo para recompor essa história nacional recente.

“Há muitas maneiras de se contar a história do regime militar, todas praticadas pela crescente historiografia sobre o período. A crônica política, os caminhos da resistência, a escalada da repressão, as transformações econômicas, todos são temas que vêm sendo abordados pela pesquisa histórica acadêmica, transformando aos poucos o padrão da literatura existente, outrora marcada pela memorialística e pela carência de acesso às fontes primárias – que agora vão sendo reveladas paulatinamente” (FICO, 2007: 169).

O AMS oferece a oportunidade de trazer informações a público, mas, ao mesmo tempo, de forma surpreendente, destrói certas expectativas de expiação do mal, caso existam. Dizemos isso pois ele revela a atuação da censura como mecanismo presente na dinâmica social em períodos totalitários ou democráticos e a necessidade de regulação como parte da convivência social.

O presente trabalho inicia-se apresentando o Arquivo em que seu *corpus* está baseado: a história de sua formação, a característica do material arquivado (incluindo especialmente o texto dramático). Em seguida, conceituamos o que entendemos por jogos de interdição e articulamos uma metodologia de análise fundada nas teorias citadas nesta Introdução, apontando os conceitos relevantes para a abordagem do material. Incluímos no capítulo de fundamentação teórica uma possibilidade de aproximação entre os estudos da Nova Retórica e da Análise do Discurso.

A pesquisa histórica recente abre caminhos para que um pesquisador possa acercar-se do tema do regime militar – especificamente esse é o período envolvido em nosso *corpus* específico – por meio de diferentes abordagens conceituais. E, ademais, o acesso às fontes primárias também permite problematizar e apreender, por diferentes campos do saber, esses objetos a que estão imputados um valor documental.

Em relação a tratar o tema da censura, para iniciar nosso trabalho temos em vista que ela não foi exclusividade do regime militar, restrita a ele, nem do longo período que abarca o AMS.

“Não se pode falar propriamente no ‘estabelecimento’ da censura durante o regime militar porque ela nunca deixou de

existir no Brasil. Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente” (FICO, 2007: 187-188).

Agregada ao exercício de poder envolvendo a ação da censura, sempre tivemos também uma parcela de endosso e legitimação sobre as ações censórias.

“Ademais, instrumentos reguladores – como ‘leis de imprensa’, ‘classificações etárias’ (para diversões públicas) e proibições de ‘atentados à moral e aos bons costumes’ – freqüentemente possibilitaram mecanismos censórios que contavam, além disso, com o benefício da legitimação que largas parcelas da sociedade lhe conferem, já que os consideram ‘naturais’” (FICO, 2007: 188).

Pretendemos, neste trabalho, escrutinar alguns dos mecanismos que corroboram essa naturalização do ato restritivo, especialmente no que tange aos temas da moral e dos bons costumes. Estes se revelam estatisticamente mais proeminentes do que outros na incisão dos cortes, a exemplo de uma censura classificada como política ou religiosa. Atentaremos também para o nível de indistinção entre as esferas mencionadas, considerando que os cortes são sempre políticos se pensarmos na sua relação estreita com formas de poder.

CAPÍTULO I

JOGOS DE INTERDIÇÃO

em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRICÇÕES: Impropria para menores até 18 anos e

os cortes de fls. ns. 3-6-7-8-14-16-17-18-19-20-22-24-25

Foi, um dia, capturado por um certo mecanismo, bastante feérico a ponto de se tornar invisível. E que o faz dizer a verdade de si e dos outros num jogo em que o prazer se mistura ao involuntário e, o consentimento à inquisição
(FOUCAULT, 2006: 87).

Existe um primeiro nível de interdição, que normalmente não denominamos como censura, presente na constituição da matéria humana. Para que todos e cada um de nós ingressemos no âmbito da linguagem, e com isso tenhamos a chance fazer sentido do mundo e fazer sentido nele, é necessária uma recusa inicial. Devemos considerar que essa recusa não é em relação a algo que existe e tem de ser desprezado, mas uma recusa das possibilidades de ser que são interrompidas por uma realidade que é.

Se retomarmos um preceito que já estava na obra de Ferdinand de Saussure, “Não existem idéias preestabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua” (SAUSSURE, 2003: 130). Isso implicará que, no advento da língua, da formalização, existe um mecanismo também de distinção e de recorte.

Podemos admitir uma certa vinculação entre a ideia de recorte de mundo e a de existência de unidade nas palavras de uma língua. Assim, há um movimento que gera formas com sentidos únicos, distintas pela relação dentro do sistema. De forma que, por exemplo, não há correspondência exata dos sentidos entre uma língua e outra “Se as palavras estivessem encarregadas de representar os conceitos dados de antemão, cada uma delas teria, de uma língua para outra, correspondentes exatos para o sentido, mas não ocorre assim” (SAUSSURE, 2003: 135).

Seguindo com a ideia de recorte associado ao desenho de mundo representado por uma língua, reforçamos o fato de que cada palavra faz um movimento incisivo privilegiando um sentido em detrimento de outros possíveis. É preciso dizer, sobre isso, que o ímpeto de seleção nesse primeiro nível de recorte não se dá em relação a um conteúdo específico que não poderá jamais vir à tona ou não teve palavras para ser nomeado, mas na relação entre outros sentidos que estão ditos. Isso implicará que o sistema de diferenciação se dá negativamente.

“Tudo o que precede equivale a dizer que na língua só existem diferenças. E mais ainda: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais ela se estabelece; mas na língua há apenas diferenças sem termos positivos” (grifos do autor. Saussure, 2003: 139).

Veremos que, da mesma forma, um conteúdo recortado (ou podemos dizer desde já, censurado) não ganha sentido em relação a algo que não virá nunca à tona,

mas, sim, nas relações existentes entre conteúdos ditos em outros lugares (por exemplo, outras peças de teatro, na imprensa, nas mídias em geral) e cristalizados em convenções sociais.

Não temos acesso, ou podemos dizer, não temos como dialogar com o conteúdo que teria sido, pois, no momento em que ele é dito, o que se encena diante dos nossos olhos é já uma substituição do que estava por vir – substituição essa formalizada nos termos que se dão à compreensão. Assim, todo movimento de recorte acompanha igualmente aquele de substituição.

“O ser falante/social, como o conhecemos, ascende a tal olhar discreto e torna-se distinto dos outros animais pela assunção da ordem simbólica. Esta se refere à uma operação de diferenciação/substituição que organiza o mundo como um dado a ver e vivenciar. Trata-se de uma operação de *separação* que marca a passagem natureza/cultura, ou o momento em que se trapaceia a natureza: interdita-se o mundo como *continuum*, como indiferenciado (...)” (grifos do autor. GOMES, 2003: 17).

Devemos considerar que todo movimento de recorte é o mesmo que dá origem à constituição do sentido. Podemos dizer genericamente que toda informação, antes de assumir uma forma definitiva como enunciado, passa por um movimento de seleção. A tal ponto que um enunciado é resultado de um recorte e uma substituição. No processo que envolve esses dois procedimentos para ao mesmo tempo formar uma mensagem, são levados em conta ideais a que ela responde: financeiros, políticos, empresariais, entre tantos outros.

Assim, nesse processo, temos já também o primeiro nível de hierarquização e de assunção de valores. Não podemos dizer, ainda nesse nível, que tenha havido uma deliberada ação de veto sobre conteúdos, mas sim uma arbitrária delimitação significativa. No entanto, devemos reconhecer que ela já está impregnada, como elemento local, das relações de poder e hierarquias presentes no desenho do nível mais amplo, o discursivo.

Depois poderemos ver como esse âmbito se relaciona com a dinâmica do corte efetuado pela própria censura. Talvez o que ele deixa é mais um mistério sobre o conteúdo vetado do que o dano pelo conteúdo vetado em si.

Então é que podemos estabelecer uma relação entre interditar e dar forma e existência a um discurso. Chamamos a esse um primeiro nível de interdição sobre o discurso, que está em consonância com a ideia de que a entrada na linguagem por si só significa ao mesmo tempo processos de substituição e deslocamento. Desse modo, há uma interdição de base que fundamenta a formação de todo discurso e que se manifesta no nível do sujeito.

“(...) somos levados a considerar sua condição de *interdito*: o sujeito entra abdicando de suas propensões individuais e mesmo de espécie biológica. Entra, portanto, numa situação de perda, por um lado, e de ganho, por outro: na ordem simbólica que o dimensiona e restringe há acesso ao mundo a ser vivido como apropriação” (grifos do autor. GOMES, 2003: 33).

Se localizarmos a interdição também no nível do sujeito, como depreender a instância geradora da norma para tal interdição, se já não podemos imputá-la ao nível individual (por extensão, à figura do censor)? Reforçamos a possibilidade de calcar a formulação de regras de conduta, de censura e toda forma de regulação ao que se institui como nível discursivo, contemplando inclusive suas variações e mudanças no tempo e no espaço, paradigma e sintagmaticamente.

20

“Além disso, as regras se estabelecem e se conservam, para além do dado empírico de sua atualização na vida, somente via discurso, na tradição oral ou escrita em que elas se assentam. Desse modo, os discursos se erigem em fundamento e justificativa para as regras; enquanto as expressam também as legitimam, porque desde a origem no signo o efeito é o da produção de significações: as significações que conferem sentido ao mundo e a nós” (GOMES, 2003: 41).

Finalmente, associando a entrada na ordem simbólica ao tema das figuras retóricas, dizemos que alguns autores incluem o processo metafórico na origem da própria linguagem. Mais do que da determinação de um torneio do enunciado, estamos tratando, nesse nível fundamental, da metáfora como relação necessária entre termos para que haja sentido.

Propomos aqui uma separação em três níveis, com finalidade de explicitar, em cada um, certas relações com caráter de interdição presentes já na linguagem. De todo modo, devemos ressaltar que todos os três níveis apresentados se dão

concomitantemente e de uma vez só. Nossa intenção, com isso, é delimitar o que podemos considerar como o campo de ação da censura prévia em si.

Num segundo nível, que podemos chamar discursivo, há uma regulação, entre outras coisas, sobre o que se pode ou não dizer. Afirmamos que, aqui, estão mais claras as relações de poder e os investimentos de valor na elaboração dos enunciados em geral e em sua filiação discursiva. Dizemos, com Foucault, que há uma ordem do discurso. Entrar em tal ordem sugere “poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades” (FOUCAULT, 1996: 8).

De alguma forma, esse nível discursivo se sobrepõe à recusa inicial que comentávamos, ao mesmo tempo em que é gerado por ela. Isso ocorre na medida em que o recorte também historiciza e gera hierarquias entre as partes recortadas. Nesses discursos o que circula é o poder, que instala as relações sociais e se exerce nelas.

“E qual o lugar onde o poder se exerce, essa entidade da qual falamos num tom quase etéreo? O poder circula nos discursos. Podemos pensar, então, que a censura é a manifestação de uma interferência nos discursos, buscando efeitos de poder, que as palavras censuradas são as manifestações de uma relação de poder que atinge os discursos e, ao mesmo tempo, o modo de emergência dos discursos do poder constituído” (GOMES, Mayra; MARTINS, Ferdinando. “Comunicação e interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra”. *Rumores*, São Paulo, v.4, n.2, jan/abr 2009).

Aproximamo-nos aqui mais do nosso objeto de investigação, que é o trabalho da censura. Podemos pensar que a interdição é, no nível dos fluxos de poder, o campo em que tanto os discursos, ou sua encarnação em temas, são isolados como tabu. Mas, ainda nesse nível, podemos entender que há a conformação de um pensamento hegemônico ocorrendo em concomitância com a entrada na linguagem, como mencionamos anteriormente.

“(…) a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996: 8-9).

Assim, ao lançar-se à empreitada de escrever um texto, um autor dialoga com ideologias, regras morais, normas estabelecidas, senso comum, e faz com que esses

parâmetros passem por sua escrita. “A discriminação é forma fundamental; implica normas, é a forma do jogo que é condição para seu exercício”. (GOMES, 2003: 32) Ingressamos no âmbito dos sistemas de restrições. Há momentos em que tais regras extrapolam o foro autoral, privado, e são organizadas de forma coletiva, como normas, leis, regras para balizar a produção artística e comunicacional. A censura prévia, nesse sentido, é o mecanismo estatal de regulação e controle do fluxo de informações.

Uma abordagem possível sobre a ação da censura é imaginar que ela se exerce verticalmente, criando uma relação entre mandatários e subordinados. Se a relação ocorre dessa forma, não podemos desconsiderar que algum nível de poder ainda esteja nas mãos de quem sofre a coerção, validando a lembrança de sua estratégia para resistir.

Em se tratando de estudar a censura, corremos o risco sempre de minimizar a ação daqueles que deveriam submeter suas produções ao crivo estatal, relegando a essa classe e à população em geral uma imagem vitimizada. É comum pensar que o poder se exerce sobre algo ou alguém subalterno, que, por sua vez, não tem poder nenhum nem estratégias para resistir. Estaríamos, nesse caso, diante de uma relação de manipulação pura. Aquele que manda incutiria simplesmente seus ideais sobre o mandado. A partir dessa visão, entenderíamos a censura como um processo de abuso de poder, elevaríamos a classe dos censores a manipuladores e disseminadores de ideais, ao mesmo tempo em que rebaixaríamos a possibilidade de resistência e de diálogo com esse lugar de poder por parte da classe artística ou de toda uma população.

Ou ainda, no outro extremo, deixaríamos de levar em conta que havia uma concentração de poder e que os discursos vindos dessa fonte tinham maior peso e maior valoração, implicando o uso da força para sua manutenção. Nesse sentido, deixaríamos de atestar a existência de uma história de coerção.

“Por isso o estudo da censura não pode se limitar à crítica do abuso do poder e à defesa da liberdade de expressão, mas deve também passar pela compreensão do papel que desempenha no exercício de uma política cultural sempre mais disposta a disciplinar e coibir do que a promover a produção artística, como espaço de negociação de sentido, de afirmação política e de construção da identidade” (COSTA, 2006).

O que pretendemos é tratar, com o possível distanciamento, o tema da censura na dinâmica das relações de poder. Isso implica dizer: no que há de força na articulação que se manifestou como resistência ao poder instituído e também no reforço existente na sociedade aos critérios da ordem estabelecida. Atentando para essas nuances no que poderia outrora ser resumido como uma relação de forças unilateral, podemos assumir a ideia de um jogo, no qual estão em cena as estratégias de interdição e a validação dos conteúdos apresentados à esfera pública.

Buscaremos, de outro modo, incorporar uma visão mais fluida sobre como ocorrem as relações do poder, com espaço para manejo em relação aos ideais dominantes e a possibilidade de interferência daqueles subordinados. Não deixamos de afirmar que há lugares de maior concentração de poder do que outros. No entanto, gostaríamos de associar tais lugares à sua devida resistência. Podemos dizer, com Foucault, que onde houver poder haverá tal resistência.

A visão que podemos construir sobre o processo de censura, nesse sentido, é que ele é um embate justamente sobre ideais ou ideologias socialmente vigentes. A voz menos privilegiada não se cala, ela desenha caminhos na comunhão com a dominante, sendo ambas partes de uma mesma lógica de funcionamento da organização social determinada a que pertencem. “Trata-se da estratificação de relações de poder sendo construída e mantida, pois o que caracteriza a discursividade é justamente a determinação de tais relações” (GOMES, 2003: 41).

A tentativa de, num olhar retrospectivo, definir um inimigo indesejável e marcante no período ditatorial, seja ele a própria ação do estado ou a ação militante, resvala num arcabouço comum. O inimigo não pode ser identificado nem em um nem em outro, a concretude de sua materialidade se desfaz em favor da configuração de forças e do lugar de poder de onde se fala.

“Dessa forma, o ruído não é o estrangeiro a interferir. O ruído é o campo em que a luta pelo sentido se desenrola e a reflexão ou a crítica, que o jornalismo sempre se propõe, enfrenta algumas aporias de base. Porque se trata, sempre, de estabelecer a partir de qual ditame se julga, de quem julga do ditame e do fato de que, sem um eixo fixo original, a cada vez é uma aposta por vez” (GOMES, 2003: 25).

É nesse sentido que dizemos que toda e qualquer posição totalitária está fadada a sofrer enfrentamentos, já que estaria sujeita à fluência das relações de poder. E, assim, a construção de sua força, por maior que seja, não dá conta de suprimir a totalidade da dinâmica social. Posições centralizadoras não estão livres do giro que os discursos dão e serão mantidas como tal quão mais hábil forem em acompanhar as mudanças em sua posição privilegiada.

Num terceiro nível, que podemos dizer imaginário, apresentamos igualmente um terceiro momento de interdição, que é aquele da expectativa que existe em relação a qualquer apresentação teatral. Existe uma convenção sobre os elementos e as partes que devem compor um espetáculo. Especificamente em relação a nosso material de estudo, existe um pacto de leitura que incide sobre o roteiro da peça e permite que um leitor construa para si uma imagem do que está sendo proposto. Podemos dizer que quando alguém, incluindo a figura do censor, lê um roteiro de teatro, tem certas balizas para imaginar como a cena será montada e encenada, por exemplo. Dizemos que uma cena imaginária se constrói no momento da leitura e, dessa, forma o autor de teatro escreve tendo em vista a expectativa sobre ela, pode endossá-la e/ou rompê-la em momentos determinados.

24

Isso nos revela uma especificidade sobre nosso material de análise, que abordaremos mais especificamente ao tratarmos do *corpus*: lidamos com o texto de peças teatrais e não temos acesso ao momento fugaz de sua encenação. Ainda assim, é possível trabalhar com tal material justamente em virtude da emergência dessa cena imaginária, até o limite dos detalhes que o texto nos oferece.

Se acompanharmos a descrição que Décio de Almeida Prado nos dá sobre a passagem de um teatro classificado como Romântico para um de cunho mais Realista, poderemos observar as alterações na marcação de um espaço cênico, ou seja, de um ambiente que está organizado segundo algumas regras ou cânones específicos que atribuímos a uma constituição imaginária da arte teatral. Acrescentamos, ainda, que é pela característica dessa constituição que pode haver alterações com o tempo.

“A cena, tendo de sugerir salas familiares, semelhantes às que se encontram fora dos teatros, enche-se aos poucos de adereços: mesas, cadeiras, poltronas, sofás, cômodas, estantes, vasos de flores, estatuetas. A marcação – os passos dados pelos atores, as mudanças de posição destinadas a

explicitar os sentimentos ou apenas a movimentar a parte visual – volta-se para dentro, para o centro do palco. Os atores já não se dirigem tão ostensivamente ao público, antes fingindo ignorá-lo, dando-lhe por vezes as costas” (PRADO, 1999: 78).

Destacamos deste trecho especialmente a relação explicitada com o centro do palco, que, no desenvolvimento de uma narrativa visual para a peça, pode ora ser ignorado, ora focado. Outro elemento da construção de uma narrativa do visível no teatro é a relação dos atores com o público, ora bloqueando a presença deste último, ora jogando luz sobre ele. Dessa forma, certas convenções se cristalizam e podem, assim, estar presentes na leitura do *script* teatral, sem a necessidade de maiores indicações por parte do autor.

Nos casos de reforço ou inovação em relação às convenções, pode haver a explicitação de conteúdos relativos à organização cênica por meio de didascálias, como por exemplo em:

“(Ha novos aplausos. E. Das Neves, salta do palco para a platéia e senta-se a uma mesa bebendo entre os fregueses o acolhem. O movimento deve ser simultaneo sem sofrer ação de continuidade, em ambos os nichos, mesmo quando fala o comentados)” (*Quebra-cabeça*: 36-37).

Podemos, então, dar dois exemplos dos efeitos da interdição no nível que situamos como imaginário. O primeiro deles é justamente o recurso às didascálias, que entremeando o diálogo das peças teatrais dão indicações para a interpretação dos atores e para a organização da cena em geral. A presença desse texto, em paralelo à sequência dos diálogos, é uma referência à existência da cena imaginária construída no campo de sentido comum sobre o que se entende por um espetáculo teatral. O segundo exemplo, decorrente do primeiro, é a possibilidade de haver censura direta sobre o texto da notação cênica. O censor é capaz de projetar o que se desenha como a cena do espetáculo teatral e por isso mesmo pode restringi-lo, censurá-lo.

O que pretendemos ressaltar, nesse momento, é o efeito de interdição que representa a necessária referência ao imaginário do cânone teatral, que cada autor e leitor do roteiro teatral acessa em sua leitura. Existem balizas a que um autor, colocando-se a favor ou contrariamente aos cânones, deve referir-se.

Da Costa, comentando o trecho inicial da peça Apocalipse 1,11, identifica o que chama de um momento de “associação entre leitura e atividade corporal intensa”. A personagem João enfia na boca uma página da Bíblia.

“A decepção e a conseqüente revolta do leitor João levam-no a uma atitude agressiva em relação ao texto e à imagem de autor que ele, receptor, concretiza imaginariamente a partir da leitura realizada. Os campos dos supostos real e imaginário, bem como os da leitura e da vida corporal, ganham, na atitude de João, uma hibridização e uma quebra de fronteiras que torna amplamente instáveis os significados e as identidades de territórios vistos, habitualmente, como contíguos, mas também como rigorosamente definidos na suposta especificidade e na identidade diferenciadora de cada relação ao outro, quais sejam o da vida e da experiência corporal, por um lado, e o do livro e da leitura, por outro” (DA COSTA, 2009: 39).

Tomamos metaforicamente a figura de João para acentuar a discrepância entre os domínios da ação corporal própria do processo de leitura e a energia investida na elaboração imaginativa a partir da ação mencionada. O resultado, no caso da figura do censor, é propriamente a liberação de uma determinação da censura e a relação com o ato de cortar. O que vemos João concretizar de forma antropofágica, o censor de alguma forma estabelece em relação à cena imaginária armada.

Em outros termos, podemos também chamar a questão da construção da cena imaginária, nesse sentido, como a base para a determinação do limite entre os gêneros. É a partir dessa base que poderíamos dizer o que é específico do teatro, do cinema, da televisão, da literatura.

A relação mais importante que gostaríamos de estabelecer entre a cena imaginária e o movimento de interdição é que, mais do que censurar o que está visível ou dito nela, a interdição coloca-se como desdobramento, mais uma vez, do recorte inicial que apresentamos – aquele da entrada na ordem simbólica. Reiteramos que os três níveis de interdição pelos quais passamos aqui remontam a um único instante, profícuo para a construção de sentidos. Nesse momento do corte, que dizemos então imaginário, o que está dado não deixa de passar por convenções, relações de poder e hierarquizações sociais. No entanto, podemos dizer que tais construções imaginárias

nos chegam de maneira mais naturalizada, como parte do que somos, como traços de nossa identidade e dos quais quase não podemos mais descolar.

Nesse ponto podemos retornar à objeção que fizemos a entender a relação de censura como um entrave unilateral de forças. Se dividimos as mesmas construções imaginárias, estamos tomados da mesma verve, do mesmo ímpeto, parte da mesma narrativa. A possibilidade de confronto e de contestação fica de alguma forma limitada às bases comuns (ideologias disponíveis) segundo as quais temos que nos comunicar.

“O discurso teatral é o local de uma produção significativa no nível da retórica, dos pressupostos e da enunciação. Por isso, não tem como única missão representar a cena, porém contribuir para representar-se a si mesmo como mecanismo de construção da fábula, da personagem e do texto (PAVIS, 1978a)” (PAVIS, 2008: 103).

Veremos a seguir como aproximar o estudo da censura ao mecanismo de atuação dos pressupostos, como abordados na teoria de Oswald Ducrot. Colocamos os pressupostos no mesmo patamar das construções imaginárias, no sentido de que eles balizam as produções humanas, imprimem-lhe valores e organizam a vida em comum, ao mesmo tempo em que as restringem e regulam.

27

Devemos ressaltar que a ideia de uma cena imaginária, que tem suas balizas para existir e sobre a qual o censor incide, não está em contradição com as amplas possibilidades de uma encenação para dar conta de um mesmo texto. Dizemos que o texto teatral é polifônico e, no despontar de imaginários que se cruzam nele, é que se podem assentar tais encenações.

“(...) a noção de ‘encenação’, entretanto, também apresenta perigo. Com efeito, seria preciso não conceber esta cena como a duplicação ilusória, a re-presentação de realidades, de conflitos (sociais, econômicos) dados antecipadamente” (MAINGUENEAU, 1997: 33).

É interessante para nós preservar especialmente a concepção de um texto cênico aberto para que nele faça laço o duplo sentido das figuras de linguagem apresentadas. O sentido figurado só pode se materializar se concebemos a maleabilidade nos termos dos pressupostos em que está calcada a cena.

Tal maleabilidade pode ser entendida como uma característica até mesmo particular da arte teatral, partindo-se do fato de que os atores assumem papéis, de

que o cenário é forjado na ambientação ficcional em se passam as ações. O movimento inverso, transpor o modelo teatral para uma teoria que lida com o que seria da ordem da realidade, faz nascer aí o mesmo teor ambíguo pretendido nas figuras de linguagem dentro do texto teatral.

“O segundo registro do qual a pragmática extrai seus modelos é o *teatro*. Nada mais fácil, efetivamente, do que passar do ‘estatuto’ jurídico ao ‘papel’: a língua comporta, a título irredutível, escreve O. Ducrot, um catálogo completo de relações inter-humanas, *toda uma coleção de papéis* que o locutor pode escolher para si e impor a um ‘destinatário’. Reatualiza-se, assim, mas em um quadro totalmente diferente, a velha metáfora estóica, segundo a qual a sociedade seria um vasto teatro onde um papel seria atribuído a cada um. Há uma tendência a ampliar este ponto de vista, integrando os papéis em um complexo mais rico: uma ‘encenação’ ou uma ‘cenografia’” (MAINGUENEAU, 1997: 30-31).

Obscurecemos, assim, de vez para este trabalho os limites entre o estatuto do ficcional (marcado pelas peças teatrais) e a realidade (lugar em que se instituem as ambiguidades que nos propomos a observar).

INTERDIÇÃO E TEORIA DAS IMPLICAÇÕES

Podemos identificar um tema específico que está na constituição da teoria mesma dos implícitos linguísticos e ao mesmo tempo diz respeito a processos sociais de interdição. Trata-se da existência de, nas palavras de Ducrot, “um conjunto não-negligenciável de tabus lingüísticos” (DUCROT, 1977: 13). A preocupação com o que não é dito está na base do pensamento do autor. E devemos ressaltar que esse “não-dizer” está sempre numa relação lógica com o que foi dito, compartilhando de alguma forma seu ambiente referencial.

Para tratar especialmente da relação dos implícitos com os processos de interdição, tem importância cabal estudar a dinâmica pela qual certos conteúdos se mantêm em estado de segredo, sempre não-ditos (ainda que, como dissemos, perseguidos na sombra do que é dito), ou como conteúdos malditos.

“Isto não significa apenas a existência de palavras – no sentido léxico-gráfico do termo – que não devem ser pronunciadas, ou que, em certas circunstâncias bem definidas, não podem ser pronunciadas. O que principalmente nos interessa é a

existência de temas inteiros proibidos e protegidos por uma espécie de lei do silêncio (há formas de atividade, sentimentos, acontecimentos, de que não se fala)” (DUCROT, 1977: 13).

Embora o jogo com as palavras e enunciados possa encarnar tais relações de interdição, e acreditamos que esse seja o caso específico de nosso material de análise, o processo de omissão não se inicia nesse nível.

O autor reconhece também que o estatuto daquilo que não pode ou não deve ser dito pode variar circunstancialmente, variando assim também o valor de que cada informação pode estar investida em cada caso. Seguindo ainda seu exemplo, em certos momentos dizer algo ao interlocutor pode significar feri-lo.

Essa observação para nós terá especial interesse na análise do estatuto das palavras censuradas nas peças teatrais que fazem parte de nosso *corpus*. Reforçamos a hipótese de que elas não se constituem como um valor em si, mas se conformam em relações de poder no contexto de cada obra. Essa perspectiva certamente deixa espaço para trabalharmos as relações de poder perpassando tais palavras, e que, como pretende Ducrot, estão nelas e recebem seus ecos de alhures.

Uma outra estratégia que pode ser associada ao mecanismo dos implícitos, e que Ducrot identifica, é a arquitetura de uma certa proteção em relação ao conteúdo afirmado. Se o mecanismo de implicitação é utilizado, reduz-se a força da réplica, da insurgência de outro conteúdo com teor de contradição. Implicitar permite a emergência de algo é dito com jeito de não querer dizer. Ainda, há um mecanismo de reforço do conteúdo que se repete incessantemente como implícito de variados enunciados.

“Portanto é necessário para toda crença fundamental, quer se trate de uma ideologia social ou de um *parti-pris* pessoal, encontrar, se ela se exprime, um meio de expressão que não a exponha, que não a transforme num objeto determinável e portanto contestável. Todavia, ela tem necessidade de exprimir-se e encontra sua principal força, sua fonte primeira de evidência, na perpétua repetição” (DUCROT, 1977: 14).

Cabe ressaltar, ainda, que o conteúdo implícito mencionado não se encontra escondido sob uma codificação, de maneira a ser decifrado por aquele que o acessa, “(...) uma certa utilização da linguagem que não pode ser compreendida como uma codificação, isto é, como a manifestação de um pensamento, escondido em si mesmo,

através de símbolos que o tornam acessível” (DUCROT, 1977: 14). A questão é que a dubiedade do conteúdo postulado se mantém, pois está constituída num mecanismo lógico da linguagem.

Nos textos das peças teatrais censuradas podemos considerar que essa seja uma estratégia de resistência porque dificulta a ação do censor, ao menos torna-a mais polêmica. O implícito dilui o caso que o censor teria nas mãos e ao qual poderia se interpor veementemente. Não dizemos que, ainda assim, o censor deixa de vetar, por exemplo, o duplo sentido que acompanha um conteúdo subentendido. Mas agora terá de persegui-lo. Nossa concepção é de que o censor realmente persegue os subentendidos.

Com relação aos pressupostos, podemos dizer que os discursos do poder instituído encontram eco e os compartilham com discursos socialmente predominantes. É só dessa forma que podem ter lastro e se instaurar como legítimos. De alguma forma eles correspondem a ideais vigentes.

Na dinâmica entre pressupostos e subentendidos, muitas vezes um conteúdo que seria interditado se faz evidente no próprio enunciado assumindo a forma de um subentendido. Na medida em que o censor barra este último, acaba por demonstrar alguns preceitos de funcionamento da censura. Podemos distinguir na frase interditada, então, diretrizes ou pressupostos condutores da censura.

A interdição tem relação com o conteúdo que foi enunciado, ou seja, podemos sustentar que o dito está em relação em direta com o não-dito. O que não foi enunciado mantém um vínculo com o que está dito, fornece sua forma e ainda indica o que ficou de fora. Isso é possível pois o que se organizado como possibilidade discursiva está dado antes de um enunciado atualizado num momento enunciativo específico. Foucault nos lembra, por meio do tema da sexualidade, algo específico da relação com o não-dito.

“Não obstante, seria preciso interrogar justamente esse tema tão freqüente de que o sexo está fora do discurso e que somente a suspensão de um obstáculo, a quebra de um segredo pode abrir o caminho que conduz até ele. Esse tema não seria parte da injunção que suscita o discurso? Não seria para incitar a falar, para sempre levar a recomeçar a falar nesse tema que, nas fronteiras de todo discurso atual, ele é exibido como o discurso que é indispensável desencavar – uma

coisa abusivamente reduzida ao mutismo, ao mesmo tempo difícil e necessária, preciosa e perigosa de ser dita” (FOUCAULT, 2006).

Existe outro patamar de interdição que se refere àquilo que não foi dito e nem poderia ser dito, pois é diferença total. São os temas que não fazem parte dos pressupostos de determinada época ou lugar. Estes têm relação com algo que não se acessa a partir da mesma lógica que engloba dito e não-dito, e que, na medida em que consegue ser incluído na dinâmica do conhecido, deixa de fazer parte do imponderável.

Assim é que podemos entender o subentendido como uma ideia que está presente no dito de forma enviesada, ele é sua parte integrante, mas depende de referências precisas e conhecidas para ser decodificado.

Consideramos que tanto o que não foi dito, mas está subentendido no enunciado, como o que não faz parte do espectro do enunciado em questão, o determinam. Sintetiza-se, assim, a ideia ou a teoria fundamental de Ducrot:

“o valor argumentativo de uma frase não é somente uma consequência das informações por ele trazidas, mas a frase pode comportar diversas expressões ou termos que além de seu conteúdo informativo, servem para dar uma orientação argumentativa ao enunciado, para conduzir o destinatário em tal ou qual direção” (DUCROT, 1987: 10).

31

O trabalho de Foucault sobre a sexualidade nos mostra como um tema pode ser tratado de forma a estar presente e ausente ao mesmo tempo, dizemos presente n sentido de sua interdição. Isso significa que seu espaço está vago e tem de ser contornado toda vez que se esbarre com ele.

“Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível. Dir-se-ia mesmo que essas interdições temiam chamá-lo pelo nome. Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. Censura.” (FOUCAULT, 2006: 23).

É assim que podemos entender a censura moral nas peças teatrais, as palavras censuradas são contornos de um tema tabu. Tais contornos obrigam a um rebuscamento das estratégias de burla, que podem vir por meio das figuras de linguagem.

“Talvez tenha havido uma depuração – e bastante rigorosa – do vocabulário autorizado. Pode ser que se tenha codificado toda uma retórica da alusão e da metáfora. Novas regras de decência, sem dúvida alguma, filtraram as palavras: polícia dos enunciados” (FOUCAULT, 2006: 23).

Por fim, dar a ver é fazer um conteúdo vir a público e, simplesmente por esse fato, já se tornar alvo das medidas de restrição social. A apresentação ou confissão de um conteúdo é ao mesmo tempo um pedido de expurgo.

“É preciso estar muito iludido com esse ardil interno da confissão para atribuir à censura, à interdição de dizer e de pensar, um papel fundamental; é necessária uma representação muito invertida do poder, para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falam todas essas vozes que há tanto tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que não pensamos e o que pensamos inadvertidamente” (FOUCAULT, 2006: 69).

32

Da mesma forma que as relações de poder habitam os ditos de nossas confissões, marcados socialmente, não os livrando de revelar histórias de desigualdades – que pretensamente não teriam motivação externa –, também o fazem no outro extremo, no ato individual de tomar a palavra – de motivação pretensamente interna.

“O ato de tomar a palavra não é, com efeito, ao menos nas formas de civilização que conhecemos, nem um ato livre, nem um ato gratuito. Não é livre, no sentido em que certas condições devam estar satisfeitas para que se tenha o direito de falar, e de falar desta ou daquela maneira. Não é gratuito, no sentido em que toda fala deve apresentar-se como motivada, como respondendo a certas necessidades ou visando a certos fins” (DUCROT, 1977: 16).

Acrescentamos que conteúdos possivelmente interditos – e dizemos possivelmente porque até o momento de seu novo aparecimento não o identificamos

– reaparecem deslocados ou desviados na forma de um subentendido, que por sua vez, pode assumir o caráter de uma figura de linguagem.

Portanto é quando um conteúdo nos aparece na forma de subentendido que se atesta a existência de certo constrangimento sobre ele, pelo fato mesmo de surgir dessa forma. Poderíamos nos questionar sobre a diferença entre um conteúdo que aparece explicitamente e outro que se quer subentendido nos termos da ação implicada no ato de fala que o envolve. O efeito não é o mesmo. A dubiedade reservada ao conteúdo subentendido não permite precisamente defini-lo de forma clara. Ele desenha um conjunto de possibilidades dentre as quais o locutor não se compromete com nenhuma.

“O problema geral do implícito, tal como foi apresentado nas primeiras páginas, é saber como se pode dizer alguma coisa, sem contudo aceitar a responsabilidade de tê-la dito, o que, com outras palavras, significa beneficiar-se da eficácia da fala e da inocência do silêncio” (DUCROT, 1977: 20).

A questão da forma em que se apresenta o subentendido nos interessa de duas maneiras, no que o censor pode perseguir como conteúdo dúbio, como veremos mais adiante, e o fato de tal conteúdo ter certo nível de interdição atestado pela evidência de ter sido apresentado como subentendido. É dessa maneira que entendemos que “O implícito não é encontrado, mas reconstituído” (DUCROT, 1977: 20).

INTERDIÇÃO E CENSURA

“O direito de interrogar, pois que implica o poder de obrigar, não poderia portanto, numa sociedade que se respeita a si mesma, ser atribuído a não importa quem. Mas, ainda aqui, a lei de discurso pode fazer nascer uma significação sobreposta, sendo muito freqüente o fato de que o ato de interrogar tenha, entre as suas funções, a função de afirmar, no modo implícito, um direito de interrogar” (DUCROT, 1977: 18).

Entendemos que de alguma forma o censor interroga a peça teatral e que nesse processo aparece a sua prerrogativa para originar esse ato. Trata-se, num nível, da maculação de um original sobre o qual sua caneta se sobrepõe. E, em outro, da autorização oficial de que está imbuída sua assinatura para a execução da tarefa.

Procuramos aqui estabelecer uma passagem a partir do nível do que chamamos de interdição à censura propriamente dita. A interdição, como a colocamos, está subsumida na própria entrada do humano na linguagem. Já a censura diz respeito a conteúdos julgados interditos, mas que a despeito disso emergem e então há uma tentativa de rasura. A equação da censura que indicamos aqui baseia-se, dessa forma, primeiramente no fato de que os conteúdos emergem: estamos lidando com materiais que vieram à tona. Isso é diferente do tempo da interdição, marcado como forma de origem de tais conteúdos. A censura está relegada a um segundo tempo do mesmo momento de enunciação.

Em segundo lugar, há uma crença de que os conteúdos em questão deveriam ser interditos, ou seja, alguém se coloca como responsável, e por que não dizer, autor, da ação de censurar. Há alguém que se coloca na posição de quem materializa tal crença à qual nos referimos. É nessa figura responsabilizada, que pode ser uma pessoa, uma instituição, um coletivo, que se condensam certos preceitos sobre o conteúdo a ser censurado.

Em terceiro lugar, a censura implica uma tentativa de rasura, de ocultamento e de segredo do conteúdo sobre o qual se quer fazer restrição. E, nesse caso, dizemos que é propriamente uma tentativa por uma impossibilidade de controle total sobre os efeitos de sentido dos enunciados e sobre a dinâmica de circulação dos sentidos, como acompanhamos anteriormente, voltando ao pensamento de Foucault.

Assim, podemos definir a interdição como um processo de formação dos conteúdos, enquanto a censura é uma ação reativa, ou ainda, uma reação sobre tais conteúdos.

Todavia podemos fazer uma amarração entre as esferas da interdição e da censura, que nos interessa aqui, reveladora de um nó: a ordem da instituição do humano se confunde com uma certa naturalização de restrições sociais, muito mais associadas a dinâmicas de poder. O que vivemos como interdição, como constrangimento para falar, está sempre encarnado em uma organização social, uma instituição e, muitas vezes, formalizada nela. Assim, o Departamento de Diversões Públicas encarna essa interdição e sobrepõe a ela seu valor institucional para impetrar ações de censura.

Devemos alertar que não é possível fazer um isolamento de um nível de interdição puro, que já nasceria vinculado a formas de organização social, como pode ser uma moral vigente, por exemplo. O que pretendemos com essa separação é poder fazer um movimento lógico entre as duas esferas e restituir as marcas da censura encontradas em nosso *corpus* ao momento em que falam sobre as interdições vividas. É depois, então, que as associamos ao âmbito institucional e até à figura do censor como representativa desse âmbito.

Ainda que consideremos o processo de interdição nas peças teatrais, não podemos deixar de observar que todo conteúdo vetado germinava, antes disso, como uma possibilidade na sociedade, e que o autor inclui no texto dramatúrgico. Se há socialmente conhecimento da possibilidade aventada na peça teatral, então o que a censura procura é eliminar o reforço e a positivação de certas ideias e comportamentos.

Apontamos, então, uma decorrência disso retomando o efeito comentado por Foucault em relação aos atos de punição e sua necessidade de repetir e insistir no que se quer corrigir.

“A punição disciplinar é, pelo menos por uma boa parte, isomorfa à própria obrigação; ela é menos a vingança da lei ultrajada que sua repetição, sua insistência redobrada. De modo que o efeito corretivo que dela se espera apenas de uma maneira acessória passa pela expiação e pelo arrependimento; é diretamente obtido pela mecânica de um castigo. Castigar é exercitar” (FOUCAULT, 2004: 150).

Então, a partir de um exercício burocrático desenha-se ao mesmo tempo o oposto do que se quer interditar.

“Nesse ponto, confrontamos o cerne do mecanismo que preside qualquer tomada disciplinar e, portanto, qualquer ato de censura. Não há como mostrar uma qualificação sem mostrar a desqualificação, não há como mostrar o bom uso dos prazeres sem delinear sua contrapartida. Em outros termos, não há como fundar uma moral no corpo e na sexualidade sem que mostremos sua face inversa”. (GOMES, Mayra; MARTINS, Ferdinando. “Comunicação e interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra”. *Rumores*, São Paulo, v.4, n.2, jan/abr 2009).

Querendo especificar mais a noção de censura com a qual estamos trabalhando, esbarramos no fato de que a tentativa de classificação da censura por meio de sua esfera temática, identificando a censura moral, política, econômica, não dá conta de evidenciar a dinâmica dos processos de interdição. Tal dinâmica pode ser identificada independentemente da nomeação do conteúdo de que está sendo censurado. Ela responde a uma restrição que volta sempre aos campos do saber e do poder.

“Há pontos sobre os quais, por serem centrais à organização social, a censura incide. Foucault nos diria que, grosso modo, serão objetos de atenção o desejo e o saber. O saber porque descortina a cena que se quer vista, o desejo porque força o estofado da cena provocando sua dissolução” (GOMES, Mayra; “A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais”. *Líbero* - Ano X - nº 20 - Dez 2007).

A ideia de que se organiza uma cena discursiva se coaduna com a presença nela, como havíamos descrito, da relação entre censor, autor e público a partir do texto dramático. Para existir a cena há um processo de burilamento que a faz ganhar forma. Na medida em que nem tudo pode ser contemplado na cena ficcional, assim começa um processo restritivo. E este, ao mesmo tempo em que tem a função de inaugurá-la, soterra conteúdos ou os deixa entrever como subentendidos.

Associado a esse processo inaugural da cena ficcional, os mecanismos de vigilância estão presentes na estruturação mesma da sociedade. Mais do que fazer a vigilância ou aplicar uma punição, eles estão à disposição de uma verve classificatória e taxativa de comportamentos sociais.

“Em suma, a arte de punir, no regime do poder disciplinar, não visa nem a expiação, nem mesmo exatamente a repressão. Põe em funcionamento cinco operações bem distintas: relacionar os atos, os desempenhos, os comportamentos singulares a um conjunto, que é ao mesmo tempo campo de comparação, espaço de diferenciação e princípio de uma regra a seguir. Diferenciar os indivíduos em relação uns aos outros e em função dessa regra de conjunto - que se deve fazer funcionar como base mínima, como média a respeitar ou como o ótimo de que se deve chegar perto. Medir em termos quantitativos e hierarquizar em termos de valor as capacidades, o nível, a ‘natureza’ dos indivíduos” (FOUCAULT, 1987: 152).

A censura, nesse sentido, incorpora uma função já presente socialmente. Identificamos nos processos de censura teatral que havia engajamento da sociedade brasileira no incentivo ao trabalho de visada sobre as artes e no apontar de condutas consideradas indesejáveis. Isso se manifesta nas cartas e telegramas elencadas junto às peças do AMS. Assim, o mecanismo de censura se aproxima ao de comunicação em geral, no reforço dado a pressupostos de sustentação de uma organização social.

O interdito instala-se, dessa forma, duplamente: baseado numa restrição inaugural e num sistema de organização social despontando desse nó um processo de manutenção do interdito, que encadeia sua condição como tal.

“Mas é aí que é imaginada uma espécie de lógica em cadeia, que seria característica dos mecanismos de censura: liga o inexistente, o ilícito e o informulável de tal maneira que cada um seja, ao mesmo tempo, princípio e efeito de outro: do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência” (FOUCAULT, 2006: 94).

No avesso da tentativa de apagamento temos a exibição das regras e dos sistemas de restrição. A censura tem, assim, relação com a visibilidade, o que é mais visível é também mais acintoso, mais chamativo e mais propenso a ser cerceado exemplarmente. Sua visibilidade está na marca vermelha que deixa sobre o texto, nos carimbos atestando o trabalho burocrático.

“O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam” (FOUCAULT, 1987: 143).

Ao mesmo tempo, trata-se de uma visibilidade que tem relação direta com o que quer ocultar, tendo como efeito o segredo, os arquivos confidenciais.

No que se refere especificamente ao procedimento de censura prévia, entendemos que seja a concretização de um ritual de poder no qual acompanhamos claramente o cerceamento sobre informações. Podemos debater a partir da observação de seus mecanismos e de sua lógica de atuação: como os produtos artísticos e midiáticos tomam forma, seja em situação de censura prévia ou não, diante da atuação de forças

dísparos, políticas, econômicas, sociais, entre outras. A segunda questão que se apresenta é: caso uma informação não encontre espaço para emergir, seja interdita, por que caminhos alternativos a força que a impulsiona é deslocada ou transformada?

Um trabalho que se propõe a pensar a lógica da censura e do cerceamento a informações em um passado recente está também comprometido a ajudar a pensar o que acontece no momento presente. Gianfrancesco Guarnieri, um grande ator e autor brasileiro de teatro, diz que durante a censura “Aprendemos a comunicar sem falar, a dizer por metáforas” (GUARNIERI, Gianfrancesco. In: COSTA, 2006: 20). Que metáforas estaremos usando para burlar o que parece incômodo deixar vir a público? Sobre que balizas regulatórias, sejam elas escritas em código ou apenas senso comum, a comunicação se sustenta na atualidade?

Ressaltamos, dessa forma, a importância de realizarmos este trabalho para a recuperação de informações sobre a história da arte teatral e das ideias em São Paulo e no Brasil, assim como sobre as relações de poder que se apresentam nos trechos censurados.

Entendemos, por fim, que a relação da censura com a visibilidade do teatro pode justificar as ações sobre essa arte.

“Teatro provém do verbo grego que significa: olhar. E se, na arquitetura antiga, o termo designa o lugar do público (mais que a cena ou a *orquestra*), é primeiro por essa raiz: o teatro (as arquibancadas) é o lugar de onde se vê” (GUÉNOUN, 2003: 43).

Privilegiando o olhar na posição de quem olharia de fora da cena teatral (usamos o condicional, pois, se nosso raciocínio estiver correto, esse lugar pretensamente externo também estará ocupado), chegamos a que o teatro é a arte do dar a ver, do tornar visível e, nesse sentido, a censura persegue o que não pode ou não deve ser escancarado.

Diferentemente da interdição, que dá forma a conteúdos, a censura age sobre o que se faz visível e de alguma forma capta a atenção para si. Poderíamos pensar que essa atenção ocorre num nível subjetivo e depende do olhar individual de um censor. Mas, na perspectiva em que abordamos os textos das peças teatrais, entendemos que esses conteúdos estão configurados no texto de uma maneira tal que atraem

atenções, olhares. O olhar então se inverte, é a luminosidade dos termos que atrai para si e engendra sentido.

Essa perspectiva é interessante especialmente para entender o valor dado às figuras de linguagem e sua aparição nas peças teatrais e, ao mesmo tempo, a incidência do veto nesse ponto. Podemos dizer que elas condensam conteúdos na forma de uma imagem. Pensando na relação entre interdição e censura que nos toca agora especificamente, as figuras de linguagem repetem a sobreposição sobre a qual comentávamos anteriormente. As figuras são conformadas de maneira a carregarem um subentendido, nível do conteúdo interdito, e são perseguidas pela sua visibilidade luminosa, nível do conteúdo censurado. Voltaremos aos aspectos específicos das figuras de linguagem no capítulo dedicado a elas.

CAPÍTULO II

FIGURAS DE LINGUAGEM E SUBENTENDIDOS

Ao contrário, considerar a comunicação como a função lingüística fundamental é admitir que a fala, por vocação natural, é fala para outrem, e que a própria língua não se realiza senão quando fornece um lugar de encontro para os indivíduos (DUCROT, 1977: 9).

O estudo sobre o tema da censura tem sido de importância para a (re)construção dos sentidos de uma história nacional recente ou ainda, quem sabe, para a avaliação de sentidos circulando mundialmente em uma época na qual regimes ditatoriais se instalaram em diversos países, a segunda metade do século XX.

Retomamos o tema da censura como a cristalização de um modelo disciplinar e de coerção sobre a produção artística que tem relação direta com o poder instituído, mas também com as formas fluidas de sua circulação – e dessa forma é um sistema que pode perdurar em épocas nomeadamente democráticas.

Trabalharemos, em termos gerais, com a censura prévia ao teatro ocorrida no Brasil entre 1930 e 1970. No entanto, a delimitação de nosso objeto de estudo deixa entrever especialmente a correlação existente entre os períodos ditatoriais na América Latina. E, apesar de não tratarmos dessa conexão especificamente, devemos ter em vista que os sentidos observados aqui fazem parte de uma construção mais ampla do que podemos determinar numa perspectiva nacional.

“Os anos 1970 ficaram marcados pelo desencadeamento de golpes de Estado e pela entrada dos militares no cenário político de diversos países da América Latina, dentre eles o Brasil. Para se ter uma idéia desse expansionismo militarista, basta saber que, em 1979, dois terços da população latino-americana, calculada na época em 400 milhões de habitantes, viviam em Estados dotados de regimes militares ou sob dominação castrense” (BORGES, 2007: 15).

Outra consideração que devemos fazer ao tematizar a censura é sobre seu caráter perene, quase nascido junto com a constituição dos Estados nacionais oficializando formas de controle e vigilância em sua estrutura. Isso se verifica especialmente considerando o caráter autoritário do Estado Brasileiro.

“A censura tem sido uma constante na vida brasileira em razão da condição colonial que marcou quatro séculos de nossa história. Os princípios contra-reformistas da Igreja Católica aliados à Monarquia Absoluta como forma de poder político – em Portugal e, depois, no Brasil – e aos objetivos civilizatórios da expansão européia trataram sempre de controlar, aculturar e reprimir tudo aquilo que parecesse estranho, inadequado, libertário ou inconveniente aos olhos ou interesses dos colonizadores” (COSTA, 2006: 27).

Reforçamos assim, por esse motivo também, que a censura seria um processo constante e não limitado aos períodos ditatoriais, mas um procedimento vigente inclusive em períodos considerados democráticos.

Abordando em outro patamar a mesma temática da censura, poderíamos dizer que ela, mais do que um procedimento simplesmente a ser rechaçado ou demonizado, como acreditamos que deva ser, pode ser entendida como parte de mecanismos de interdição presentes na organização social. Podemos entendê-la como o processo mesmo de comunicar, pois dá forma aos enunciados. Comunicar é, entre outras coisas, o resultado do que se agita entre o que é dito e o não-dito.

Com Foucault, vemos mais longe, que a interdição que dá forma aos enunciados está fundada sobre relações de desejo e de poder. “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua relação com o desejo e o poder” (FOUCAULT, 2007: 10).

Assim, entendemos que o discurso, mais do que estar fundado ou veicular tais relações, é o próprio objeto desse desejo ou poder.

“Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2007: 10).

Nessa perspectiva, estudar a censura sobre os discursos é perseguir a dinâmica mesma das relações de poder que circulam socialmente. Em havendo algum tipo de intervenção do censor nas peças, um diálogo estava instaurado envolvendo: autores teatrais com seu texto firmado, o censor dizendo com sua marca (e muitas vezes textualmente, em cartas e pareceres) sobre os ditos e subentendidos do texto e, ainda, um terceiro elemento nessa composição, o público, como uma entidade imaginária tanto para autor quanto para censor, moldando o que está escrito em ambos os casos.

Devemos dizer que as peças parcialmente liberadas englobam também os processos com restrição das peças por idade, local ou gênero do público, sem que haja necessariamente corte sobre palavras. Não são essas as peças que falam mais de perto

à nossa proposta de trabalho, observaremos aquelas em que há corte sobre texto e, assim, o jogo de interdição que mencionávamos.

Nos trechos censurados das peças teatrais, um tipo de elaboração textual se destaca na organização de subentendidos, as figuras de linguagem. Nem todo trecho censurado possui passagens figuradas e nem toda figura de linguagem dos textos teatrais é censurada. No entanto, há certos momentos em que confluem o veto do censor e o trecho com sentido figurado. Nesse momento, dizemos que o subentendido que sustenta a figura de linguagem salta aos olhos do censor, fazendo com que se torne um alvo para nossa análise da lógica da ação censória.

Entendemos o subentendido como conceituado por O. Ducrot, “(...) o subentendido só toma seu valor particular ao opor-se a um sentido literal do qual ele mesmo se exclui” (Ducrot, 1987: 21). Ou seja, através de um raciocínio é possível perseguir o que o enunciado implica e que não está indicado de forma literal.

As figuras de linguagem, por sua vez, apresentam-se como uma equação dos termos que se relacionam no subentendido. Elas são uma maneira estilisticamente estruturada de apresentar uma ideia subentendida, em seus termos contraditórios, paradoxais ou não. Assim, nossa hipótese de trabalho se fixa em dois argumentos principais:

- 1) As figuras de linguagem são construídas sobre subentendidos, ou seja, sua configuração depende de uma ideia subjacente que a conforma. Tal ideia precisa ter comunicação com o leitor para que seu sentido se complete. Assim, ela depende também de pressupostos compartilhados. Uma figura de linguagem fixa conceitos ou pré-conceitos que estão no senso comum e os trabalha de forma criativa no texto teatral.
- 2) O censor trabalha vetando subentendidos. A abertura criativa observada nas figuras de linguagem é eliminada com a rasura do censor, vetando o trecho com figuras de linguagem ou ainda reformulando o trecho em questão para direcionar seu sentido.

As hipóteses apresentadas são configuradas por uma metodologia de trabalho mais genérica e, ainda durante o percurso da pesquisa, conformaram uma metodologia específica para a análise das peças selecionadas.

Para embasar o estudo sobre figuras de linguagem recorreremos aos estudos da chamada Nova Retórica, especialmente nos trabalhos de Chaïm Perelman. Através deste autor, ainda, voltaremos aos clássicos gregos no que for necessário para entendermos uma estruturação classificatória que tem nessa tradição sua herança.

Em relação ao estudo dos subentendidos associados às figuras de linguagem recorreremos à chamada teoria das implícitações, configurada nas obras de Oswald Ducrot. O presente trabalho filia-se, assim, aos estudos de discurso, entendendo que é nessa esfera que se opera o jogo de sentidos que se pretende observar: sentidos subentendidos nas peças teatrais direcionados a um público espectador e vetados por um censor numa posição de intermediação.

A metodologia de análise articula-se, assim, tendo em seu cerne o desafio de abarcar um objeto de pesquisa ao conformá-lo. A partir da Nova Retórica recorreremos a um novo paradigma sobre o estudo das figuras de linguagem. Sua estrutura classificatória pretenderá abarcar a diversidade de figuras encontradas nos textos dramatúrgicos do AMS.

O mecanismo lógico pelo qual se chega a entender a figura de linguagem em questão num determinado trecho censurado será analisado pela articulação de seus subentendidos: observando que é preciso ter realizado o percurso lógico completo de captar o que está implícito nas figuras trabalhadas para que ela seja inteligível ao censor ou a qualquer de seus leitores.

Esperamos que na articulação entre os conceitos da Nova Retórica e da teoria das implícitações se revele um intercâmbio de maneira que os ditos implícitos se organizem em relação a categorias de figuras e que essas categorias representem tais implícitos. De qualquer maneira, a Nova Retórica situa-se principalmente como via de acesso à matéria das figuras de linguagem, tanto em relação a seu contexto teórico tradicional quanto em relação a sua mais recente organização conceitual classificatória.

Da mesma forma, a teoria das implícitações representa uma via de estudo sobre os mecanismos de funcionamento da linguagem em geral (entendendo que todo o enunciado é em si uma primeira ordem de elaboração de sentido) e das figuras de linguagem em específico (entendendo-as como elaboração de segunda ordem na linguagem).

Podemos dizer que, ao assumirmos a construção de sentido como uma relação lógica entre termos, voltamos a atenção às possibilidades abertas em cada enunciado proferido: aqueles que foram ditos, tanto quanto os que não o foram. Dizemos, com Ducrot, que os enunciados não ditos estão igualmente presentes na articulação do enunciado proferido e interferem em seu sentido e processo de inteligência.

“Disse que o subentendido é construído como resposta à pergunta ‘Por que ele falou desse modo?’. Em outras palavras, o locutor apresenta sua fala como um enigma que o destinatário deve resolver. O sentido, que é sempre, para mim, um retrato da enunciação, é então um retrato que cuja responsabilidade o locutor deixa ao destinatário, processo quase explícito na expressão ‘Eu não o obrigo a dizer’ (o locutor parece aceitar, sem lhes dar origem, os subentendidos decifrados pelo destinatário)” (DUCROT, 1987: 42).

Dessa forma, um estudo que se propõe a observar relações lógicas num texto não se atém aos elementos apresentados no enunciado e em seu sentido habitual adotado e fechado. Ele se preocupa também com as possibilidades abertas e número finitos de caminhos interpretativos desenhados na língua.

Pensando a atuação do censor nos termos dos pressupostos e subentendidos do texto da peça teatral, podemos dizer hipoteticamente que ele veta os trechos em que o subentendido é facilmente decodificado e que contraria os pressupostos esperados, que se quer preservar.

Podemos, então, retomar nossa hipótese de trabalho acrescentando a ela uma complexidade à atuação do censor. Afirmamos hipoteticamente que sua função é barrar subentendidos. Questionamos agora em nome de quê se dá essa tarefa, com receio de que a resposta seja tão plural quanto os próprios subentendidos que movimentam figuras de linguagem. Não deixamos de notar, por outro lado, que em todos os casos existe um público imaginário a quem o censor dedica seu veto, num papel de intermediário entre a obra de arte e seu público.

Sobre o fato de nos debruçarmos sobre a arte teatral, observamos que ela tem especial interesse de estudo pois foi uma atividade de vanguarda e de influência na conformação de ideias em vários momentos do período coberto pelo AMS. Foi importante para a São Paulo da década de 1920, por exemplo, como forma de trazer

ideias vindas do exterior e somá-las criativamente incorporando elementos de nossa cultura.

Há características específicas da arte teatral que marcam sua relação com a censura. Guénoun trabalha a ideia de que o público do teatro se localiza em círculo para acompanhar as reações uns dos outros: “(...) o círculo é a disposição que permite que o público *se veja*” (grifo do autor. GUÉNOUN, 2003: 20). Podemos relacionar esse fato com o envio de cartas e as manifestações da sociedade em relação aos espetáculos teatrais apresentados no Estado de São Paulo. Isso ocorre como se as pessoas que decidem opinar fizessem parte de uma plateia expandida, da sala de teatro para todos os outros lugares de convivência pública, como a rua (com manifestações), como o jornal (com a publicação de cartas e críticas). De alguma forma, a censura teatral transforma-se na ouvidoria de questões socialmente relevantes. Entendemos que, assim, o teatro se estende e ganha uma dimensão política.

“Pensar o teatro a partir de descrições do que acontece em cena, ignorando o que a existência, a forma, o lugar, o volume desta cena devem a uma construção – que não é universal e não é óbvia – é pensar o teatro esquecendo a política que o ordena – a prescrição, a convocação política que o põe em cena” (GUÉNOUN, 2003: 17).

46

O autor reforça ainda o fato da arte teatral ser especialmente uma vivência pública.

“No teatro, jamais é possível o prazer solitário. Se a platéia está deserta, a representação fica prejudicada. O público quer a percepção de seu estar-ali coletivamente. Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião” (GUÉNOUN, 2003: 22).

Essa perspectiva nos indica a atenção especial que podemos dar à censura ao teatro, na sua diferença com a censura às outras artes e comunicações, por seu caráter de visibilidade e de conjunção entre uma esfera pública e de contornos políticos.

Isso se verifica a tal ponto que dentro de uma determinada comunidade ele pode se fazer representativo de seus membros, como por delegação de uma autoridade, de uma voz social.

“O palco é ocupado por uma fração da comunidade, que aí se encontra – originariamente – em consequência de uma espécie de delegação, ou, se preferirem (segundo a dupla ressonância da palavra que nos remete a afinidade e a política): por eleição” (GUÉNOUN, 2003: 27).

Dessa forma, trabalhar a censura ao teatro é também observar as vozes que ganham dimensão pública e política na visibilidade do palco. Com o tempo, o que está no palco ganha destaque em detrimento do burburinho público, que tem sua presença de alguma forma interdita na cena teatral.

“Veremos que esta evolução – amnésia, cegueira, censura, como preferirem – duplica uma linha da própria história do teatro: deslocamento do centro, do coração, do lugar desta arte – a platéia vai sendo mergulhada na penumbra, o palco vai sendo iluminado” (GUÉNOUN, 2003: 16).

Estudar a censura ao teatro é, assim, rever também o espaço de um público possível apresentado no texto das peças teatrais. Ressaltamos a importância de estudar os processos censórios como forma de julgamento sobre a obra de arte, pois concordamos com Perelman no entendimento sobre processos de decisão que buscam justiça (que o autor comenta pensando nos estudos de direito),

47

“(…) a solução justa parece ser menos o resultado da aplicação indiscutível de uma regra incontestada do que da confrontação de opiniões opostas e de uma decisão subsequente por via de autoridade” (PERELMAN, 2004a: 9).

Assim, pensamos que o censor está numa posição de autoridade e decide não em favor de uma regra clara do que deveria ser vetado, mas a partir de um processo dinâmico em que estão em debate posicionamentos socialmente vigentes.

E sobre a posição do censor, sem querer culpabilizar pessoalmente, defendemos que é no âmbito individual, da decisão tomada, que se revela o nó originado socialmente. Não se pode fazer isso de maneira pessoal.

“Quem é encarregado de tomar uma decisão em direito, seja ele legislador, magistrado ou administrador público, deve arcar com as responsabilidades. Seu comprometimento pessoal é inevitável, por melhores que sejam as razões que possa alegar em favor de sua tese. Pois raras são as situações em que as boas razões, que militam a favor de uma solução, não sejam contrabalançadas por razões mais ou menos boas em favor de

uma solução diferente: a apreciação do valor destas razões – que muito raramente pode ser reduzida a um cálculo, um peso ou uma medida – é que pode variar de um indivíduo para outro e sublinha o caráter pessoal da decisão tomada” (PERELMAN, 2004a: 8-9).

Um conceito importante na Retórica é o de auditório, o que nos serve diretamente se lembrarmos que a encenação teatral se dirige a um público específico. “Auditório” nos estudos de Retórica significa a plateia à qual a mensagem será direcionada, fato que irá mais do que interferir, mas formatar o que se diz. “A noção de *auditório* é central na retórica. Pois um discurso só pode ser eficaz se é adaptado ao auditório que se quer persuadir ou convencer” (grifo do autor. PERELMAN, 2004a: 143).

Devemos ressaltar que, tendo em vista a conquista de adesão, é preciso que locutor e auditório compartilhem um patamar cultural comum, “(...) é preciso que aquele que desenvolve sua tese e aquele a quem quer conquistar já formem uma comunidade (...)” (PERELMAN, 2004b:70). É parte do campo de estudos da Retórica o estabelecimento de um acordo entre esses dois atores e que este dê as condições prévias para a atividade de argumentação.

48

É interessante então pensarmos que na cena imaginária visualizada por todos os que leem o texto da peça teatral está a expectativa desse auditório, que é suposto. É tendo em vista que este auditório delimita e deforma o que está dito na peça teatral que, entre outros fatores, o censor baliza seu corte.

Ainda, a arte teatral tem como um de seus pilares reconhecidos – ao menos nos cânones em que se baseiam as peças de nosso *corpus* – um texto que prima pelo diálogo, palavra que dá origem tanto a uma dialógica quanto a uma dialética. Perelman irá notar a discrepância entre o conceito retórico de dialética e seu desenvolvimento na filosofia ocidental recente, que teria apresentado uma organização ternária (tese, antítese e conclusão).

“Parece-me que se compreenderia muito melhor esse desenvolvimento ternário pensando nas antilogias, nos discursos em sentidos opostos, que se ouvem durante o desenrolar de um processo, em que um juiz decide levando em conta a tese e a antítese” (PERELMAN, 2004b: 9).

Para nós, interessa observar que a estrutura do diálogo apresenta, nesse processo, uma conexão entre suas partes, as falas, de forma a dar continuidade narrativa.

Para tratar da dialógica, que em muitas de suas formas pode ser reconhecida na dialética antiga, voltaremos aos estudos de Retórica. A Retórica tem sido considerada um tema indigno dentro dos estudos filosóficos em geral. Foi resgatada com o empenho da linha de estudos de Nova Retórica, alinhada às teorias da argumentação. “Em todas as áreas, o termo ‘retórica’ evoca a suspeita e em geral se alia a certo desprezo” (PERELMAN, 2004b: 64).

Aristóteles preocupa-se em associar a retórica não ao verdadeiro, mas ao que for matéria opinável, categoria que o autor aproxima do verossímil, nós diríamos, o que tem efeito de real. Interessa, ainda, aos estudos da Nova Retórica a observação dos juízos de valor, este conceito faz imbuir de relevância e legitimidade o trabalho de argumentação. Fazendo uma ligação com os estudos de discurso, os juízos de valor poderiam ser relacionados com o patamar comum em que se dá a dinâmica da cultura. A Retórica estaria vinculada também ao âmbito da opinião.

Perelman a define através da atividade de conquistar a adesão, apartando-a da área de atuação da lógica. “A retórica, em nosso sentido da palavra, difere da lógica pelo fato de se ocupar não com a verdade abstrata, categórica ou hipotética, mas com a adesão” (PERELMAN, 2004b: 70).

Para os antigos havia três gêneros oratórios, dos quais o terceiro nos interessa mais proximamente: deliberativo, trata dos meios de conseguir adesão nas assembleias políticas; judiciário, refere-se à argumentação perante juízes; e epidíctico (para o panegírico grego) e *laudatio funebris* (para os latinos), para elogio ou censura ao belo e ao feio. Interessa-nos observar a existência deste último tipo de procedimento retórico, pois sua temática se aproxima da atividade censória.

“Enquanto os gêneros deliberativos e judiciários supunham um adversário, portanto um combate, visavam a obter uma decisão sobre uma questão controvertida, e neles o uso da retórica se justificava pela incerteza e pela ignorância, como compreender o gênero epidíctico, referente a coisas certas, incontestáveis, e que adversário nenhum contesta? Os antigos só podiam achar que esse gênero se referia, não ao

verdadeiro, mas aos juízos de valor aos quais as pessoas aderem com intensidade variável” (PERELMAN, 2004b: 67).

O autor defende que não é pela possibilidade de exposição de argumentos pró e contra uma determinada questão que ambos têm o mesmo valor. Os argumentos são ambíguos e têm peso. Dessa forma é que a Retórica não pode se desenvolver numa sociedade em que prevaleça o monismo em relação aos valores.

Especificando melhor, o gênero epidíctico se relaciona com os processos de elogio ou censura a argumentos. Perelman o nomeia como um tipo de discurso.

“Para Quintiliano, o discurso epidíctico é aquele que confere censura ou elogio; incide, também ele, sobre o passado. A argumentação, para os antigos, conduz sobretudo a uma visão, e isto decerto porque a tendência filosófica geral deles é contemplação, e também porque os problemas de conjectura, encarados como reconstituição do que foram os fatos, os problemas de classificação, encarados como atribuição justa de certos termos a certos seres, atos ou situações, pareciam constituir o essencial das tarefas do orador. Uma visão mais rica destas, e também as concepções com as quais nos familiarizam filosofias mais recentes, notadamente o pragmatismo, ajudam hoje a discernir o aspecto ativo da argumentação” (PERELMAN, 2004b: 371).

50

Aristóteles leva em consideração o gênero demonstrativo como associado à possibilidade de louvar ou censurar, visando distinguir o que é útil do que é prejudicial. Para além dos estudos dos gêneros do discurso persuasivo, Perelman tenta resgatar a importância da Retórica não apenas em seu valor estilístico ao qual foi sendo reduzida a partir do final do século XVII, mas acredita que nos últimos vinte anos estamos assistindo a uma retomada dessa matéria a partir de certas correntes filosóficas.

O autor recupera a ideia de lugares para mostrar como na Retórica se estabelece um mapa dos acordos feitos socialmente, que se referem a hierarquias, valores enunciados de forma privilegiada e que chama de “lugares do preferível”. O que resta desse conceito da Retórica Antiga para nós, hoje, é a expressão “lugar-comum”, muitas vezes associada ao medíocre, como nos indica o autor:

“O termo lugar, hoje caído em desuso e que quase só subsiste na expressão pejorativa *lugar-comum*, símbolo de banalidade e de mediocridade, é na verdade extraído de uma terminologia venerável, a dos antigos tratados de *Tópicos* e de *Retórica*. Neles colhemos numerosíssimos lugares, aos quais recorreremos

habitualmente durante uma discussão sobre valores” (grifos do autor. PERELMAN, 2004b: 187).

O tema dos lugares-comuns nos interessa especialmente, pois as figuras de linguagem, quando se popularizam, acabam criando imagens que são incorporadas ao vocabulário compartilhado. E, dessa forma, estão impregnadas da hierarquia de valores que uma sociedade organiza. Como exemplo, na Inglaterra havia a tradição, durante o século XVI, de anotar, guardar e memorizar os lugares-comuns que um texto carregava. E, por fim, o teatro como arte ligada à criação sobre o falar cotidiano desenvolve uma dinâmica de interferência nele e, em uma das vias, incorpora expressões recorrentes, como veremos adiante.

II.1 FIGURAS DE LINGUAGEM

As figuras de linguagem ocupam um lugar de destaque na retomada dos estudos da tradição retórica, o que alguns autores consideram uma perspectiva limitante em relação ao que foi construído como uma teoria mais complexa de argumentação e estilo.

“A Retórica restringe-se, então, à Elocução – e não tardará o dia em que, prosseguindo o processo de despojamento pelos anos seguintes, ela se veja constrangida a limitar-se ao campo das manifestações discursivas trópicas ou ‘desviadas’. Mais do que ao estudo da Elocução, a expressão Retórica alude agora ao estudo das *figuras*” (LOPES, 1986).

Podemos dizer que o termo figura de linguagem designa genericamente o que a rigor podemos distinguir entre tropos e figuras. As últimas como os casos em que as palavras são tomadas de maneira expressiva. Ou seja, qualquer alteração ou desvio em favor de um senso estilístico, poético, pode ser considerado uma figura. E os tropos como os casos em que as figuras lidam com alterações de sentido, mudanças no nível semântico. Utilizamos nesse trabalho, para ambos os casos, a nomenclatura genérica de figuras de linguagem privilegiando o desenvolvimento teórico ocorrido sob essa nomenclatura.

Em favor de um senso expressivo, em todos os casos, uma figura se destaca em relação ao texto, e assim também em relação ao texto da peça teatral, brilha chamando atenção para si como a síntese de um pensamento. Lopes comenta que “N.

Ruwet, T. Todorov e inúmeros outros vêm na violação das regras da prosa o denominador comum de todas as práticas poéticas” (LOPES, 1986: 7). É possível que a atração desse tipo de estilo de texto abarque também a atenção do censor. Assim, reforçamos aqui nossa hipótese de que as figuras de linguagem censuradas podem nos revelar sobre os pressupostos e subentendidos em que a censura incidu.

Como deixamos entrever, a concepção clássica sobre as figuras de linguagem a entendem como um desvio em relação ao sentido próprio do termo. “A definição mais difundida, a mais tenaz, da FIGURA é de um *desvio*, da modificação de uma expressão primeira, considerada como ‘normal’ (grifo dos autores. DUCROT & TODOROV, 1972: 251).

Tal definição pode se tornar incômoda caso não haja clareza e perenidade no que se considera como o sentido próprio de uma palavra, em detrimento de outro que seria impróprio ou figurado. Todorov dá o exemplo de figuras que não contradiriam nenhuma regra em particular, como o assíndeto e o polissíndeto, relacionados respectivamente à omissão e à repetição de conectivos. Qual delas poderia ser considerada um desvio? E outra pergunta associada a essa, quais desvios são figuras, já que nem todos podem ser identificados como tal? Em outro aspecto da mesma questão, Aristóteles define a metáfora como

“o transporte para uma coisa de um nome que designa outra coisa”, ou seja, como uma mudança no sentido de uma palavra. Mas essa relação, a tradição retórica sub-repticiamente substituiu-a por outra: entre duas que teriam o mesmo sentido. Daí o desejo, nos retóricos clássicos, de nomear a expressão própria, de traduzir as metáforas” (DUCROT & TODOROV, 1972: 253).

De acordo com os autores, nesse momento se confunde um processo que seria do nível linguístico, com uma operação metalinguística. Cabe questionar sobre as possibilidades de construção de um sentido originado no confronto daqueles outros sentidos associados às palavras em jogo na linguagem.

A definição mesma das figuras, no sentido clássico, está ligada à convenção sobre o sentido dos termos e ainda à determinação dos mesmos. Não deixamos de considerar que existisse algum desacordo entre os arquitetos da linguagem

trabalhando suas compilações de figura. E, ainda, podemos pensar que tais compilações não deixavam de ser também um trabalho de argumentação.

A própria divisão entre a utilização das figuras por um rétor e por um poeta nos ajuda a entender um pouco o processo de determinação de um cânone sobre o que se considera apropriado ou belo. Um rétor teria como objetivo a utilização justa do termo ou seu desvio com finalidades de persuasão. O poeta poderia fazer manobras estilísticas tendo em vista o belo. É conferido ao poeta maior nível de liberdade na utilização da linguagem.

Assim que a organização de um sentido próprio, determinante, como dissemos, para a própria noção de figura de linguagem como desvio, está dada na tentativa de organização intelectual dos padrões de utilização da linguagem, nas listas de figuras e gramáticas. E, nesse sentido, havia julgamento recaindo sobre os termos. Por exemplo, um mesmo torneio na prosa pode ser um erro e, no verso, uma figura. Ainda, combinações de palavras envolvendo aquelas de origem bárbara (os barbarismos) não eram bem-aceitas. Desvio, assim, entendido como algo indesejável, relatado para ser evitado.

Quando identificamos um desvio com valor trópico, ou seja, em que existe mudança de sentido, ainda assim esse valor pode ser negativado ou positivado, sendo interpretado como bem-fazer da linguagem ou como erro (solecismos, barbarismos, entre outros).

“De fato, uma expressão desviada pode ser (a) interpretada como *erro* (solecismo, barbarismo, etc.); mas pode também ser (b) interpretado como *licença* de estilo, quando passa a constituir uma figura, um metaplasmo, metassemema ou tropo” (grifo do autor. LOPES, 1986: 10).

De acordo com um caráter muito circunstancial os gramáticos clássicos organizaram essa questão baseando-se nas normas de: razão (*Logos*), antiguidade, autoridade e costume, como veremos adiante. A elocução era:

“(...) encarregada da expressão lingüística e estilística construídas, respectivamente, na obediência das regras prescritas pela *ars bene loquendi*, a ‘arte de falar corretamente’, da Gramática, guardiã da pureza do idioma, e pela *ars bene dicendi*, a ‘arte do dizer eficaz’, da Retórica, que visava o êxito do fazer persuasivo do orador” (LOPES, 1986: 4).

A pergunta que Tzvetan Todorov se faz no Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem se dá acerca da dificuldade de estabelecer e operacionalizar o conceito mesmo de figuras de linguagem. Se tomarmos como ponto de partida um campo teórico em que se admite a polifonia, a constituição discursiva e nela a possibilidade de uma palavra ter ecos de sentido em diversos âmbitos, como determinar qual seria seu sentido próprio?

Para que uma figura seja caracterizada, o valor trópico do termo identificado tem de ser interpretado como tal. “(...) o termo desviado requer uma interpretação para ser classificado ou não como valor trópico, figurativo” (LOPES, 1986: 10). A identificação de uma figura depende sempre de se tomar um parâmetro do padrão de uso da língua. Observando o que seria esse padrão, pode ser apontado um desvio ou uma alteração, que pode se dar no nível fônico, sintático, semântico e imagístico – observando que uma figura pode incluir-se em mais de um nível.

Podemos pensar que as figuras constroem uma certa organização narrativa que foge daquela que vinha sendo seguida anteriormente num determinado texto. Ela estabelece um caminho agregador no eixo paradigmático ou sintagmático. Se todas as palavras têm suas pontas soltas em várias direções de sentido, as figuras de linguagem materializam algum sentido que estava como possibilidade pregnante para o texto em questão.

Nos termos gerais descrevemos com Lopes o efeito de estranhamento do leitor diante de uma figura de linguagem:

“O desvio aciona um mecanismo de confronto e comparação, na mente do leitor, dos dois tipos de enunciados que ele relaciona, implicando-os no corpo mesmo da figura, como contexto posto e contexto pressuposto: (a) o contexto posto de enunciado trópico, presente, que viola a norma e possui um sentido figurado, opõe-se, assim, na mente do leitor, a (b) o contexto pressuposto, do enunciado próprio, ausente, que obedece à norma e tem um sentido literal” (LOPES, 1986: 15-16).

O autor relaciona o mecanismo de desvio das figuras com as noções de posto e pressuposto linguísticos. Isso nos favorece a relação que pretendemos com a Teoria

das Implicações, a censura e o implícito fundamental que é o subentendido, em conjunto com o pressuposto.

De qualquer modo, ainda não poderíamos retomar o estudo das figuras independentemente de uma série de concepções clássicas, como conceito e classificação operacionalizáveis. A combinação entre o estudo das figuras e aqueles de discurso esbarra em limites teóricos, a saber: pensar o desvio em relação à norma, pensar a substituição do sentido de uma palavra por outro para gerar o efeito da figura, desconsiderar o efeito polifônico de seu uso, entender o discurso poético como discurso figurado.

“Uma frase que comporta uma *inversão* se opõe à mesma frase sem inversão; o uso *metafórico* de uma palavra se relaciona com seu uso ‘corrente’: existe aí uma concepção substitutiva” (DUCROT & TODOROV, 1972: 251). Embora os autores reconheçam que há explorações interessantes sobre a natureza das figuras, essas pontuações feitas por Todorov nos indicam duas saídas a serem consideradas: a incorporação do estudo das figuras no campo dos estudos de linguística e de discurso e a atenção dada aos movimentos lógicos associados a cada classe de figura.

A preocupação que nos toca aqui, indicada já pelos autores, é deter-nos sobre a natureza da relação que funda a figura de linguagem. É essa perspectiva que nos interessa para estabelecer um vínculo entre a presença de figuras de linguagem e a incidência do veto. Temos uma abertura, por exemplo, em:

“(...) a metáfora, por exemplo, seria definida não mais como uma substituição mas como uma combinação particular. Os trabalhos de inspiração lingüística (e mais estritamente, sintática) começaram a assinalar essa possibilidade, mas sua exploração está por fazer” (DUCROT & TODOROV, 1972: 253).

Edward Lopes estabelece dois parâmetros para o estudo das figuras e seu aspecto de alguma forma desviante, baseando-se nos avanços dos estudos no campo da Linguística. Em primeiro lugar, os códigos precisam contemplar o desvio como dado quase que de regra, de normalidade já que são “a nível da manifestação, multissêmicos, ambíguos, se quiserem funcionar como sistemas de comunicação eficazes” (LOPES, 1986: 7). Ainda, a distância entre a norma e a linguagem em ato leva a confrontar que os atos comunicativos não

“(...) excluem as diferenças intersubjetivas, a conotação, o subentendido, a preterição, a implicação, o equívoco, todos os jogos de palavras que tornam cada ato comunicativo em si uma partida jogada entre a falta e o excesso de sentidos (...)” (LOPES, 1986: 7).

Por outro lado, acessamos o tema das figuras voltando à ideia de que uma peça de teatro conserva lugares-comuns, que tradicionalmente eram anotados e memorizados. O teatro reforçava assim, por um lado, uma função de transmissão de conhecimento. “Somente os leitores das publicações impressas podiam reconhecer e apreciar em todos os sentidos – e copiar ou memorizar – estas figuras retóricas que regem a composição do texto” (CHARTIER, 2002: 79). Dessa forma também está explicitada a maior ligação, nessa fase, da arte teatral ao modo de fruição da literatura. A mesma concepção é abordada por Perelman:

“Uma noção característica de todas as teorias da argumentação, já analisada por Aristóteles, é a do *lugar-comum*. O lugar-comum é, antes de tudo, um ponto de vista, um valor que é preciso levar em conta em qualquer discussão e cuja elaboração apropriada redundará numa regra, numa máxima, que o orador utilizará em seu esforço de persuasão” (PERELMAN, 2004a: 159).

56

Seguindo a ideia de que as figuras fazem pontuações de reforço, de conservadorismo, podemos pensar o processo de cristalização dos *clichês* ou lugares-comuns.

“Nada impede, porém, que do discurso opere uma inversão dessa marca, à semelhança do que fazem certos relatos que utilizam clichês, lugares-comuns da linguagem em grau zero, e, portanto, não-marcados, como cacoetes, quando passam a funcionar como informantes da fala peculiar a dada personagem, caso em que tais formas perdem a condição de não-marcadas” (LOPES, 1986: 8).

Para entendermos a relação entre o termo marcado/não-marcado, podemos pensar que a marca é um dado de destaque. Se a valoramos com sinal de +, indicando sua visibilidade, esse seria o caso do termo marcado. De outro modo, termos recorrentes, que se repetem, seriam não-marcados, indicados com sinal -.

Porém, nos caminhos da repetição e da diferença, essa regra necessita ser balizada. Pois não haveria marcação + (positiva) de um termo em sua recorrência num

determinado texto, mas diferença em relação a suas outras aparições possíveis? Para estabelecer um critério para essa marcação, que é o mesmo que identifica a figura de linguagem como desvio ou diferença, entendemos que tal posituação de um termo é relacional e dependente das articulações textuais em que ele está implicado.

“O desvio, nesse caso, não se verifica na relação entre a mensagem, o intradiscursivo, e um código fora dela, um sistema lingüístico definível em competência, senão que se funda na relação contextual instituída entre uma parte do discurso, representado como marcado na fala de dado personagem, e outra parte dele, assinalada como não-marcada na fala de outros personagens da mesma história” (LOPES, 1986: 8).

É dessa maneira que pretendemos acercar nosso objeto de análise, considerando que a forma de marcação dos termos do que identificamos como figuras de linguagem depende de um ambiente relacional. E, mais: que a marcação que se estabelece pode ser baseada na presença de uma característica do termo, uma associação feita sobre ele e não se refere a todas as suas possibilidades de significação. Como no exemplo dado por Lopes, a fala de um personagem pode ser marcada pelo sotaque que o identifica como interiorano, o que não exclui outras marcas que possam dizer respeito à fala dessa mesma personagem. Além do fato de uma marcação não invalidar outra.

Ducrot analisa os conteúdos associados a uma determinada palavra que, instalada num discurso, evoca uma outra ambientação, uma outra cena. Mais uma vez, cabe notar que esse efeito é circunstancial, depende da relação entre o discurso de partida e a palavra destacada, numa sintonia para que haja o transporte.

“Semelhante situação se realiza, por exemplo, quando, num discurso em francês, introduz-se uma expressão de uma outra língua – com a intenção de significar não apenas a significação que tal expressão possui nessa língua, mas também certas idéias associadas de um modo geral à mesma língua. Assim, quando Stendhal emprega uma palavra italiana, não é apenas – nem mesmo necessariamente – pela significação própria dessa palavra (ou porque nenhuma palavra francesa a substitua exatamente), mas sim para ‘italianizar’, para introduzir, nesse lugar do texto, todo o complexo de sentimentos e de emoções que Stendhal liga à Itália (...)” (DUCROT, 1977: 24-25).

Reforçamos o fato de que um termo inserido no discurso realiza uma abertura do mesmo que, num só tempo, agrega sentidos – tanto o texto de partida quanto a palavra em si são afetados – e representa um dado de polifonia. Tratar a polifonia na relação com as figuras de linguagem nos parece essencial para entender: os limites das possibilidades de controle sobre os discursos, a interdição feita por um lado e seu deslocamento apresentado numa janela polifônica por outro. Poderemos ver, mais adiante, como e o quanto esses movimentos são sincronizados e interdependentes, como nas formas previstas por Freud de condensação e deslocamento. Tal é a relação também, nos termos deste trabalho, entre fala baseada num mecanismo de subentendido e abertura interpretativa.

O autor estabelece certas categorias de palavras que poderiam privilegiar transposições de sentidos, identificando o uso de palavras técnicas (poderíamos especificar ainda os jargões), termos que conotam uma vinculação geográfica ou de grupo (e isso, como veremos, é recorrente nas peças teatrais com viés humorístico de nosso *corpus*, num estilo paródico) e ainda palavras “poéticas”, sobre o estatuto das quais pretendemos nos debruçar.

58

“Dir-se-ia o mesmo para certos empregos de palavras técnicas – destinados a ‘tecnificar’, a significar a tecnicidade – ou de palavras catalogadas como ‘poéticas’ – utilizadas para marcar o discurso como poético –, ou ainda de expressões conhecidas por pertencerem a modos de falar de determinada pessoa ou grupo social – e cujo emprego deve associar o que é dito às idéias ligadas a tal pessoa ou grupo” (DUCROT, 1977: 25).

A palavra ganha destaque alçando-se de seu sentido próprio ao figurado. Poderemos estudar melhor este movimento por meio dos estudos de Retórica. “É a este mesmo mecanismo de conotações que cumpre atribuir, segundo nos parece, a espécie de codificação que pode fixar em figuras retóricas as manobras estilísticas” (DUCROT, 1977: 25). As figuras têm compromisso com uma apresentação espacial, uma forma de organização imagética.

“Esse compromisso das figuras com o analógico, que manifesta o sentido através de um componente espacial, solicitando, assim, a experiência sensível do leitor, é apontado por ele [Fontainer] como traço definidor das figuras e que as distingue das demais formas de linguagem” (BRANDÃO, 2004).

No percurso do presente trabalho devemos situar a diferenciação entre metaplasmos, figuras e tropos. Estamos no lado das virtudes. Cada uma dessas categorias tem sua contraparte como erro, construção inapropriada ou “vício”, respectivamente: barbarismo, solecismo e aciologia.

Estamos trabalhando com três níveis de elaboração das partes da oração. O primeiro deles diz respeito, genericamente, ao nível da palavra; o segundo, da relação entre as palavras na construção da oração e o terceiro, do conjunto da oração em sua produção de sentido.

Há alguns critérios principais para se dizer que a frase é justa, correta:

- 1) razão (*Logos*),
- 2) antiguidade,
- 3) autoridade,
- 4) costume.

A razão pode ser entendida como o respeito às regras de escrita estabelecidas e aos casos, aos modos. A antiguidade refere-se a como a língua foi empregada por escritores antigos, que antecederam uma obra. Há uma majestade e uma religiosidade que constituem o antigo. A autoridade refere-se a um autor contemporâneo que tenha peso, importância. Os poetas têm licença para usar formas inovadoras. O costume é o modo de falar e escrever que está estabelecido, que entrou para o âmbito do uso vulgar.

As partes da oração devem se prender umas às outras de forma coerente. Ou seja, a justeza da oração se dá em todos os seus níveis, desde suas partes fundamentais, estruturantes. Elas têm de estar completas e coerentes.

Uma frase completa e coerente pode ser entendida sob o ponto de vista da razão, da lógica. Um enunciado mínimo tem de ter um nome e um verbo para formar um *logos* mínimo, um discurso. O *onoma* (nome) é o sujeito, e o predicado diz respeito a sobre quem se enuncia (incluindo verbo). Completam o *logos* um sujeito, um verbo e um complemento. O complemento é o *onoma* propriamente dito, é o que se diz do sujeito.

Investigando a estrutura mínima necessária da oração pensamos suas partes fundantes para chegar ao *logos*. São quatro níveis de articulação:

- 1) letras,

- 2) sílabas,
- 3) nomes,
- 4) *logos*, a oração, o arrazoado.

Esses elementos de organização do texto já estão articulados em Platão. Crisípion identifica cinco partes da oração, uma a mais que Platão, mas verificamos o mesmo número (quatro) considerado por Aristóteles na *Poética*. Na gradação que propomos, *lexis* é o modo como se diz aquilo que se diz. É tanto palavra isolada, como o arranjo das palavras. Já *logos* é o discurso todo, sua totalidade.

Há uma ordem de complexificação: a intelecção da palavra é parte da oração, assim como os elementos são feitos pelas sílabas e as palavras integram sílabas. Das sílabas sai a palavra e da palavra sai a oração perfeita. Abaixo do nível das palavras não há intelecção, as palavras são a intelecção elementária. É interessante ressaltar que os antigos não distinguem a escrita e o fonema como nível fonológico e grafema.

No trabalho conceitual para a definição das partes da oração e sua justeza, devemos considerar diversos ofícios diferentes sobre o mesmo objeto, mas separados em sua finalidade. Há três tipos de trabalho com a linguagem: o do gramático, que busca a correção; o do lógico, que analisa a combinação entre as orações; e o do rétor, que busca como falar bem, com eficácia para a persuasão.

Os lógicos ficaram com a análise da construção dos períodos na reunião das orações. Trabalham sob a chave do verdadeiro/falso. Entre os ofícios mencionados não se distingue a semântica. Nesse ponto sobrepõem-se e confundem-se os ofícios do gramático e do lógico.

Podemos seguir uma sequência de definições entre diversos rétores situando as figuras ao mesmo tempo como mudança na ordem direta da oração e a motivação poética desse intento. Assim, dizemos que uma figura é a alteração da oração com vistas a uma melhoria. Figura é a alteração de *logos*, segundo palavra ou intelecção. É a oração que se pronuncia não segundo o que é reto e assim gera uma figura. A figura se desvia do costumeiro. Para Herodiano, é a figura que expõe entendimento comum não segundo a natureza e nem com retidão, mas torcendo e alterando a expressão, a frase da intelecção. E ainda, ela é a economia, organização do *logos* ou da *lexis* com ornamentação da enunciação. Segundo Cecílio, a figura é o desvio para o que não está

conforme com a natureza, o não-natural. E se não obedece à natureza, obedece à arte. Segundo Apolônio, a figura é uma transformação para o prazeroso. Para Zoigos, a figura é desviada na finalidade do discurso.

Podemos estabelecer uma tipologia para as figuras, identificadas da maneira em que se plasma a forma da oração. Podemos dividi-las em seis tipos principais, sendo que consideramos ser possível outra divisão e ainda a recombinação entre elas.

- 1) Figuras de palavra (relacionadas à *lexis*),
- 2) Figuras de intelecção (relacionadas ao *logos*),
- 3) figuras de acidente,
- 4) Figuras de significação,
- 5) Figuras de oração ou *schemata logos*. Estas só são percebidas na relação entre orações,
- 6) *Schemata dialektos* – idiotismos dialetais, inclui pronúncias. Não são propriamente figuras, mas metaplasmos.

Destacamos a recorrência das definições de uma divisão que parece central: entre figuras de palavras e figuras de oração. As primeiras podem ser verificadas na relação de uma palavra na oração. O segundo tipo é verificado na recorrência ou repetição de um efeito figurativo em mais de um membro da oração. Ressaltamos que há, ainda, momentos em que as figuras de palavra e de intelecção se confundem. Quando tratamos de figuras de intelecção, pensamos um caso no lugar de outro. Quando temos enunciados entrecortados, estamos no âmbito das figuras de palavra. Em todo caso, na frase truncada há rearranjo da ordem natural do período, seus membros (*cólon*) e incisos (*coma*).

As figuras podem ainda ser classificadas segundo alguns procedimentos estipulados para o trabalho com a linguagem mediante operações lógicas. Tais procedimentos se repetem genericamente e podem ser identificados em todos os níveis que descrevemos (metaplasmos/barbarismos, solecismos/figuras, aciologia/tropos), em alguns com mais clareza que em outros:

- 1) Subtração (*detractio*),
- 2) Adição (*adiectio*),
- 3) Substituição (*inmutatio*),
- 4) Permutação (*transmutatio*),

5) Adição e Permutação concomitantemente.

Observaremos, no caso de cada figura censurada, o movimento que a produziu. Acrescido a esse movimento, levaremos em conta qual princípio de organização da frase ela fere. Podemos observar as figuras de acordo com o princípio gramatical que violam. Temos assim figuras que violam o princípio da predicação, da determinação, da coordenação e da ordem.

CLASSIFICAÇÃO DAS FIGURAS, EIXOS DA METÁFORA E DA METONÍMIA

Sobre o histórico de classificação das figuras, podemos citar grandes classificações importantes:

“Da Antigüidade aos fins do século XVIII nas obras de Aristóteles, como nas de Quintiliano, Du Marsais, Fontanier, as figuras estiveram no centro dos debates acerca da elaboração dos aspectos retóricos do discurso, do ensino da arte de bem falar (...)” (LOPES, 1986: 19).

Nelas foi se processando uma redução que se encaminhou, em vários campos, para a centralização nas figuras da metáfora e da metonímia.

62

“Ali onde Quintiliano distinguia catorze tropos, Du Marsais via, na primeira metade do século XVIII, dezenove, prontamente reduzidas por Giambatista Vico à condição de realizações ocorrenciais variáveis de não mais do que 4 grandes classes de figuras-tipo, a metonímia, a sinédoque, a ironia e a metáfora. Já nos últimos anos, A. Henry (1971) exclui a ironia, mantendo a tríade da metonímia, da sinédoque e da metáfora. Jakobson, finalmente extremando ainda mais o processo histórico de simplificação, reduz todos os metassememas nas figuras arquitrópicas da metáfora e da metonímia” (LOPES, 1986: 19).

Assim, a obliquidade do discurso figurado em relação a seu fim, como entendemos a partir de Quintiliano, pode se encaminhar em processos que atualmente podemos definir como metafóricos ou metonímicos. Reconhecemos, nesse mecanismo, os dois eixos classificatórios das diversas figuras retóricas. Essa divisão, de inspiração em Jakobson, com raízes na linguística saussuriana, é hoje aceita por pensadores de diversos campos do conhecimento e, por isso, dela nos valem aqui: “(...) metáfora e metonímia são procedimentos discursivos de constituição do sentido. Nelas o narrador rompe, de maneira calculada, as regras de combinatória das figuras,

criando uma impertinência semântica, que produz novos sentidos” (FIORIN, 2006: 118).

A tradição retórica é então retomada no viés da tradição de estudos de linguagem e semiótica. Sua herança no trabalho sobre texto tem efeito em como se organizam os conceitos em tais estudos hoje.

“Até agora o estudo clássico dos *tropos* foi feito à base dos estudos de *combinação*, ou até mesmo de *mudança* de sentido. Sabemos que os Latinos tal como os Gregos designavam catorze tipos de tropos: a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a antonomásia, a catacrese, a onomatopéia, a metalepse, o epíteto, a alegoria, o enigma, a ironia, a perífrase, a hipérbole e o hipérbato. Os semânticos actuais destacam as relações lógicas que subentendem estes tropos, e deduzem as operações de base para as mudanças de sentido” (KRISTEVA, 1969: 49-50).

No caso específico das figuras de linguagem reconhecemos uma apropriação pela Análise do Discurso de categorias que se mantêm inclusive na nomeação das figuras de linguagem. Reforça-se que a retomada se dá por meio da linguística e também da Nova Retórica (com um dos expoentes em Chaïm Perelman). Vigora também o estudo retórico das narrativas.

“Em nossa época, pode-se notar uma certa renovação de interesse pela definição das figuras. Mas esta renovação se origina da Lingüística contemporânea mais do que da Retórica de antanho; hoje em dia, são a Estilística, a análise do discurso, a própria Lingüística que retomam, numa perspectiva diferente, os problemas que constituíam o objeto da Retórica” (PERELMAN, 2004b: 345).

Tendo em vista que a Retórica entende a produção do discurso como uma atividade destacada em relação a outras – “O estudo do sentido confundiu-se na Antiguidade com o estudo das *‘figuras’ de palavras (...)*” (KRISTEVA, 1969: 49) –, podemos enxergar nesse ponto uma abertura para entender que o objetivo do texto não é a reprodução fiel da realidade. Considerando que o trabalho com o texto pode ser descolado das ideias mais concretas e descritivas, há abertura para a criação e para a entrada num ambiente mais figurativo (ou, podemos dizer ainda, ficcional). Esse ponto pode, inclusive, ser considerado fator de crítica contra a tradição Retórica e fonte do juízo de valor negativo que recai sobre ela.

Especificando a separação de Jakobson nos eixos metafóricos e metonímicos, o autor considera que os dois procedimentos competem nos processos simbólicos. “A competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social” (JAKOBSON, 1971: 61).

Destacamos a ideia de que há uma concorrência de ambos para a constituição de sentido. Poderíamos também chamar de cruzamento esse encontro significativo, situando aí os termos das figuras de linguagem:

“O que se evidencia, aqui, é que os vocábulos, constituintes dos enunciados, são *valores* – formas cuja significação só se determina no cruzamento desses dois eixos do discurso, o vertical ou paradigmático, dos contextos pressupostos da cultura, com o horizontal ou sintagmático, dos contextos postos de cada discurso” (LOPES, 1986: 13).

O autor aponta que os textos em geral podem se organizar privilegiando um desses polos, adquirindo uma característica peculiar. Ainda, os eixos metafórico e metonímico podem ser identificados nos diversos níveis verbais.

64

“(...) a todo nível verbal – morfológico, léxico, sintático e fraseológico – uma ou outra dessas duas relações (similaridade e contigüidade) pode aparecer – e cada qual num ou noutro de seus aspectos – uma gama impressionante de configurações possíveis se cria. Um ou outro desses dois pólos cardeais pode prevalecer” (JAKOBSON, 1970: 57).

Em termos de aproximação teórica à matéria da metáfora e da metonímia, haveria maior dificuldade para tratar teoricamente o caso da última.

“A similaridade das significações relaciona os símbolos de uma metalinguagem com os símbolos da linguagem a que ela se refere. A similitude relaciona um termo metafórico com o termo a que substitui. Por conseguinte, quando o pesquisador constrói uma metalinguagem para interpretar os tropos, possui êle meios mais homogêneos para manejar a metáfora, ao passo que a metonímia, baseada num princípio diferente, desafia facilmente a interpretação” (JAKOBSON, 1971: 61).

As figuras foram estudadas como procedimentos poéticos, isolando um e outro polo, e não na complexidade de serem processos bipolares, havendo favorecimento da metáfora.

Entendemos que as figuras de linguagem em geral, mas especialmente a metáfora, guardam uma relação de enigma ou segredo contra a possibilidade de serem interpretadas. O sentido da imagem criada depende do reconhecimento do pressuposto de partida para que então se processe o deciframento. Se pensarmos que as figuras de linguagem que estudamos sofreram cortes, então há uma preocupação de que essa relação de segredo permaneça dessa forma e um investimento para isso. Podemos pensar também que a imagem subentendida na figura de linguagem pode ser mais chocante e atraente do que a mesma ideia escrita cruamente na peça.

Perelman, por sua vez, identifica a relevância de se estudar as analogias:

“Toda a história da filosofia poderia ser reescrita enfatizando-se não a estrutura dos sistemas, mas as analogias que guiam o pensamento dos filósofos, a maneira pela qual se correspondem, se modificam, são adaptadas ao ponto de vista de cada qual” (PERELMAN, 2004b: 345).

Da mesma forma, advogamos que uma história das obras teatrais do AMS pode ser contada a partir das figuras criadas e da relação entre elas. Para além de considerarmos a figura de linguagem como um modo desviado da maneira normal de dizer (regulado ou do senso comum), conceituamos, ainda, de outra forma: as figuras de linguagem são a apresentação de uma associação de ideias inusitada, quebrando a expectativa do leitor/ouvinte. Ela é inusitada, mas ao mesmo tempo compreensível, de forma que joga com um ideário familiar a seu público.

Ressaltamos que a figura de linguagem tem uma faceta visível, luminosa, que atrai a atenção do leitor. “(...) o tropo se ergue como a face visível de uma invisível ideologia que, com as marcas do desvio da norma que a engendra, constrói a sua máscara de presença oculta” (LOPES, 1986: 5).

Assim, as figuras de linguagem têm um duplo efeito, ao mesmo tempo de reforço e de inovação. Poderemos modular o quanto de cada um desses elementos está presente nos exemplos específicos que analisaremos, mas a princípio podemos apontar: as figuras de linguagem reforçam termos (utilizam palavras do uso comum) e concepções (fazem referência a conteúdos conhecidos) para a criação de uma imagem inusitada dentro do texto em que está inserida.

Devemos salientar que o dado de inovação se dá em relação à articulação do próprio texto da peça teatral. É possível que, se estivermos atentos às relações intertextuais e interdiscursivas que a figura promove, possamos encontrar uma trilha novamente de reforço e conservação de certos termos e conteúdos.

FIGURAS DE LINGUAGEM E ARGUMENTAÇÃO

Na classificação desenvolvida por Chaïm Perelman, as figuras de linguagem situam-se, dentro da disciplina da Retórica e envolvendo os procedimentos de argumentação, na categoria de argumentos de presença. Elas se destinam a aumentar a possibilidade de contato e adesão por parte do auditório.

“Na outra ponta encontramos uma série de procedimentos destinados sobretudo a aumentar a intensidade da adesão mediante o que chamaríamos impressão de presença ou de realidade. É nesse grupo que colocaríamos a analogia sob suas diferentes formas, notadamente a metáfora” (PERELMAN, 2004b: 345).

Assim, uma das propostas do movimento da Nova Retórica é restituir o estudo das figuras de linguagem ao terreno da argumentação que lhe seria próprio de origem.

66

“O papel delas em retórica é primordial. Ai encontramos também a maioria dos procedimentos que com o nome de ‘figuras’, são classificados e reclassificados há séculos. Sua eficácia literária nunca foi ignorada. Mas seu significado como elemento de argumentação está longe de ter sido suficientemente analisado” (PERELMAN, 2004b: 345).

As práticas de argumentação e de oralidade na era moderna (e posteriormente) têm se fixado nos tribunais de direito e nos meios de comunicação. Os caminhos teóricos para seu estudo, nesse sentido, se aproximam hoje de teorias próprias à argumentação e à filosofia do direito, além de manter sua atuação na área das artes. Dessa forma, é reforçada a relevância de se investigar as figuras de linguagem operando nesses campos.

O autor retoma, então, a importância das figuras de linguagem nos processos de argumentação, muitas vezes sentidas como única maneira possível de expressão, mesmo no discurso científico.

“Basta o raciocínio ser concebido como uma cadeia ou como um tecido para que a relação entre o conjunto do discurso e cada um de seus elementos seja vista numa perspectiva totalmente diferente. Com efeito, cada foro estrutura de modo diferente o tema, que incita a pôr em evidência alguns de seus aspectos, deixando outros na sombra” (PERELMAN, 2004b: 339).

E mesmo, Perelman entende que algumas qualificações extrapolam o caráter de simples escolha e têm a força de uma figura.

“As qualificações às vezes apresentam um caráter tão inesperado que nelas se veria, mais que uma escolha, uma figura. O importante é ver qual é o meio que a torna uma figura argumentativa e que é a força dessa forma classificatória que produz esse efeito surpreendente” (PERELMAN, 2004b: 113).

Por fim, relacionamos a força argumentativa na linguagem com um certo desconforto contra a neutralidade de qualquer enunciado, investindo-lhe de agressividade. Com Perelman podemos dizer que “Excluímos da retórica tanto a violência como a carícia, mas é difícil eliminar-lhe a ameaça e a promessa, pois estas se servem da linguagem para ganhar adesão” (PERELMAN, 2004a: 142). Podemos dizer, de outra forma, que os embates de violência ou afagos verbais se dão no nível da linguagem. Os discursos são a própria matéria da disputa e isolar o campo da linguagem ao verbal seria restringir o nível de ação das próprias figuras de linguagem.

Considerando outro caminho teórico, observando as figuras de linguagem e sua relação com as teorias da argumentação sob a perspectiva das implicações, entendemos que o movimento de aproximar Ducrot com a lógica argumentativa abre a possibilidade de pensar as figuras de linguagem censuradas não como uma intencionalidade do censor ou do autor da peça, mas sim que a imagem ali contida suscita a defesa de um argumento, colocar em julgamento a própria imagem em questão.

Nesse sentido, podemos dizer que uma figura de linguagem é sempre uma maneira de fazer luz sobre pressupostos que se quer apresentar. Elas são o ponto alto de sua exposição. Oferecem uma imagem, figurativizam uma ideia.

Assim, para que uma figura de linguagem seja compreendida, depende do acesso do leitor ao(s) pressuposto(s) aos quais se refere. Caso os pressupostos sejam reconhecidos, a figura é inteligível para o leitor, é compreendida, decodificada.

“Em nossos termos, o fato de pressupor situa o diálogo na hipótese de que os próprios enunciatário e enunciador estão modalizados, conta como atribuição de uma certa competência modal. E essa operação é efetivamente definitiva do ato ilocutório” (LOZANO, 2002: 262-263).

Podemos pensar ainda no estudo da argumentação e sua associação com os estudos de lógica.

“A teoria da argumentação, assim definida, faz-nos pensar imediatamente, dado seu objeto, na antiga retórica, que no entanto eu abordo com preocupações de lógico, o que me obrigará, a um só tempo, a restringir e a ampliar minhas pesquisas” (PERELMAN, 2004b: 207).

O recurso aos raciocínios dialéticos e retóricos surge quando há a necessidade de haver consenso sobre valores. Perelman chega, por essa via, à noção de acordo, momento em que não há provas suficientes sobre a verdade.

68

“Mas a noção de acordo se torna fundamental quando os meios da prova inexistem ou são insuficientes, principalmente quando o objeto do debate não é a verdade de uma proposição, mas o valor de uma decisão, de uma escolha, de uma ação consideradas justas, equitativas, razoáveis, oportunas, louváveis ou conformes ao direito” (PERELMAN, 2004b).

A Retórica se diferencia da Lógica, pois seu compromisso é mais com a adesão do que com a verdade. O que está em jogo quando se fala das figuras de linguagem não é um embate entre o verdadeiro e o falso, mas entre valores possíveis em aparente contradição (que a figura tenta subsumir).

“De fato, aquilo que se opõe ao verdadeiro só pode ser falso, e o que é verdadeiro ou falso para alguns deve sê-lo para todos: não se tem de escolher entre o verdadeiro e o falso. Mas aquilo que se opõe a um valor, mesmo que a importância que lhe concedamos, o apego que lhe testemunhemos, não impeçam de sacrificá-lo eventualmente para salvaguardar o primeiro. Nada garante, aliás, que a hierarquia de valores de um será reconhecida por outro” (PERELMAN, 2004a: 146-147).

Podemos entender a condensação promovida pelas figuras de linguagem como um dos pontos centrais no limiar entre a organização do pensamento em termos do silogismo lógico – e a dinâmica da aquisição de conhecimento, o efeito de sentido da produção artística – com a dinâmica da catarse e os debates retóricos – com as dinâmicas da opinião e da persuasão. Tais figuras representam momentos de ligação com um conhecimento acumulado, com uma fruição por meio da repetição e rearticulação desse conhecimento, e ainda convencimento, por meio da argumentação que engendra com seu mecanismo de duplo sentido.

“Aristóteles, no livro três da Retórica, que pode ser lido como sua teoria do espetáculo, já advertia que, a despeito da importância decisiva do silogismo lógico na concretização de uma ação persuasiva, há uma inevitável influência do que entendia como elementos externos na efetivação de um discurso, ou no seu êxito persuasivo. Era nesse mesmo sentido que ele minimizava a influência da cenografia e das máscaras na realização dos efeitos da tragédia, ou catarse, não sem deixar de reconhecer que elas participavam dessa efetivação” (DA COSTA, 2009: 100).

As figuras de linguagem têm um caráter dramático, elas concentram essa carga canalizada como efeito de persuasão. Ainda que não estejamos no âmbito do silogismo, elementos do âmbito estilístico participam de um encadeamento lógico para um efeito de sentido, no direcionamento de uma catarse.

Em termos gerais, consideramos que haja, nas peças censuradas, dois textos sendo escritos: o texto dramático e o texto da censura. O texto dramático é estritamente o texto da peça com seu andamento e seu clímax. O texto da censura é o conjunto dos cortes determinados sobre os textos dramáticos. Este último não têm necessariamente relação com o desenvolvimento da narrativa da peça.

As figuras de linguagem, assim, são o ponto máximo do encontro entre ambos. São o momento em que o texto dramático se apresenta de forma mais elaborada estilisticamente e que o censor rasurou. Dizemos isso considerando, de todo modo, que o texto da censura existe fora do brilho das figuras de linguagem, já que não está diretamente colocado no momento da criação artística. E o texto dramático segue seu curso e pode ter maior (peças parcialmente liberadas) ou menor interferência da censura (peças liberadas e vetadas).

Podemos nomear alguns balizadores para determinar o sentido próprio de uma palavra, eles respondem a critérios temporais, espaciais, grupais e normativos do uso da palavra. Um sentido próprio para uma palavra só pode ser determinado em relação a um tempo, um espaço, um grupo e uma norma gramatical e semântica.

No caso do Arquivo Miroel Silveira, temos peças de teatro que cobrem diversas décadas. Pode haver variação de sentido das palavras tomando seu sentido presentificado, no momento da análise. O sentido usual de algumas palavras terá de ser resgatado como parte do trabalho de análise.

Quanto ao espaço abordado, embora todas as peças fossem encenadas no Estado de São Paulo, é interessante pensar que as palavras poderiam ter origem em qualquer dos países a partir dos quais houve emigração para o Brasil e, ainda, das diversas regiões do próprio país. Podemos dizer assim que São Paulo comporta todos esses outros espaços pois as palavras proferidas têm sentido para quem assiste às peças de teatro nesse local marcado. Ao mesmo tempo, elas carregam uma herança de seu local de origem.

A relação das palavras com a sua comunidade de falantes segue a mesma divisão das categorias espaciais. Observamos ainda que é possível estabelecer comunidades menores dentro da própria cidade de São Paulo, que utilizam o mesmo jargão. O jargão selecionado precisa estar de tal forma integrado ao senso comum a ponto de ser utilizado numa peça teatral.

As figuras de linguagem censuradas revelam uma riqueza em relação às temáticas abordadas nas peças teatrais – mostrando inclusive uma certa vinculação de lugar, o Estado de São Paulo, e de tempo, o período abarcado pelo Arquivo – sobre as quais havia polêmica. Nas figuras, tais temáticas são explicitadas e transformadas numa imagem. Elas se transformam num tipo de representação rebuscada, caso em que a enunciação foi trabalhada.

Em nome da elaboração de uma metodologia de análise devemos nos deter, adiante, em algumas classes gerais de figuras, que muitas vezes englobam inúmeras subclassificações, com variações entre autores e épocas históricas de estudo sobre o material das figuras de linguagem nas quais não pretendemos detalhar. Concentrando-nos na regra geral que determina o mecanismo de funcionamento das figuras, poderemos investir sobre as peças a serem analisadas.

Indicamos, assim, quatro classes de tropos privilegiados nas classificações feitas sobre as figuras de linguagem, entendendo que as mais abrangentes são a metáfora e metonímia e considerando como casos especiais a alegoria e a ironia. As duas últimas ganharam expressão por meio de suas definições na teoria literária e ganham destaque aqui por sua recorrência nas peças teatrais analisadas.

METÁFORA

A metáfora é um tema longamente estudado, podemos falar na existência mesmo de uma Teoria da Metáfora e, assim, não faltam definições. Aristóteles, tratando das diferenças entre a imagem e a comparação, pontua que a imagem é uma metáfora, sendo a diferença entre ambas pequena. Elas pertencem ao âmbito do poético e devem ser usadas de forma controlada no discurso retórico. Neste último, a metáfora deve ser derivada de uma analogia (ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*, capítulo IV – Da imagem ou comparação).

Em *A Arte Poética* o filósofo apresenta um capítulo sobre as formas do nome e das figuras (capítulo XXI) e nele inclui uma definição de metáfora como “(...) a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (ARISTÓTELES, 2005: 274). Há exemplos para cada uma dessas transposições, sendo que em alguns casos há referência à palavra substituída na metáfora, em outros, ela está subentendida, conteúdo ocultado pela elipse.

“Na Retórica Antiga definia-se a metáfora como uma comparação abreviada, elíptica, concebida nos termos de uma figura do plano de conteúdo (um metassemema) resultante de uma comparação entre dois termos, A e B, tomados como impropriamente semelhantes entre si (...)” (LOPES, 1986: 24-25).

Podemos retomar a estrutura da metáfora como desenhada por Aristóteles (1457b), quando, para designar A, se diz o C de B ou, ainda, quando se afirma que A é um C. No exemplo de Perelman,

“Se a velhice está para a vida assim como o entardecer está para o dia, qualificaremos metaforicamente a velhice

de entardecer da vida ou diremos ainda que a velhice é um entardecer” (PERELMAN, 2004b: 335).

Podemos dizer que a metáfora tem o objetivo de afastar da linguagem corrente o estilo da elocução. E o trabalho de construir metáforas baseia-se na percepção das relações. “(...) descobrir metáforas apropriadas equivale a ser capaz de perceber as relações” (ARISTÓTELES, 2005: 277).

Dumarsais, em Tratado sobre os tropos (*Traité des tropes*) nos diz: “A metáfora é uma figura pela qual se transporta, por assim dizer, a significação própria de uma palavra a uma outra significação conveniente em virtude de uma comparação almejada”² (DUMARSAIS, I, 4.).

Perelman analisa a estrutura da metáfora e da analogia, sendo que a primeira seria de certa forma uma versão condensada da segunda.

“Fazemos questão de salientar que, para nós, não há analogia senão quando é afirmada uma *similitude das relações*, e não simplesmente uma similitude entre termos. Se afirmamos que A é B (Esse homem é uma raposa), não se tratará, para nós, de uma analogia, e sim de uma metáfora, que é uma analogia condensada (...)” (PERELMAN, 2004b: 334).

72

Paul Ricoeur considera, por sua vez, que os estudos clássicos da metáfora merecem uma revisão que diz respeito especialmente ao deslocamento do “(...) problema da metáfora da semântica da palavra para a semântica da frase” (RICOEUR, 2009: 70).

A metáfora implicaria, assim, o trabalho sobre as palavras, cada uma comparada a seu sentido “corrente”. Com Ricoeur e recuperando trabalhos do que o autor chama de uma Nova Semântica (com I.A. Richards, Max Black, Monroe Beardsley, Colin Turbayne, Philip Wheelwright, entre outros) vemos que se “(...) uma metáfora só faz sentido numa enunciação, ela é um fenômeno de predicação, não de denominação” (RICOEUR, 2009: 73).

Assim, a metáfora se constrói por meio de articulações de paráfrases. “O que está em jogo numa expressão metafórica é, por outras palavras, o aparecimento de um parentesco onde a visão comum não percebe qualquer relação” (RICOEUR, 2009: 75). Podemos denominar tal fenômeno de um processo de metaforização,

“(...) a metaforização tem, como todo fato de estilo, uma origem paradigmática, mas essa origem tem uma manifestação sintagmática – ela se manifesta num espaço de localização e enquadramento de dimensões muito variadas, mas sempre no eixo sintagmático da fala.” (LOPES, 1986: 32)

A metaforização ocorre em relação a uma tensão. Embora, por um lado a relação entre os elementos seja de similaridade, trata-se de aspectos que se aproxima entre objetos de conjuntos díspares.

“O que chamámos a tensão numa enunciação metafórica não é, efectivamente, algo que ocorra entre dois termos numa enunciação, mas antes entre duas interpretações opostas da enunciação. É o conflito entre as duas interpretações que sustenta a metáfora” (RICOEUR, 2009: 73).

Nesse movimento tensionado a metáfora modifica a substância mesma da linguagem a partir de um embate de sentidos. Se pensarmos as figuras de maneira radical, poderemos dizer que tudo que se usa hoje na língua está em sentido figurado, principalmente metaforizado, como podemos encontrar já nas observações de Quintiliano. Dizemos isso pensando que as palavras são sombras do que foram numa certa origem e também do que figuraram arbitrariamente em relação a seu referente. Assim, a metáfora pode tomar um carácter expandido ou amplificado. Podemos chegar, no limite, à constituição da alegoria, como veremos a seguir.

ALEGORIA

Partindo do mecanismo metafórico, a analogia o leva ao extremo quase criando um código próprio, composto pelos elementos que lhe dão vida. Nas peças teatrais do Arquivo Miroel Silveira, há bons exemplos desse recurso, que é tanto poético como decisivamente político num sentido amplo do termo. Sem querer criar uma dicotomia entre as duas instâncias, podemos dizer que a alegoria agrega à utilização da linguagem figurada um momento de reforço da figura criada e assim a defesa de um posicionamento. Todos os elementos da alegoria buscam convergir para uma mesma organização dos sentidos que ela implica. Podemos dizer, de outro modo, que tal figura tem autoria bastante marcada e, nesse sentido, projeta sua argumentação.

“Simulando dizer o que o Poder quer que se diga e dissimulando que diz o interdito, a alegoria reponta ao longo da História como o tipo de escritura que os opositores dos regimes despóticos privilegiam para dar o seu recado. O alegorismo faz-se assim, antes de mais nada, um instrumento de resistência à opressão, e é esse o seu valor primeiro enquanto chave de leitura para a literatura de certos períodos, mormente aqueles em que a atuação mais rigorosa da censura obriga os conteúdos do pensamento não-conformista a se metaforizar para se exprimir” (LOPES, 1986: 44).

Um dos casos específicos e recorrentes de alegoria é a personificação: no teatro toda sorte de objetos se transforma em personagem, antropomorfizado no palco. É o caso, por exemplo, da peça *São Paulo não pode parar*, que faz falar diversos pratos típicos de comida associados a diferentes nacionalidades: a Pizza Napolitana, o Bacalhau, o Beef, a Feijoada.

Os atores, nesse caso, alavancam de sua figura humana para encarnar e dar vida a seres inanimados, ao mesmo tempo que os investe de uma certa possibilidade discursiva de humanidade narrada alegoricamente.

“Narrativa simbólica, a alegoria opera a representação de um espetáculo cujo tema é dado como resposta à pergunta que indaga sobre ‘o que aconteceu’, e cujos atores são sempre simulacros de seres humanos, ainda quando se manifestem concretamente na figura de atores animados ou inanimados outros, seres e ou coisas, materiais ou abstratas (...)” (LOPES, 1986: 44).

METONÍMIA

A metonímia é anunciada como um tropo em que há substituição de uma palavra por outra que a represente. Não encontra o mesmo apreço que a metáfora nas definições. Podemos considerar a sinédoque como um caso particular de metonímia, em que se toma o menor pelo maior ou vice-versa. Em ambos os casos é estabelecida uma relação de contiguidade, em que se arma uma equivalência entre os termos envolvidos.

“La métonymie est également une double synecdoque mais en sens contraire: elle est symétrique et inverse à la métaphore. Ici chacun des deux sens fonctionne comme la synecdoque d’un troisième sens qui les englobe. Lorsqu’on nomme l’auteur pour parler de ses oeuvres, l’un comme l’autre agissent à la

manière de synecdoque, par rapport à um ensemble plus vaste qui inclut la vie, les oeuvres, etc. La mise en équivalence des deux sens devient possible car tous deux appartiennent au meme ensemble” (TODOROV, Recherches Rhetóriques: 31).³

Não podemos deixar de pontuar que, na cadeia de elementos articulada na metonímia, não deixa de operar ainda um movimento de seleção. Mais uma vez o processo que observamos não é de mera substituição de um termo por outro, mas a constituição da equivalência elaborada precisamente na amarração proposta pelo texto. O que significa dizer que termos iguais podem não constituir uma figura numa outra conjuntura textual.

Em termos de sua estrutura, a metonímia apresenta ao mesmo tempo uma relação de comparação entre os elementos. A comparação é feita de forma direta e os elementos são inseridos num mesmo conjunto.

ANALOGIA

Perelman separa a estrutura da analogia em dois pares de termos, um deles mais conhecido e o outro, menos, e os nomeia segundo o procedimento de criação da analogia; o primeiro é o tema (objeto do discurso) e o segundo, *foro* (no qual se efetua a transferência). Tem-se em vista que a analogia pode ser superada caso haja familiaridade com o tema a ponto de ele também ser transformado num exemplo da relação que o foro indica. Podemos acrescentar que o primeiro deles tem subsídio no senso comum, deve ser conhecido. Perelman identifica termos simétricos, ou seja, que estão em igualdade de relação.

Na terminologia de Osvald Ducrot, podemos conceber a lógica entre o objeto do discurso e sua transferência como a relação entre dois pressupostos de formulações independentes (cada par de termos). Mas, a depender da maneira como a analogia está construída, podemos ter a relação entre um pressuposto e o par transferido estar subentendido.

³ A metonímia é, da mesma forma, uma sinédoque dupla, mas em sentido contrário: ela é simétrica e inversa à metáfora. Cada um dos dois sentidos funcionam como a sinédoque de um terceiro sentido que os engloba. Quando um autor fala de suas obras, um como o outro ligam-se por sinédoque, por associação a um conjunto mais vasto que inclui vida, obra, etc...A equivalência dos dois sentidos é possível pois ambos pertencem ao mesmo conjunto. (tradução nossa).

No processo de analogia não há um caráter de contradição entre o novo termo surgido e sua forma de partida. Assim que

“Onde quer que se possa acompanhar a marcha dos sucessos lingüísticos, vê-se que a inovação analógica e a eliminação da forma antiga são duas coisas distintas e que em parte alguma se surpreende uma transformação” (SAUSSURE, 2003: 190).

Não se trata, então, de um processo de substituição de termos, mas de convivência, em que o campo de significação de cada um permanece garantido. Esse processo nos interessa em relação ao material a ser analisado pois entendemos que os sentidos herdados de cada termo que compõe a estrutura da figura de linguagem concorre para a emergência de um terceiro termo que resulta da justaposição dos dois primeiros.

“Uma vez admitida e integrada na língua, a analogia pode fornecer, graças à catacrese, um modo de expressão tão usual e inconteste que o aspecto metafórico da fórmula passa desapercibido, a não ser que, de um modo ou de outro, desperte-se a metáfora adormecida” (PERELMAN, 2004a: 177).

O processo de substituição não é feito para efetivamente tomar o lugar da forma que se arcaíza, mas há, de outro modo, uma mudança de valores e deslocamento de sentidos. “Tão alheio ao caráter da analogia é substituir uma forma por outra que a vemos amiúde produzir formas que não substituem nada” (SAUSSURE, 2003: 190). É dessa forma que podemos dizer que a natureza da mudança linguística é a mesma que a da criação.

“Toda criação deve ser precedida de uma comparação inconsciente dos materiais depositados no tesouro da língua, onde as formas geradoras se alinham de acordo com suas relações sintagmáticas e associativas” (SAUSSURE, 2003: 192). Assim, a dinâmica da língua, nas suas atualizações como fala, contempla a possibilidade das formações analógicas e figurativas em geral. Saussure vai nos dizer da criação das palavras que já estão em potência na língua.

Podemos dizer, ainda, que a força motriz do efeito analógico tem menos relação com regras gramaticais e de sintaxe do que com aproximações legitimadas em outros âmbitos, por exemplo, a sonoridade semelhante entre termos ligados a referentes diversos.

Cabe destacar o caráter inovador do processo analógico, em oposição à conservação de termos. A analogia “(...) supõe a consciência e a compreensão de uma relação que une as formas entre si” (SAUSSURE, 2003: 191). De acordo com Saussure, baseando-nos nas aulas do *Curso de Lingüística Geral*, “Uma forma analógica é uma forma feita à imagem de outra ou de outras, segundo uma regra determinada” (grifo do autor. SAUSSURE, 2003: 187).

Para discorrer sobre a analogia, Saussure se atém ao nível da mudança fonética. “Saussure já colocava cada palavra no centro de uma constelação de associações (quer pelo sentido, quer pela forma) (...)” (KRISTEVA, 1969: 50).

No entanto, podemos observar que a construção do mecanismo analógico pode ser verificada em todos os níveis em que há desvio ou distanciamento em relação a uma certa norma, desde o fonético ao frástico.

“A analogia se exerce em favor da regularidade e tende a unificar os processos de formação e de flexão” (SAUSSURE, 2003: 188). No entanto, Saussure observa que não são as formas mais numerosas que necessariamente desencadeiam a analogia. Não se pode prever até onde irá a imitação de um modelo, nem quais são os tipos destinados a provocá-la.

“A analogia estabelece uma proporção: *a* está para *b*, como *c* está para *d*. Trata-se de esclarecer, por meio de uma relação conhecida (*c* está para *d*), à qual chamamos *foro*, uma relação menos conhecida (*a* está para *b*), que é o *tema* do discurso. Esta relação assimétrica entre o tema e o foro é que distingue a analogia da proporção matemática, na qual a igualdade de relações é simétrica” (PERELMAN, 2004: 176).

Essa assimetria nos interessa para analisar o que está em jogo no embate proposto na analogia e o efeito polissêmico que pode ser gerado a partir dela. Isso nos ajuda a entender o processo da analogia não na chave do engano, mas como um processo de certa maneira caótico que respeita regras até então imprevisíveis e inesperadas. De qualquer forma, podemos dizer que tais regras têm lógica.

“Os primeiros lingüistas não compreenderam a natureza do fenômeno da analogia, a que chamavam de ‘falsa analogia’. Eles acreditavam que ao inventar *honor*, o latim se havia enganado” sobre o protótipo *honos*. Para eles, tudo quanto se afasta da ordem dada é uma irregularidade, infração de uma forma ideal.” (PERELMAN, 2004: 176).

IRONIA

A ironia estabelece uma relação de contrariedade, ou ainda podemos defini-la como uma contradição aparente. Dizemos que ela é aparente dado que formulada como elemento de conformação da enunciação e não como impossibilidade de coexistência. O contraste está na base do efeito irônico e, uma vez que ele esteja apresentado, marca todo o sentido, que antes dele seria interpretado de maneira mais literal.

Essa figura costumava integrar a Retórica Clássica num sentido de dissimulação, o que se coaduna com a vontade de ocultamento do subentendido que ela carrega. Efeitos de ironia podem ser entendidos como estranhos à significação literal, são subentendidos retóricos.

Em termos gerais, válidos para todos os casos de análise a que procederemos, Ducrot nos dá um exemplo de como a simples identificação de uma figura de linguagem pode não ser suficiente para revelar tais conteúdos subentendidos. Na frase “Jacques não despreza vinho”,

“Embora possamos facilmente constatar aqui um caso particular de litotes, não basta alegar a existência dessa figura para obter *ipso-facto* a explicação desejada, pois há enunciados que, praticamente, nunca subentendem sua própria ampliação” (DUCROT, 1987: 22).

78

Ou seja, entender o enunciado não significa ter uma conclusão afirmativa sobre ele. Sendo assim, podemos esperar em nossas análises nunca casos de revelação, mas de interpretação balizada.

II.2 TEORIA DAS IMPLICAÇÕES

Poderíamos assumir por base que o percurso de nossa interpretação sobre as frases com palavras censuradas incluiria as etapas da frase à significação e, em seguida, da significação ao sentido. Ducrot nos especifica algo sobre este percurso que religa diretamente o que é do âmbito do sentido à materialidade da frase, numa conexão nos interessa muito de perto nas análises.

Recuperamos tal percurso interpretativo nas palavras do autor:

“Imagina-se, então, um processo de interpretação do enunciado que comportaria duas etapas sucessivas: a primeira iria da frase à significação, e a segunda da significação ao sentido. Somente a segunda etapa levaria em consideração as circunstâncias da fala, a primeira sendo, por definição, independente. Este é o processo que freqüentemente tenho procurado esquematizar ao falar de um componente ‘retórico’ que, considerando a situação de discurso, a faria agir sobre os resultados obtidos previamente de um componente ‘lingüístico’ destinado a descrever as frases” (DUCROT, 1987: 91).

Entendemos, assim, que um componente retórico, faz o religamento entre os níveis de interpretação e que já desponta no âmbito da frase como evidência do descompasso entre um pretenso valor dos morfemas tomados isoladamente e sua colocação em ato.

Na preocupação com a presença de valor argumentativo na língua, Ducrot, em pesquisas conjuntas com J.C. Anscombre, o considera como um elemento de base, a partir do nível do morfema mesmo, indistinto da própria elaboração do enunciado.

“Mais precisamente, nós construímos a hipótese de que o valor argumentativo dos morfemas determina o da frase de que são constitutivos, e que este último determina, por sua vez, levando em conta a situação de fala, o valor argumentativo de seus enunciados” (DUCROT, 1987: 139).

O autor identifica que o próprio enunciado alude a uma organização argumentativa das proposições que implícita. É como se na dinâmica do uso da língua houvessem operadores que apontam para a o embate entre proposições (*mas*), como também relações de concordância, de implicação (*já que*) e todo tipo de ponderação entre elas. O enunciado alude a proposições, argumentos, mas não se pode decifrá-los completamente, fazem parte do próprio valor do enunciado.

Quando uma afirmação conclusiva que deduzimos estar implícita num enunciado encontramos um argumento, uma hipótese e não um pressuposto em si (conceito que Ducrot chama de classe argumentativa). É característica do pressuposto estar constantemente externo ao que se diz, naturalizando o processo dinâmico de comunicação. Uma classe argumentativa é assim definida pelo conjunto da identidade pessoal do locutor e sua situação social, ideológica ou espaço-temporal.

Devemos observar que a presença argumentativa na linguagem não é uma relação de sobreposição sobre uma língua já existente, mas uma inscrição nela, “(...) prevista em sua organização interna” (DUCROT, 1981: 180).

Sobre os argumentos devemos dizer que se diferenciam em intensidade criando uma hierarquia entre si (uma escala argumentativa) e a ordem de aparecimento interfere na conclusão (ordem argumentativa).

O autor mesmo nos encaminha para a ligação das implicações com a construção de uma teoria da argumentação e situa a herança de seu pensamento sobre o tema em Émile Benveniste.

“Temos aqui o esboço de uma teoria geral da argumentação, ou mais exatamente, dessa forma de argumentação que é, na minha opinião, inerente à atividade lingüística e que deixa certos traços, que de outra forma seriam inexplicáveis, na própria organização da língua. Tal pesquisa se relaciona ao grande empreendimento iniciado por E. Benveniste que visa a descobrir a enunciação no interior do próprio enunciado, a fala no interior do código” (DUCROT, 1981: 7).

Como segundo pilar teórico do presente trabalho, as Teorias do Discurso nos permitem, então, estudar as classificações das figuras de linguagem inserindo-as num outro patamar que não aquele dos estudos estilísticos. Os diversos nomes das diferentes figuras de linguagem são operações lógicas que podemos atribuir também ao nível discursivo. Dessa forma, podemos relacionar uma proposta classificatória das figuras ao estudo da lógica das operações na linguagem, ao jogo entre pressupostos e subentendidos na obra de Oswald Ducrot.

Os estatutos de pressupostos e subentendidos são relacionados, assim, pelo autor a dois âmbitos diferentes da linguagem; o primeiro deles, ao componente lingüístico, e o outro, ao componente retórico. Os pressupostos parecem estar ligados à construção sintática da língua, sendo que podemos testar de alguma forma sua perenidade quanto às modificações sintáticas de um enunciado para: sua forma negativa, interrogativa e ainda com conteúdo subordinado (posto).

“(...) o fenômeno de pressuposição parece estar em estreita relação com as construções sintáticas gerais – o que fornece uma primeira razão para tratá-lo no componente lingüístico onde, evidentemente, deveria ser descrito o valor semântico dessas construções” (DUCROT, 1987: 19).

Estes dois operadores lógicos centrais, pressupostos e subentendidos, estariam na base da comunicação de enunciados em geral. Especificamente no caso das figuras de linguagem, podemos dizer que elaboram e explicitam subentendidos na medida em que reforçam a comunicação com um leitor suposto. Haveria uma anterioridade dos pressupostos em relação aos subentendidos:

“(...) o conhecimento dos elementos semânticos pressupostos é um pré-requisito necessário à pesquisa dos subentendidos e que os pressupostos encontram-se entre os dados que devem ser fornecidos à entrada do componente retórico” (DUCROT, 1987: 25).

Um pressuposto pertence sempre ao sentido literal dos enunciados. O subentendido, ao contrário, parece ter sido acrescentado ao enunciado, postigo a ele. Ainda, os pressupostos parecem ter certa independência em relação a um enunciado em particular, referenciando um conhecimento que o locutor imagina que seja comum ao seu interlocutor. No caso do subentendido há um descolamento em relação ao sentido literal, em relação ao enunciado em particular, ele se reserva a possibilidade de estar ausente e “(...) somente aparecer quando um ouvinte, num momento posterior, refletir sobre o referido enunciado” (DUCROT, 1987: 20-21).

Apontamos, ainda, um item de diferenciação entre pressupostos e subentendidos, já que estes últimos dependem de uma operação de raciocínio para serem logicamente deduzidos e os pressupostos, juntamente com os postos, inferidos apenas em vista de um conhecimento da língua. Devemos acrescentar que, além de subentendidos e pressupostos, há também o posto, estes dois últimos inscritos na língua.

Nesse percurso o autor tenta ainda, ao propor um estudo das implicitações, aproximar a Linguística ao campo da Lógica e assim ampliar a área de atuação da primeira, em cuja disciplina estaria a possibilidade de se observar a pluralidade de funções possíveis de um enunciado na língua, associados a certas condições externas a ele que são também parte determinante da ocorrência das funções mencionadas. O intuito é de “(...) submeter à análise lingüística certos processos de expressão, a respeito dos quais se pensa, com freqüência, que dependem da fantasia e do arbitrário dos usuários da linguagem” (DUCROT, 1981: 177).

Para tratar do que Ducrot chama de logicóides e pensando em hipóteses externas, o autor separa propriedades sintagmáticas ou discursivas e propriedades paradigmáticas.

“Distinguiremos, de início, propriedades *sintagmáticas*, ou *discursivas*, legíveis, para dado enunciado, em seu contexto efetivo, e propriedades *paradigmáticas* que relacionam um enunciado a outros, cuja presença, implícita ou explícita, não é de modo nenhum necessária (...)” (DUCROT, 1981: 236).

Em outros termos Ducrot relaciona o enunciado ao “dito” e a enunciação ao “dizer”. Ducrot considera, para a descrição semântico-linguística possível de uma língua natural, a realização de um inventário das figuras de estilo utilizadas pelos seus falantes, uma das maneiras de cercar as utilizações da linguagem na comunidade que se quer observar.

Ducrot entende os pressupostos como *condições de informatividade*. A dinâmica da pressuposição estabelece uma diferença entre dizer e falar, que podemos condensar na ideia do senso comum de que não se fala exatamente o que se quer dizer, o autor cita a expressão “dizer muito para não falar nada”. Podemos falar mais do que queríamos dizer ou falar outra coisa em relação ao que queríamos dizer. Existe então uma discrepância entre as esferas do que se fala e do que se diz.

82

“O francês, o português e muitas outras línguas, sem dúvida, opõem nitidamente o ato de utilizar a linguagem (‘falar’), e a comunicação de uma informação com o auxílio da linguagem (‘dizer’)” (DUCROT, 1981: 169).

O autor relaciona a utilização retórica da língua com a tomada dos pressupostos como afirmações.

“Parece-me interessante, com efeito, ver como uma utilização retórica da língua leva a transformar os pressupostos em afirmações, e distinguir essa transformação do pressuposto de seu funcionamento literal; constituem, por sinal, tanto uma como outra, formas de implícito, lingüístico num caso, retórico e discursivo, no outro” (DUCROT, 1981: 168).

Levando em conta essas duas articulações teóricas que privilegiam o objeto central deste trabalho, figuras de linguagem censuradas em textos dramatúrgicos,

estabelecemos uma metodologia de análise condizente ao olhar adotado em relação a esse mesmo objeto.

Consideraremos a implicação como a consequência lógica de um enunciado e a pressuposição especificamente “(...) o conjunto de condições que devem ser preenchidas para que um enunciado seja lingüisticamente normal” (DUCROT, 1981: 169). No caso de condições implicadas num enunciado, o ouvinte se relaciona com o conteúdo expresso; no caso das pressuposições implicadas, ele se detém ao fato de o enunciado não ser legítimo.

Numa perspectiva da lógica formal todo o enunciado, sendo verdadeiro ou falso, deve dizer algo. Segundo Ducrot, a cada função da linguagem está determinado um gênero especial de pressuposição. O pressuposto é entendido como o resultado das condições externas do enunciado, em oposição a características internas que seriam, por exemplo, a correção gramatical. As hipóteses externas trabalham na constituição do enunciado:

“(...) tem por função fornecer o que convencionamos chamar os *fatos* , ou ainda, os *dados* , os *observáveis* . Quais são esses fatos de que se ocupa a descrição semântica? De um lado, o recorte de uma ocorrência de discurso em segmentos discursivos elementares – que chamaremos mais adiante *enunciados* – de outro lado, a aceitabilidade ou a não-aceitabilidade de tal ou qual ocorrência efetiva, assim como a atribuição de um sentido a essas ocorrências e a determinação das relações semânticas que mantêm entre si” (DUCROT, 1981: 230-231).

O autor observa que, embora a nomenclatura se refira a algo externo, não significa uma imposição externa sobre a linguística, mas os fatos a que se refere são criados numa observação que é retrospectiva.

Por sua vez, hipóteses internas estariam relacionadas às entidades formais abstratas que permitiriam estabelecer correspondência entre a estrutura de diferentes enunciados.

“Consistem em imaginar entidades abstratas, colocá-las em correspondência com os observáveis, e em construir um aparelho formal que permita calcular – entre entidades abstratas – relações análogas àquelas postuladas entre os observáveis correspondentes” (DUCROT, 1981: 231).

Mas, no âmbito das implicações, podemos ter pressupostos que são construídos no simples fato de ser estabelecida uma relação de inverossimilhança. Em caso de enunciados ambíguos, então, o que está dito muda, o pressuposto muda ganhando um caráter necessariamente conotativo. Limitando essa questão à dicotomia entre enunciados com sentido próprio ou figurado temos que “(...) se um enunciado tem, ao mesmo tempo, um sentido próprio e um sentido figurado, e o primeiro é inaplicável, é preciso admitir o segundo” (DUCROT, 1981: 175).

No entanto, é interessante notar que mesmo o enunciado sendo tomado em sentido figurado, ele não deixa de afirmar o que está pressuposto em seu sentido próprio. “A conotação permite, pois, a um discurso afirmar, em sentido figurado, aquilo que ele pressupõe quando é tomado em sentido próprio” (DUCROT, 1981: 176). Esse é o processo que podemos chamar de conotação, utilizar um enunciado para afirmar o que ele pressupõe.

O ouvinte percebe a mudança de chamado, se sua atenção deve ser voltada a um sentido denotativo ou conotativo de acordo com as circunstâncias da situação de comunicação. “(...) é sempre o desnível entre os pressupostos do enunciado e a situação de comunicação que adverte o ouvinte para que busque uma significação conotativa” (DUCROT, 1981: 177).

A teoria que identifica a existência de pressupostos e entende que eles estão inscritos na própria língua é forçada a admitir que essa língua desempenha uma função polêmica, já que o interlocutor tem a possibilidade de recusar o que o locutor pressupõe – e que lhe envolve. “(...) é preciso concluir que a língua, independente das utilizações que dela podem ser feitas, apresenta-se, fundamentalmente, como o lugar do debate e da confrontação das subjetividades” (DUCROT, 1987: 30).

Devemos ressaltar que o implícito reforça o desenho feito pelo próprio enunciado, ele tem um apego aos termos utilizados, sua escolha, sua forma, sua ordenação. Isso pode nos ajudar a diferenciá-los de outras conceituações pois a rigor:

“Na análise de discurso, há noções que encampam o não-dizer: a noção de interdiscurso, a de ideologia, a de formação discursiva. Consideramos que há sempre no dizer um não-dizer necessário” (ORLANDI, 1942: 82).

Devemos considerar, ainda, sobre o implícito que ele “(...) faz aparecer, no interior da língua, todo um dispositivo de convenções e de leis, que deve ser compreendido como um quadro institucional a regular o debate dos indivíduos” (DUCROT, 1977: 13).

A necessidade do implícito se relaciona com a existência de certos tabus linguísticos, como retomamos na Introdução deste trabalho.

“Isto não significa apenas a existência de palavras – no sentido léxico-gráfico do termo – que não devem ser pronunciadas, ou que, em certas circunstâncias bem definidas, não podem ser pronunciadas” (DUCROT, 1977: 13).

Ducrot desenvolve uma classificação, identificando alguns tipos de implícito: (1) o implícito do enunciado; (2) o implícito fundado na enunciação. Na formulação do primeiro caso, o implícito do enunciado, há sempre uma premissa suplementar não-dita e que importa para completar o sentido da seqüência de frases que se apresenta. Nas palavras do autor: “Resume-se em deixar não-expressa uma afirmação necessária para a completude ou para a coerência do enunciado (...)” (DUCROT, 1977: 16)

Na utilização do implícito há sempre um jogo de negação sobre o que se quer dizer, primeiro por não se enunciar tal conteúdo explicitamente e por manter guardada a possibilidade de negá-lo. De qualquer forma, entendemos que o conteúdo implícito faz sentir sua presença: “(...) sua própria ausência confere uma presença de tipo particular: a proposição implícita é assinalada – por uma lacuna no encadeamento das proposições explícitas” (DUCROT, 1977: 16).

É interessante que a mesma polêmica que pudemos estabelecer com relação às figuras de linguagem, sobre qual é a regra para que se identifique a linguagem desviada, separando-a da normal, pode ser observada com relação à definição do implícito. A lacuna a que Ducrot se refere só pode ser sentida se há um domínio contextual para dizer que, na ligação entre as proposições explícitas, elas não fazem sentido juntas sem a presença de uma terceira. Qual o limite a que podemos levar dois termos a fazer sentido pelo simples fato de operar sua justaposição, como num processo de *bricolage*?

Como recuperamos que o sentido se dá alhures, no âmbito imaginário da cultura, nas relações discursivas, determinar o implícito também se transforma num processo

afeito a dubiedades, a uma imprecisão justamente pelo campo de sentido que é apenas desenhado e não pode ser atestado.

Nesse sentido pode haver um movimento de imputação de responsabilizações pelo que está dito ou não-dito. Entendemos, com Ducrot, que o implícito

“(...) tem uma existência indiscutível, já que a própria lacuna é indiscutível, mas tal existência permanece sempre oficiosa – e objeto possível de desmentido – na medida em que só o destinatário, e não o locutor, é chamado para preencher essa lacuna” (DUCROT, 1977: 16).

Quem seria o autor do crime de sentido: autor pessoa física, locutor ou até mesmo o próprio destinatário? Em relação ao tipo de implícito, aquele fundado na enunciação (2) ou, como o define Ducrot, os “*subentendidos do discurso*”, ele funcionaria como condição de existência para o ato mesmo de enunciação, para que este tenha legitimidade.

“Certos atos de fala, com efeito, podem ser interpretados como tentativas de fazer admitir sua própria possibilidade. Desse modo, eles são vistos como dando a entender ao destinatário que as condições são satisfeitas e que tais condições tornam eles próprios legítimos ou explicáveis” (DUCROT, 1977: 17).

86

Num primeiro caso de implícito fundado na enunciação, temos que falar algo a alguém é subentender seu interesse pelo que temos a dizer. E ao mesmo tempo, parar para ouvir também subentende o interesse do ouvinte, “(...) falar de X pode ser interpretado como a confissão de um interesse por X” (DUCROT, 1977: 17).

Num segundo caso, temos o ato de dar ordens carregando implicitamente que se está na posição de autoridade, de mandar fazer. Está envolvida nessa relação o par interrogar-ter obrigação de responder.

“Se quisermos um exemplo tirado como o precedente da ficção teatral – cujo efeito central pode não ser de todo inútil –, bastará pensar na cena de *Ruy Blas* em que Dom Sallustre, para lembrar a Ruy Blas, transformado em duque e ministro, que todavia ele continua um doméstico, ordena-lhe sucessivamente, de um modo apresentado como gratuito, que feche uma janela e apanhe um lenço” (DUCROT, 1977: 18).

Num terceiro caso, há o implícito sobre as motivações do ato de fala, se pensarmos de uma maneira utilitarista que toda fala é motivada. Dessa forma um ato de fala pode ser interpretado e reinterpretado dependendo de como se determina o que o mobiliza, suas razões. “Daí a possibilidade, perpetuamente aberta, de pôr e de procurar ‘alusões’ em todo discurso” (DUCROT, 1977: 19).

Como traço comum entre categorias de implícito, o autor reconhece uma superposição entre a significação literal e a implícita, que tomam um caráter não-excludente.

“(...) a significação implícita (abreviada *Si*) aparece – e algumas vezes até mesmo se dá – como superposta relativamente a uma outra significação, que chamaremos de “literal” *Sl*). Para definir melhor tal caráter de superposição ou de excesso, observaremos primeiramente que a significação implícita *Si* permite sempre, a seu lado, a subsistência da significação literal *Sl*” (DUCROT, 1977: 19).

Podemos observar, ainda, neste trecho, a ideia de que a significação implícita seria uma forma de excesso sobre a significação dita literal. Devemos comentar a afirmação considerando a dinâmica da própria linguagem, toda forma literal de dizer teria um certo extra de significação. A conta do sentido nunca se fecha exata, deixando sempre um a mais que move a comunicar.

O que nos interessa é associar a ideia de excesso à sua interpretação como desvio. No caso das figuras de linguagem, podemos dizer que o conteúdo identificado como excesso em relação ao literal agora encontra um novo abrigo de sentido, que então se desviou do original. Dizemos, assim, que há um processo de abrigo ou filiação das significações possíveis de uma figura de linguagem a outras cadeias de sentido, a princípio alheias à sequência lógica do texto-base.

Ducrot identifica também um movimento familiar às figuras de linguagem, a significação dita literal precisa ter sido compreendida para que então, no momento lógico seguinte, seja agregado o sentido do implícito, ou o sentido figurado. É interessante apontar algo sobre a significação literal que surge nesse processo: ela não é um dado em si, independente de relações sintagmáticas e paradigmáticas que se estabelecem. Ao contrário, depende de que o leitor tenha as referências necessárias para que ela seja algo natural e literal. “Acontece que a *Si* não pode ser compreendida,

em condições ‘normais’, a não ser que a *Si* tenha sido já compreendida” (DUCROT, 1977: 19).

No entanto, marcamos a possibilidade de que um leitor qualquer entenda a significação literal mas não identifique o implícito. A relação de dependência que se cria entre *Si* e *Sl*, como nos diz Ducrot, dessa forma é unilateral. Embora o implícito não esteja dito, ele marca sua presença nas relações que se estabelecem a partir do texto, com outros textos especificamente e com outros discursos. Mas essa abstração pode escapar ao leitor.

Ducrot nos dá o exemplo de um estrangeiro que aprende a frase “São oito horas” e nela subentende “Vá embora”. Mas não necessariamente isso lhe confere a fluência na língua de aplicar esse mesmo subentendido a outras frases, ou seja, a habilidade de interpretar novos enunciados. E, dessa forma, a significação literal funciona sempre como intermediária para um campo de sentido que se faz presente na língua.

Se admitimos essa hipótese podemos, em primeiro lugar, ter a dimensão da concretude dos campos de sentido que se constroem a partir de enunciados (os ditos). E, então, sentir também que o campo dos subentendidos, nesse caso praticamente colado ao campo dos sentidos possíveis, pode ser acessado a partir de enunciados diversos. Um mesmo campo de sentidos pode ser ativado e seus contornos vão sendo definidos e moldados a cada momento de fala. Mas, podemos, assim, reconhecer similaridades entre os campos que determinados enunciados ativam.

Ducrot nos indica que, em todas as formas de implícito, ele “(...) aparece sempre, nos exemplos analisados, ao fim de uma *démarche* discursiva operada pelo destinatário – ou que lhe é atribuída. O implícito não é encontrado, mas reconstituído” (DUCROT, 1977: 20).

Uma das preocupações da Teoria das Implicitações é observar os mecanismos lógicos da língua, associados aos conteúdos ditos – mas não restrito a eles –, demonstrando sua concretude. Ducrot fala de um âmbito extra-linguístico observando que essa nomenclatura não pode ser a própria evidência dos fenômenos que se tenta descrever.

Após classificar os implícitos a partir de um percurso discursivo, atento à relação entre as significações, Ducrot propõe uma redivisão da matéria a partir de uma ordenação que chamou de “psicológica”, atenta ao nível em que se dá a passagem

entre significações: 1 – implicitação como manifestação involuntária; 2 – as manobras estilísticas; 3 – a retórica conotativa; 4 – implicitação e significação atestada.

Em relação ao primeiro caso, implicitação como manifestação involuntária, o autor procura o que estaria na motivação do implícito em termos psicológicos, o que motivaria o enunciado a ser conformado da maneira que está. Uma hipótese feita nesse terreno instável associado aos estudos de discurso:

“Pode acontecer, como tentamos mostrar acima, que tenhamos necessidade de tornar pública uma determinada crença, sem contudo aceitar a responsabilidade de havê-la publicado; que tenhamos necessidade de fazer saber sem a responsabilidade de proclamar” (DUCROT, 1977: 22).

Mais do que nos fixarmos na discussão do que seria voluntário ou involuntário (ou ainda de seus limites), pretendemos atestar a força de um enunciado que publica e proclama em contraste com outro que simplesmente torna público e faz saber. Isso estaria na base de como está formatado, de antemão, o discurso, colocando-se como imbuído de algo novo a dizer ou acomodado no que se encontra dito, estabelecido como pressuposto. Podemos ainda retomar, como nos indica Foucault no início de seu *A Ordem do Discurso*, que existe uma resistência em ter de começar a falar. No caso, isso seria admitir um lugar antigo de fala e, ao mesmo tempo, lidar com sua força sempre presente de pronunciamento. Diríamos mais ainda, força argumentativa.

No caso das manobras estilísticas, Ducrot identifica um mecanismo astucioso por parte do locutor na elaboração de seu argumento, o que pode ser dar no formato de uma imagem, uma figura.

“O melhor seria dizer que o locutor, no momento em que visualiza a possibilidade de uma certa fala, representa-se, ao mesmo tempo, dada a sua experiência lingüística, as conseqüências que o ouvinte dela tirará: seus possíveis atos de enunciação lhe aparecem acompanhados de uma certa imagem antecipada de seu efeito eventual” (DUCROT, 1977: 23).

Interessa dizer, nesse caso, que se trata também de marcas da enunciação quando o locutor demonstra sua astúcia na elaboração do enunciado. Da mesma forma que temos visto como mecanismo de implicitação, a mensagem se redobra: há o nível em que se diz literalmente e aquele outro em que se indica a construção de uma imagem

sedutora dirigida ao ouvinte. E esse ato de dirigir está marcado no texto, como forma da enunciação.

No terceiro caso, relacionado à retórica conotativa, Ducrot problematiza dois aspectos da implicação. Em dado momento, o conteúdo implícito está de tal forma atrelado ao ato de enunciação que seu sentido prioritário acaba sendo sua vinculação a esse momento de dizer. Estamos num patamar em que as manobras estilísticas que comentávamos anteriormente ganham vulto e podem tomar a forma de figuras retóricas. “É a este mesmo mecanismo de conotações que cumpre atribuir, segundo nos parece, a espécie de codificação que pode fixar em figuras retóricas as manobras estilísticas” (DUCROT, 1977: 25).

Ao enunciado agrega-se novo valor pelo fato de ter sido enunciado num dado momento específico, ou seja, por seu vínculo a um momento de enunciação. O que se torna então significativo num ato de enunciação, não é mais apenas o enunciado, mas o fato de ele ter sido, num dado momento, objeto de uma enunciação. E o significado não é mais somente o sentido do enunciado, mas o conjunto de condições sócio-psicológicas que devem ser satisfeitas para que ele seja empregado” (DUCROT, 1977: 25).

90

Segundo esse mecanismo, estabelece-se uma espécie de código conotativo, que nos interessa especificamente ao observamos os casos de figuras de linguagem censuradas. Elas participam de possibilidades interpretativas que estão, de alguma forma, organizadas culturalmente e que permitem às figuras serem tanto um dado de renovação de alguns sentidos, como de reforço de outros.

“Cria-se, assim, uma espécie de código conotativo, que liga *diretamente* a cada enunciação o conjunto de significações implícitas que nos parecia ligado primeiramente a ela por uma *démarche* discursiva. O ato de ordenar toma então, como função reconhecida, a função de manifestar uma superioridade hierárquica (...)” (DUCROT, 1977: 25).

O segundo aspecto que gostaríamos de comentar sobre a classe da Retórica Conotativa diz respeito à linha fina que pode restar demarcando o que está implícito ou explícito. Há possibilidades de emergências no campo entre esses dois âmbitos e também de fluidez. Essa concepção, como temos apresentado, se coaduna com o fato de que o implícito é um conteúdo reconhecido como tal em virtude de uma

formatação específica do enunciado e não da característica essencial de algum conteúdo específico – ainda que tenhamos dito sobre a existência de certos tabus linguísticos. Podemos entendê-los como recorrência dessa estruturação como implícito sobre o mesmo campo de sentido.

Ducrot vai nos dizer que, quanto mais estamos próximos do nível de uma codificação do implícito,

“(...) mais a significação implícita desaparece enquanto tal, e, cercada por um fio muito branco, transforma-se numa nova significação explícita, de forma que o locutor não pode mais, sem que sua má fé ou ingenuidade tornem-se flagrantes, restringir sua responsabilidade ao sentido primitivamente literal” (DUCROT, 1977: 26).

Existiria assim uma incompatibilidade entre o código e o implícito, um verdadeiro dilema. Este tipo de organização de um conteúdo implícito é, então, limítrofe. Trata-se da “(...) superposição, à língua ordinária, de uma espécie de segundo código (...)” (DUCROT, 1977: 26).

O autor classifica como um estado intermediário entre as manobras estilísticas e o código retórico o caso da implicação e significação atestada. Existe um certo tipo de implícito que é capaz de, em seu uso, redobrar sobre a significação expressa o sentido de uma significação atestada. Aquilo que é atestado, nesse caso, é o que se cristalizou pelo uso e que se faz evidente no momento de sua utilização. Como exemplo, Ducrot nos dá o emprego das interjeições.

“O conceito parece útil para descrever semanticamente a categoria de expressões a que chamamos ‘interjeições’ (...) Com efeito como descrever a diferença entre interjeições de pena (*Ai!* [port.] ou *Hélas* [fr.] e frases que enunciam um sentimento de pena (Eu sofro, eu estou triste)” (DUCROT, 1977: 27).

Somos colocados diante de uma oposição que não está marcada na maneira como o enunciado é moldado, em vista de certos efeitos de sentido. Não podemos dizer que se trata do mesmo sentimento, no exemplo apontado por Ducrot, pois tal instância não existira em essência, mas como circunstância da enunciação. Podemos falar, então, da carga dramática que se aplica ao código que se sobrepõe ao da língua, como vimos no caso da retórica conotativa.

As interjeições e outras expressões que vêm evidenciar sentimentos e suas intensidades se aproximam do mecanismo das figuras de linguagem no sentido de criarem uma cena, um ambiente dramático e, ao mesmo tempo, suplantarem o sentido literal dado no enunciado, a um passo de se vincularem a outra cadeia de sentidos.

As classificações propostas por Ducrot não visam criar um quadro esquemático para identificação das categorias de implícito. São, de fato, uma maneira de acercar os limites desse tema e desenhar algumas de suas possibilidades, marcando sua presença na língua.

Um conteúdo implícito está sempre prestes a vir à tona. Isso porque existe uma tensão entre o que se tenta ocultar e o que foi dito. Tal tensão se conforma na dinâmica da fala e dá vazão a processos de deslocamento que podem vir a fazer emergir o que antes era implícito.

Devemos considerar, sem dúvida, que em todo processo de deslocamento configura-se também uma mudança do conteúdo mesmo. Se, num dado momento, ele é matéria implícita – de subentendido, dado à incerteza de um campo de possibilidades apenas desenhado –, noutro momento ele é a cristalização de um dito, que por sua vez pode posicionar-se na condição de implícito em relação a outros conteúdos.

Assim, Ducrot encaminha sua classificação dos implícitos nos termos de um âmbito e outro da enunciação propondo um arrazoadado entre estilística e retórica. Não é próprio do ato de fala estar vinculado unicamente a uma significação literal. Esta seria uma interpretação ingênua dos enunciados e que desconsideraria o implícito. Ao mesmo tempo, também não é o ato de fala o significante expresso do implícito, que resultaria em presentificá-lo no enunciado e torná-lo praticamente evidente – deve haver um campo de instabilidade.

“(...) impõe-se enviar duas interpretações extremas: a interpretação ingênua, que considera o ato ‘em si mesmo’, fazendo abstração de suas condições de realização; e a interpretação conotativa, que o toma como o significante de tais condições. É preciso considerá-lo num nível intermediário, em que ele testemunha, por sua própria existência, que podia ser realizado” (DUCROT, 1977: 28).

Nesse campo intermediário há um espaço de dubiedade em que a formação de figuras de linguagem pode se dar. Entendemos, nos termos da implicitação, que elas trabalham aquele tipo de implícito vinculado à enunciação. Os enunciados elaborados na forma de uma figura retórica têm seu valor agregado no momento de dizer e extraem seus efeitos mais desse fato do que exatamente de um mecanismo de implicitação discursiva.

Podemos, aqui, retornar à ideia de desvio, se virmos o mecanismo das figuras de linguagem à luz da teoria das implicações. A concepção de que se pode traduzi-las se coaduna com a descrição do mecanismo de significação atestada contra uma significação expressa, caso em que as figuras primariam por sua significação atestada. Em alguns tipos de figura existe a sensação de que um mesmo conteúdo foi figurativizado – desviado da linguagem usual. Haveria equivalência entre o que se diz literalmente e figuradamente, o que favoreceria a ideia de tradução ou desvio da norma.

No entanto, se pensarmos que o enunciado figurado é outro, priorizando a forma de dizer – sua significação atestada no momento da enunciação –, não podemos conceber a possibilidade de equivalência. Assim, adotando uma perspectiva intermediária como nos propõe Ducrot, podemos dizer que as figuras de linguagem não são o mesmo que o enunciado literal, também não são a cena, a imagem que exibem. Elas justamente são pontos de abertura para outras possibilidades de representação dentro de um texto.

“Em compensação, no último tipo de interpretação, o elo que une o implícito ao literal assemelha-se ao que une a emoção à mímica ou à interjeição. Ele apresenta, simultaneamente, a mesma regularidade encontrada num código (o que permite dizer que o implícito foi objeto de um ato de significar), mas sem que haja necessidade de fazer referência a um código – já que a significação literal se apresenta, e é vivida, como produzida pelo implícito (no sentido em que a mímica emotiva é vivida como produzida pela emoção)” (DUCROT, 1977: 30).

Entendemos também, da mesma forma, que o espaço do implícito é o de abertura para o agregamento de novos sentidos dentro de um enunciado e, com isso, permitir a dinâmica de funcionamento da própria língua – que é o espaço também para movimentos sincrônicos e diacrônicos de mudança.

Quando dirigimos um enunciado afirmativo a nosso destinatário, “Interessa-nos, então, provocar nele não uma representação da realidade, mas uma representação da idéia que temos da realidade” (DUCROT, 1977: 29).

Um outro tipo de implícito trabalhado por Ducrot e que tem uma conceituação diferente do subentendido é o pressuposto.

“O implícito da pressuposição, diferentemente dos que foram até aqui visualizados, não tem nenhum caráter discursivo. Para apreendê-lo, não é necessária nenhuma *démarche*, lógica ou psicológica, quer seria diferente, por natureza, dos mecanismos utilizados para compreender as significações lingüísticas mais elementares” (DUCROT, 1977: 32).

O autor diferencia também o pressuposto de algo que é posto. Com o primeiro, estamos no nível do implícito. O segundo seria uma informação de base sobre a qual se fala, um ponto de partida em comum entre os interlocutores. Estamos falando do pressuposto quando ao posto agrega-se uma informação que vai implicitada, mas que não deixa de estar expressa no enunciado,.

“É justamente esta introdução do implícito no interior do literal que parece ser o interesse principal da noção de pressuposição para uma teoria geral da língua. Contribui para desvalorizar a metáfora fácil que assimila língua e código, e por isso mesmo, para nuançar e mesmo pôr em questão a definição da língua como instrumento de comunicação” (DUCROT, 1977: 33).

94

Ducrot faz uma recuperação da filosofia analítica inglesa extraíndo certas conclusões para pensar o fenômeno de pressuposição.

“O que reteríamos então da filosofia analítica inglesa seria sobretudo uma concepção de conjunto, a idéia de que a língua constitui algo assim como um gênero teatral particular, que oferece ao sujeito falante um certo número de empregos institucionais estereotipados (ordenar, afirmar, prometer, ... etc. Mas, em lugar de considerar os pressupostos como condições a preencher para que esses papéis possam ser representados, gostaríamos de fazer da pressuposição em si mesma um papel – talvez o mais permanente – na grande comédia da fala” (DUCROT, 1977: 60).

Gostaríamos de destacar duas coisas: que a metáfora do teatro é recorrente para situarmos papéis desempenhados na assunção da linguagem. Entendemos, com

Ducrot, a radicalidade de pensar que o papel mais permanente está relacionado ao ato de pressupor, por seu caráter naturalizado. A ideia de que ao falar assumimos papéis nos serve para pensar lugares ocupados na estrutura da língua. Ao mesmo tempo, é insuficiente quando esbarra na ideia de que nossa identidade está sendo constituída na ocupação desses papéis. Nesse sentido é que o pressuposto pode ser a maior garantia de coerência e coesão entre as falas dos diversos personagens, na “grande comédia da fala”.

Outra recuperação feita a partir da filosofia analítica inglesa é a relação entre tema (*topic*) e comentário (*comment*). Este aspecto nos interessa, pois há um entendimento sobre o texto teatral que o analisa na dualidade dessa relação, um momento de instaurar o tema e depois realizar o comentário ou digressão. Nos termos da linguagem teatral, poderíamos dizer um núcleo narrativo, um momento de descrição e outro de distensão. E essa estrutura subsiste ainda que consideremos um texto como o teatral baseado na sequência dialógica.

“(...) podemos nela encontrar, subjacente, uma confusão entre a oposição de pressuposto a posto, de um lado, e a oposição de tema a comentário, de outro. Esta última, freqüentemente utilizada na lingüística americana atual (cf. *topic* vs. *comment*) tem, sem dúvida, origem na velhíssima distinção, já assinalada por Platão entre o de que se fala e o que se diz” (DUCROT, 1977: 69-70).

Na perspectiva em que estamos trabalhando, há uma fluidez entre esses dois campos, principalmente no sentido de que a definição de um tema já tem sentido de um comentário sobre o mesmo. Tratando dos níveis de trabalho da língua nos termos dos implícitos, somos forçados a observar que não há um momento em que a instância do dizer se ausenta para que o enunciado dito possa ter seu lugar. É na posição e na forma da proposição que o comentário se revela na apresentação do tema. A criação de uma expectativa travada no vínculo com o ouvinte está dada nas primeiras palavras, nos termos do que se implica em oposição ao que se evidencia ou explicita.

Com relação aos diálogos das peças teatrais, isso também se verifica, pois não há como apresentar um enredo ou um ambiente, elaborando um texto com mais teor descritivo, sem que ele já ofereça também uma narração sobre esse enredo ou ambiente. Já podemos prever o que irá acontecer a partir dos detalhes apresentados

na descrição, novamente na oposição entre o que nos foi dito (e como nos foi dito) contra o que nos deixaram de dizer. Nos textos de ficção podemos recuperar, nesse sentido, os limites entre descrição (como apresentação do tema) e narração (como comentário ou distensão do enredo proposto).

Como exemplo, citamos as anotações para a elaboração do cenário do quadro inicial da revista *Quebra-cabeça*, cujas informações em detalhe estão reunidas adiante no momento de análise do *corpus*.

“CENA = Representa um recanto do céu, formado por nuvens de diversos feitios. Após a overture pela orquestra, três arautos aparecem em frente à cortina tocando trombetas, anunciando o início do quadro. Abre-se a cortina e vê-se surgir entre as nuvens, meteoros, estrelas cadentes, cometas, discos voadores, etc. que deslizam placidamente pelo ambiente.

A seu tempo acessa escurece por um instante para iluminar-se em seguida deixando ver: comandante dos guardas, Júpiter, Mercúrio, Saturno, Juno e Urano, em grupo a D.B.. Enquanto Marte, sorridente, limpa um pequeno canhão que tem a seu lado e, de vez em vez, faz gestos com uma das mãos, como quem diz adeus para baixo.

Ao fundo, guardas celestes passeiam de um para outro lado como sentinelas” (*Quebra-Cabeça*).

No exemplo, as indicações para a ambientação da cena nos colocam num lugar que podemos identificar como céu. Algumas características nos permitem essa afirmação: nuvens, meteoros, estrelas cadentes, cometas. Ao mesmo tempo, como temos defendido, os elementos descritivos marcam o tipo de céu de que se trata. Temos, assim, nuvens de diversos feitios, arautos que tocam trombetas e anunciam o início do quadro. Como o toque das trombetas anuncia a abertura do quadro, aponta para o protocolo teatral e, mais ainda, para o fato de que se representa. Ou seja, observamos a referência ao fato pretensamente exterior participando da cena ficcional.

Destacamos também outro elemento que marca a cena celestial: trata-se da personificação dos planetas do sistema solar. Nesse ponto, o que pertenceria efetivamente ao patamar da descrição – é esperado que o céu comporte planetas – informa-nos sobre o teor da narração antes mesmo que tais personagens comecem a falar.

Interessa-nos argumentar que, confluindo para a criação de uma expectativa no leitor da obra ficcional, temos o dito e ao mesmo tempo os conteúdos

subentendidos que tal dito movimentam. Ambos trabalham, assim, para a efetivação de uma narração.

II.3 APROXIMAÇÕES ENTRE ANÁLISE DO DISCURSO E NOVA RETÓRICA

A Nova Retórica vai resgatar nos estudos da Retórica antiga de que tipo de Lógica se tratava. “Os raciocínios dialético que Aristóteles examinou nos Tópicos, na Retórica e nas Refutações Sofísticas se referem não às demonstrações científicas, mas às deliberações e às controvérsias” (PERELMAN, 2004: 2). A noção de que por meio da Lógica se busca a verdade é então balizada, o que se entende por verdade está desvinculado ainda do conhecimento científico. Assim, as demonstrações da Lógica associadas aos estudos de Retórica trabalham num campo que une o que para nós são áreas incongruentes, premissas verificáveis experimentalmente e concepções do senso comum. Poderíamos extrapolar, então, dizendo que o campo de atuação da Lógica é, de certa forma, aproximado ao que conhecemos hoje como campo discursivo.

“Dizem respeito aos meios de persuadir e de convencer pelo discurso, de criticar as teses do adversário, de defender e justificar as suas próprias, valendo-se de argumentos mais ou menos fortes” (PERELMAN, 2004: 2).

97

No entanto, não podemos identificar os procedimentos de argumentação exatamente com aqueles da lógica. “Não é exato dizer que toda argumentação é apenas inferência, no sentido de dedução efetuada de acordo com regras preestabelecidas” (PERELMAN, 2004: 5), pois atingem um espectro mais amplo, que é o do discernimento e da ligação com concepções que, se revertidas na estrutura de um silogismo analítico, redundariam em contradições sem saída.

Se formos aprofundar a divisão entre uma lógica formal e a argumentação teríamos de separar premissas de inferências.

“Enquanto os raciocínios demonstrativos, as inferências formais são corretos ou incorretos (sic), os argumentos, as razões fornecidas pró ou contra uma tese têm maior ou menor força e fazem variar a intensidade da adesão de um auditório” (PERELMAN, 2004: 147).

O trabalho de Perelman nos ajuda a reaver, dentro da disciplina da argumentação e no seio dos estudos de lógica jurídica, que há uma racionalidade na determinação de juízos de valor,

“(...) já não se pode desprezar a questão de saber se tais juízos são a expressão de nossos impulsos, de nossas emoções e de nossos interesses, e portanto subjetivos e inteiramente irracionais, ou se, ao contrário, existe uma *lógica dos juízos de valor*” (PERELMAN, 2004: 135).

Da mesma forma, os estudos de discurso entendem que há uma racionalidade, ou mesmo poderíamos chamar de uma lógica, nas concepções culturais. Estas não são definitivas, mas se alteram na dinâmica histórica. Há uma diferença radical, se tomarmos os dizeres de Perelman: nos estudos de discurso não se aplicam as dicotomias entre um saber subjetivo e outro objetivo (o primeiro, que seria pessoal, e um externo, que seria de cunho social) e entre uma racionalidade pertencente ao âmbito das disciplinas e uma irracionalidade que seria parte de um setor emocional humano.

É apenas por consensuarmos sobre a realidade de uma evidência que pode haver uma dedução convincente. Assim,

98

“Descartes e os racionalistas puderam deixar de lado a retórica na medida em que a verdade das premissas era garantida pela evidência (grifo do autor), resultante do fato de se referirem a idéias claras e distintas a respeito das quais nenhuma discussão era possível. Pressupondo a evidência do ponto de partida, os racionalistas desinteressaram-se de todos os problemas levantados pelo manejo de uma linguagem” (PERELMAN, 2004: 142).

Dissemos, sobre as figuras de linguagem, que existe uma preocupação com a forma como se constrói o enunciado, uma atenção à fase da *elocutio*. Mas quem usa o termo “enunciado” somos nós, depois de passarmos pelos ensinamentos das matérias do discurso. Acreditamos que essa apropriação de termos seja possível na medida em que a *elocutio* está também vinculada ao jogo com o sentido das palavras. A Retórica não conhece o purismo estético em que a forma quase adquire autonomia. Ela associa a conformação da fala ao que se quer dizer, fato que poderíamos extrapolar para a relação conhecida dos estudos de discurso entre um enunciado e sua enunciação.

Outra aproximação é possível entre Retórica e os estudos de discurso: quando pensamos na ideia de que existe um auditório sendo considerado para uma mensagem específica, nos aproximamos do conceito de um leitor pressuposto dentro do enunciado e que dá forma a ele; ainda que não seja o leitor real, é a entrada para um processo de identificação.

Fazemos a aproximação entre a noção da Retórica Clássica de auditório e entre o que pretendemos aqui como público ideal a quem se destina tanto o texto da peça teatral quanto o texto do censor, seus cortes.

“Como toda argumentação é relativa ao auditório que ela se propõe influenciar, ela pressupõe, tanto na mente do orador quanto na do auditório – e isso vale para quem apresenta seus argumentos por escrito assim como para aqueles aos quais se dirige –, o desejo de realizar e de manter um contato entre os espíritos, de persuadir, por parte do orador, e o desejo de escutar, por parte do auditório” (PERELMAN, 2004: 144-145).

A ideia de razão, por sua vez, e da existência de uma lógica se relaciona à de senso comum.

“A idéia de razão, principalmente em suas aplicações práticas, ligada ao que é razoável crer, tem vínculos indiscutíveis com a idéia de senso comum, sendo uma das tarefas da filosofia precisar e sistematizar as idéias de senso comum, eliminando delas, na medida do possível, as ambigüidades e as confusões, bem como as incompatibilidades que a adesão a tais idéias acarretarão para um pensamento um pouco mais aprofundado” (PERELMAN, 2004: 158).

Podemos discutir, com base neste trecho, a ideia de que o senso comum necessita de tais desambiguações. Uma outra questão é que na lógica do discurso não cabe a ideia de uma profundidade do pensamento, mas sim de sua superficialidade relacional.

Podemos entender que a Nova Retórica se preocupa com o pacto formado entre o auditório e o orador, entre emissor e receptor, como estando numa relação simbiótica em que um se interessa pelo outro ativamente.

“Como toda argumentação é relativa ao auditório que ela se propõe influenciar, ela pressupõe, tanto na mente do orador quanto na do auditório – e isto vale para quem apresenta seus argumentos por escrito assim como para aqueles aos quais se

dirige —, o desejo de realizar e de manter um contato entre os espíritos, de querer persuadir, por parte do orador, e o desejo de escutar, por parte do auditório” (PERELMAN, 2004: 145).

Em relação à existência de um pacto entre emissor e receptor, podemos dizer que as teorias do discurso irão matizar o que poderia ser entendida como uma relação de manipulação de um sobre o outro ou ainda de influência simples. Há, entre ambos, um acordo de que os dois participam, como veriam as teorias da argumentação. Ou ainda, podemos dizer que cada um deles ocupa um lugar no discurso, âmbito em que se determinam mutuamente, como tratariam os estudos de discurso.

Os estudos de discurso entendem a língua como um domínio comum para a comunicação. A Nova Retórica, por sua vez, entende também que não pode haver um processo de convencimento se os interlocutores não se localizarem num campo mínimo culturalmente comum.

“Tais teses são formuladas numa linguagem particular, que é a de uma comunidade cultural, por vezes de uma comunidade profissional, elaborada na história de uma cultura, no desenvolvimento de uma disciplina” (PERELMAN, 2004: 154).

No entanto, embora conceba um patamar comum para as atividades discursivas, mantém-se a visão de que a linguagem é instrumento para o fim de persuadir. Isso ocorre, ainda que não entenda, segundo Perelman, a linguagem como véu (como ela seria para aqueles que acreditam na existência de um real) ou que os axiomas sejam invenções puramente arbitrárias, caso em que estaria excluída a possibilidade de debate público e de escolha sobre elas.

De certa forma, podemos dizer que a arbitrariedade do signo pode ser entendida como uma limitação desse pretendo poder de escolha e que a pluralidade da argumentação esteja em outro lugar, talvez no deslizamento que os signos realizam. Em última análise, o que Perelman advoga é a necessidade de preservar a possibilidade do diálogo plural sobre valores.

O juízo de valor está no âmbito do que é razoável inferir, o que pertence ao senso comum. Este é um dos conceitos centrais nas Teorias da Argumentação. Na Retórica temos o conceito de auditório, que modula a argumentação feita. “Vimos que esse auditório universal não é, por sua vez, senão uma ficção do autor e toma suas características emprestadas às noções deste” (PERELMAN, 2004b: 87).

Perelman destaca o desenvolvimento das ciências da linguagem, mas aponta que elas estariam priorizando o caráter estático da língua, ainda quando observam processos de mudança tomando momentos históricos isolados. O que o autor se propõe a observar e relatar é a argumentação em ato, que se caracterizaria por seu aspecto dinâmico.

Perelman define que a teoria da argumentação trata da possibilidade de adesão aos discursos. Quando o autor se utiliza do termo “discurso” entendemos que isto não se dá exatamente da mesma forma como nos apropriamos do mesmo termo. O ponto de cisão é a aceitação da arbitrariedade do signo, ideia que Perelman recusa e na qual as teorias do discurso em geral se fundam. Se o signo é arbitrário, como resultado desafia-se a certeza da existência, em algum lugar, da essência da coisa que se quer designar. Da mesma forma, o vínculo entre a coisa e seu nome é, no mínimo, desnaturalizado. “Com efeito, dizer que a linguagem é arbitrária corresponde a dizer que não se conclui jamais diretamente do significante ao significado” (DUCROT, 1981: 174).

Essa noção interfere diretamente no conceito que se tem de discurso, fazendo variar entre sinônimo de enunciado, tese a ser defendida (no caso de Perelman), e a rede de relações que se forma instantaneamente para a composição de um texto e que tem certa autonomia com outras realidades (no caso das teorias de discurso). Podemos dizer isso ainda que, em ambos os casos, a utilização do termo reforce a conexão que se quer fazer com a presença das relações sociais de maneira dinâmica no texto.

Na concepção dos Estudos de Discurso, entende-se que os interlocutores devem possuir um campo comum com base no qual o diálogo ocorre.

“Toda comunicação lingüística tem como pano de fundo certo número de conhecimentos que os dois interlocutores possuem, ou acreditam possuir, um a respeito do outro” (DUCROT, 1981: 174).

A Análise do Discurso pode estudar questões que estariam envolvidas na disciplina da Retórica e que, depois, foram herdadas pelas teorias da argumentação: seriam as marcas deixadas pela função de argumentar. Nos termos dos estudos de discurso, elas aparecem na enunciação.

“Menos banal talvez seja a idéia que essa função tem marcas na própria estrutura do enunciado: o valor argumentativo de uma frase não é somente uma consequência das informações por ela trazidas, mas a frase pode comportar diversos morfemas, expressões ou termos que, além do seu conteúdo informativo, servem para dar uma orientação argumentativa ao enunciado, a conduzir o destinatário em tal ou qual direção” (DUCROT, 1981: 178).

Nesse ponto, da mesma forma que nas teorias da argumentação, os argumentos podem variar de intensidade. Isso sendo que, no caso das teorias do discurso, eles estão associados ao processo dinâmico de implicitação.

Entendemos que o mecanismo de pressuposição se relaciona à atividade argumentativa de conseguir adesão de um público, isso no sentido em que implica um conhecimento comum, partilhado entre os interlocutores. Podemos entender que o ato de pressupor seja, assim, estratégico para a formação de vínculo com o outro.

“Mas essa é uma história dos nossos dias, quando a área das ciências humanas e sociais descobre que seu objeto de estudo são os discursos da comunidade, e que todos esses discursos sociais são retoricizados, guardando nas marcas dos seus desvios e das suas figuras o conflito intertextual do *dito* e do *interdito*, do sentido autorizado e do subversivo, da palavra ‘própria’ e da ‘imprópria’” (LOPES, 1986: 4).

Aproximando-nos do tema sob outra perspectiva, a Teoria dos Implícitos é fundada sobre a ideia de que existem certos tabus linguísticos e que o sujeito procuraria maneiras desviadas de falar. As figuras de linguagem, se entendidas como lugar de embate entre interpretações e como falar desviado, se aproximariam da ideia de um implícito por esse viés. Ao mesmo tempo, a atuação do censor, como defendemos por hipótese, direciona-se em relação ao conteúdo implícito, ao subentendido.

Há, de toda forma, um jogo entre visibilidade e ocultamento. O ocultamento diz respeito ao tabu, e a visibilidade diz respeito às inúmeras vozes que se ouve nas falas das personagens. Esta duplicidade está marcada também no próprio jogo relacionado ao nosso objeto de pesquisa: os bastidores e o palco iluminado, o visível em cena e o obscuro.

“o raciocínio utilizado pode ser de natureza menos formal que o silogismo, e jogar com relações que digam respeito mais às convenções oratórias do que à lógica.” (DUCROT, 1977: 15), em que vemos a possibilidade de ligação da teoria dos implícitos com os conhecimentos armazenados da Lógica e da Retórica.

A Análise de Discurso, especialmente às teorias ligadas à Pragmática, tem a preocupação com a organização lógica das premissas que sustentam os enunciados. Herdaram o conhecimento da Lógica Clássica e agregam também parte do que era imputado à Retórica, como o estudo da linguagem como o entendemos hoje estava dessa forma dividido entre disciplinas diferentes.

Ducrot identifica nos procedimentos de implicitação uma relação com aqueles de argumentação: “baseia-se apenas no esquema de argumentação que permite passar da segunda à primeira, e não observa se o implícito corresponde a uma intenção do locutor ou a uma simples interpretação do destinatário” (DUCROT, 1977: 20).

Ao mesmo tempo, observamos uma preocupação característica dos Estudos de Discurso quando não se atribui o implícito à intencionalidade de um determinado locutor. Tais teorias têm como preceito uma certa ideia de autoria, aqui com uma faceta marcada na figura do locutor, que não comporta o controle total ou a responsabilização completa sobre o que se diz.

Essa noção é derivada de uma concepção de sujeito, que não é unicamente o sujeito que argumenta na tentativa de persuadir, mas é atravessado por discursos dos quais ele não é o ponto de partida. Passam por ele, mas já existiam anteriormente e seguiram seu curso depois, em *devir*.

Pensando tais movimentos de retorno, entendemos que comunicar é recuperar num enunciado a história de embate que resiste nas palavras. Elas vêm já carregadas de sentidos extrapolando o enunciado que alguém tenta controlar para dizer num momento específico. Elas já vêm carregadas de valores que pesam e esse mesmo alguém tentará desanuviá-los, frase após frase dita, para tentar imprimir a exata medida do que quer dizer. Apenas tentar.

A importância de entender uma situação de fala como um ato advém da incisividade que há em construir enunciados. Como temos dito, é neles que se configura uma dimensão de mundo, uma organização, uma ordem, um imperativo de

ser. O embate, o conflito, a discrepância são os próprios mobilizadores de tais atos de fala.

Ao comunicar materializamos a realidade e, como se juntássemos o útil ao prazeroso, recobrimos a distância entre nossa fala e aquilo a que nos referimos. Podemos pensar, então, que falar é recobrir distâncias, agitar-se para então dar sentido às coisas. Precisamos dizer que o terreno para que essa distância seja percorrida já está dado, na dimensão de nossa entrada na linguagem. Dito isso, há percursos mais curtos, outros mais longos – isto é, que sejam imaginariamente entendidos assim.

Há um tipo de discurso mais realista e referencial, que percorre longas distâncias para enfim fazer sentir que o percurso que liga suas palavras às coisas é pequeno ou mínimo. Há outro tipo de discurso, mais figurado, que busca longe os termos que compõem seu enunciado, vai ao limite do logicamente impossível, do contraditório, para por fim querer fazer crer que a distância entre os termos, pela semelhança encontrada, é mínima.

Em ambos os casos, diga-se, estamos no âmbito do que foi dito. Mas a necessidade de percorrer uma distância não nos deixa esquecer que há uma supressão sendo feita, um processo de modelagem que responde ao âmbito do interdito. E, como temos trabalhado, relacionamos a este último não apenas os tabus, mas o processo mesmo de dizer, que para ser expresso precisa fazer um movimento de seleção, tentando esvaziar certos conteúdos.

No entanto, uma vez mais esses conteúdos assombram o que se tentou dizer e, por fim, o que realmente foi dito carrega tudo do implícito – não uma ideia, mas todo um campo dispersivo de sentido. Talvez não se tenha querido expurgá-lo, mas jogar com ele. Na estrutura das figuras de linguagem, faz-se justamente abstrair do sentido literal de cada termo e entregar-se às possibilidades de significar, num ultraje de poesia.

De qualquer forma, não nos enganemos pensando que, nesse ponto, as balizas de uma interdição deixariam de se fazer sentir. Elas existem e permitem estabelecer algumas hipóteses sobre o que se tentou dizer. É só por trabalharem o âmbito do interdito que as figuras de linguagem têm seu efeito.

Ademais, podemos dizer, sobre elas, que, na aproximação de termos que realizam, acabam por marcar um ponto, defender um argumento. Não deixa de estar presente também seu cunho retórico, seu componente retórico.

É interessante observar como a ideia de que as figuras de linguagem são um desvio da linguagem normal (normatizada) representa uma amarração entre diversos pontos das teorias que reunimos aqui: elas poderiam ser interpretadas como um desvio para fazer um movimento de implicitação (Teoria das Implicitações); elas poderiam ser um desvio para atrair a atenção do auditório (no que tocamos em relação às Teorias da Argumentação, carregando a herança da Retórica); elas poderiam ser um desvio para fugir ao crivo de qualquer julgamento (que no caso se encarna na censura estatal).

Ressaltamos, então, que as figuras de linguagem contemplam a ideia de se imiscuírem em um conteúdo implícito, de dialogar com ele. E, então, o ambiente nublado, meio turvo à visão que a figura de linguagem tem relação a um conteúdo que se deseja apagar. E também diz respeito a outro conteúdo que se deseja enaltecer.

Acreditamos, assim, que entender o mecanismo lógico das figuras de linguagem seja encontrar exemplos de implícitos e dos conteúdos passíveis de serem ocultados e perseguidos por mecanismos de poder. De nossa proposta de trabalho decorre que os conteúdos que as figuras de linguagem reservam são sobrepostos pelo texto do julgamento da censura.

Assim, trabalhamos uma dupla rasura: não somente aquela do censor sobre o trecho da peça teatral, mas também sobre seu entendimento dos termos da figura de linguagem. Ou seja, o objeto específico de nossa pesquisa é essa sobreposição que contempla o diálogo do censor com a figura de linguagem, na interpretação que ele resolve desse tipo de texto, marcado pela abertura de sentido e pela dubiedade.

Pensar uma filosofia sobre o desvio, sobre por quê e como se utiliza uma maneira desviada de falar, esbarra em muitas sutilezas conceituais: uma certa convenção sobre o que seria a base normal para identificar o desvio; o desenvolvimento da necessidade de correção do desvio.

Essa ideia nos é cara especialmente porque há na atividade censória um ímpeto corretor, disciplinador, que pretende orientar gramaticalmente e estilisticamente o trabalho artístico. O desvio representado pela figura de linguagem nesse caso pode ser

relegado a uma chave interpretativa do erro ou do conteúdo inconveniente. Da mesma forma que um gramático clássico poderia julgar, com certos limites, o que seria positivado ou negativado, certas figuras seriam arte, outras abuso de linguagem. E acabamos por aproximar um dos vetores do trabalho do censor ao do trabalhador clássico da linguagem.

É certo que algumas figuras de linguagem são censuradas, outras não e, ainda, certos trechos censurados são mais amplos que só o corte incisivo sobre a figura de linguagem, outros são precisos sobre ela.

Estabelecida a proposta analítica, passamos aos capítulos de estabelecimento do *corpus* e, na seqüência, às análises efetivamente. Os resultados estão reunidos num capítulo conclusivo.

Assim, estamos encaminhados para olhar nosso objeto de pesquisa.

CAPÍTULO III

ARQUIVO MIROEL SILVEIRA

O ouvinte é, necessariamente, espectador ou juiz; se exerce a função de juiz, terá de se pronunciar sobre o passado ou sobre o futuro (ARISTÓTELES, 2005: 39).

A Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) guarda um material rico e ainda não suficientemente explorado, trata-se do conjunto de processos de censura ao teatro no Estado de São Paulo que tramitaram na Divisão de Diversões Públicas desse Estado durante os anos de 1925 a 1968, momento em que a censura deixou de ser estadual para passar ao âmbito federal.

Neste capítulo apresentaremos em linhas gerais a história de como tal material foi disponibilizado para pesquisa, tendo sido guardado na ECA. Dessa forma, situaremos nosso objeto de pesquisa em seu conjunto, já que estamos diante não apenas dos processos selecionados para análise, mas de mais de 6 mil deles.

“O momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada. Nos arquivos, o historiador profissional é um leitor” (RICOEUR, 2007: 176).

Entre os documentos da burocracia estatal temos o texto dramaturgico das peças teatrais submetidas. Uma particularidade nos interessa observar com mais proximidade, as características específicas desse tipo de texto, considerando que, apartado de sua atualização como encenação, ele é outra coisa que não podemos chamar simplesmente de teatro, como veremos adiante em “Do texto dramaturgico”.

Ao submeter o texto teatral à burocracia da censura, diversos documentos eram somados compondo um processo, dos quais os mais recorrentes são: requerimento (início do processo), certificado de censura (resultado do processo) e, em alguns casos, um parecer do censor no formato de um texto escrito. Detalharemos mais adiante os trâmites dos processos.

Nas peças parcialmente liberadas com cortes, temos a rasura feita pelo censor sobre o texto. Podemos dizer que essa é a porção mais palpável da interferência do censor sobre o texto dramaturgico, uma marca que condena algum trecho. É a junção entre o texto entregue à censura mais o risco feito pelo censor que compõe a materialidade de nosso objeto.

III.1 HISTÓRICO

É em homenagem ao professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, Miroel Silveira que o Arquivo leva seu nome. Em 1988, esse professor teria resgatado da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP) diversos volumes encadernados que comporiam os mais de 6 mil processos do AMS, reunidos entre 1925 e 1972.

Embora houvesse legislação reguladora das diversões públicas, a censura não tinha uma organização institucional própria. Os serviços de censura estavam submetidos à polícia civil dos estados.

“Os serviços de censura ao teatro estavam subordinados às polícias civis estaduais e só passaram a fazer parte de uma estrutura organizacional integrada ao governo federal com a criação da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda/DIP (1939), depois vieram a Divisão de Cinema e Teatro do Departamento Nacional de Informações/DNI (1945) e o Serviço de Censura de Diversões Públicas/SCDP do Departamento Federal de Segurança Pública (1945). Cada um desses departamentos teve a sua representação estadual.

Em São Paulo, o serviço de censura foi subordinado a diferentes órgãos até se estabelecer sob a Divisão de Diversões Públicas/DDP, criada em 1947. A DDP usou a estrutura já criada durante o Estado Novo e, por sua vez, também foi subordinada a órgãos de diferentes denominações, mas que sempre estavam relacionados à segurança pública (...)” (LAET, 47/48).

A partir de 1968 a censura é federalizada. O período abrangido pelo Arquivo inclui dois momentos históricos que Cristina Costa separa, com caráter didático.

“Até o momento, pudemos perceber que essa profícua produção corresponde a dois grandes períodos da história do teatro brasileiro – o primeiro, em continuidade ao teatro brasileiro novecentista, perpassa a primeira metade do século XX com uma produção baseada principalmente em melodramas e comédias, adaptações e traduções de textos internacionais que disputam espaço com espetáculos populares, principalmente teatros de revista, circos-teatro e teatro amador. Havia, em menor número, a encenação de dramas, peças sacras, históricas e infantis, encenadas em clubes, casas paroquiais, cassinos, circos-teatro, pavilhões e, algumas vezes, nos palcos dos poucos teatros existentes.

Sábato Magaldi conta que, em 1946, apenas três salas de teatro funcionavam em São Paulo. Nesse período, já há influência de imigrantes – italianos, espanhóis, lituanos, entre outros, que foram responsáveis pelos grupos filodramáticos de expressiva produção.

O segundo período tem início por volta de 1945 e se caracteriza pela encenação de dramas, especialmente de autores internacionais, em espetáculos produzidos por companhias profissionais que se apresentavam no crescente número de salas de espetáculo da cidade. É um teatro internacional, com crescente influência de autores e diretores estrangeiros, embora já se perceba uma produção dramática nacional, vigorosa, dramática e politicamente engajada que chegou a ser considerada como o Modernismo do teatro brasileiro” (COSTA, 2006).

O material reunido nesses períodos ficou guardado na sala do professor Miroel Silveira na ECA até sua morte e foi recebido pela Biblioteca da unidade, que tem sua guarda. Com a entrada da Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa no cargo de presidente da Comissão de Biblioteca da Escola, iniciou-se uma investida para que esse material fosse pesquisado, elaborando-se um projeto de catalogação e análise do material. Em 2002 foi obtido financiamento Fapesp, com contrapartida da ECA, para o projeto individual *A Censura em Cena – o Arquivo Miroel Silveira (2002-2005)* e, em agosto de 2004, a partir de novo pedido, foi concedido o Projeto Temático *A cena paulista – um estudo da produção cultural de São Paulo entre 1930 e 1970 através do Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP* para o projeto (2005-2009). O projeto temático incluía quatro eixos de pesquisa reunindo, além da Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, duas pesquisadoras principais, Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino.

1) *A Censura em Cena* - organização e análise dos Processos de Censura Teatral do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo – DDP-SP, entre os anos de 1927 e 1968. Esse período vai da criação do DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, no governo Vargas, até a incorporação da censura pela Polícia Federal, em 1968 – Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

2) *O Poder e a Fala na Cena Paulista* - voltado para os estudos das peças que apresentam trechos, expressões ou palavras censuradas em que é possível apreender as formações discursivas, base das plataformas culturais em que nos locomovemos.

Supõe-se que a reflexão sobre os termos censurados leva a definir os pontos vitais à manutenção das relações de poder no modo em que estas se encontravam dimensionadas à época da censura – Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes.

3) *Na Cena Paulista, o Amador* – estudo do teatro amador em três de suas vertentes: os grupos filodramáticos ligados a sindicatos operários, os grupos formados por associações de imigrantes (desenvolvidos principalmente nos anos 1930 e 1940) e o teatro de aspirantes à carreira profissional, organizado nos anos de 1950 pelas universidades e escolas de artes dramáticas – Profa. Dra. Roseli Fígaro.

4) *Do Palco para as Telas* – estudo dos documentos do Arquivo Miroel Silveira, reconstituição do quadro político e social da época, tanto em São Paulo como no resto do país. Além disso, procuramos fazer um levantamento dos nomes que aparecem nos processos, assim como nos livros consultados, para saber quais personagens atuaram no cenário ao qual nos remete os documentos do Arquivo – Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

O presente trabalho está vinculado ao eixo temático *O poder e a fala na cena paulista*, dedicado a investigar os trechos e expressões censuradas nas peças parcialmente liberadas do Arquivo, buscando a partir disso entender as relações entre a popularização das artes, o Estado e as mídias. Observam-se as estratégias de reforço ao poder instituído, supondo reflexões teóricas em torno da noção de discurso. Do ponto de vista das relações de poder, consideram-se os estudos de Foucault envolvendo os processos de interdição da fala no discurso.

Os primeiros passos do trabalho de pesquisa abrangeram o tratamento e organização dos materiais. Os processos estavam inicialmente encadernados em volumes que tiveram de passar por um processo de desencadernação, tratamento e alocação específica.

Tratando os processos de censura e registrando seus dados, o AMS mantém, desde janeiro de 2003, uma base de dados em que eles são catalogados, contando com o subsídio de profissionais de biblioteconomia, e de ciências da informação. Parte dessas informações está disponível ao público. Mais informações sobre o AMS e consultas à base de dados podem ser obtidas através do endereço eletrônico www.ams.usp.br.

O projeto temático conta com pesquisadores em diversos níveis, desde estudantes do ensino médio (com bolsa de pré-iniciação científica), estudantes de graduação (com bolsas de iniciação científica), estudantes de pós-graduação (mestrandos, doutorandos), pós-doutorandos e os pesquisadores coordenadores de eixos temáticos, reunindo uma equipe de mais de 30 estudiosos.

Hoje o Arquivo Miroel Silveira se configura como Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (<http://www.eca.usp.br/nucleos/npcc/>). O Projeto Temático atual está distribuído em três diferentes eixos temáticos (divisão apresentada no site do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura):

Comunicação, Censura e Liberdade de Expressão no Mundo Contemporâneo

Eixo coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, que se propõe a analisar as diferentes etapas da censura e o seu processo sócio-histórico, da passagem do âmbito da Igreja para a responsabilidade do Estado e, hoje, para as instituições ligadas ao mercado. Objetiva, também, investigar as implicações dessa transferência nos critérios e nas relações estabelecidas, a partir desses paradigmas, no mundo contemporâneo.

Liberdade de Expressão: Manifestações no Jornalismo

Eixo coordenado pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes, que propõe um estudo, a partir de levantamentos junto a acervos jornalísticos, das manifestações que possam ter ocorrido em relação à censura, e suas referências na mídia. Tem, como ponto de partida, a investigação das narrativas jornalísticas, que constituem uma excelente fonte de compreensão, não somente do ideário em torno das palavras censuradas, bem como do contexto social em que elas se inscrevem.

Censura, Mídias e Teatro Amador: Antropofagias e Mestiçagens

Eixo coordenado pela Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino, que se propõe a estudar as políticas culturais do Estado e as ações da indústria cultural e dos movimentos populares na formação do circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo. Esse segmento estuda, mais especificamente, o teatro amador, sua evolução, seu desenvolvimento sócio-cultural e suas relações com a censura de diversões públicas.

III.2 PROCESSOS DE CENSURA

“Outrora, governos locais apoiados pela polícias embargavam espetáculos. Nos anos 1940 passou a existir um Serviço de Censura de Diversões Públicas no âmbito do Departamento Federal de Segurança Pública, havendo carreiras públicas de técnicos especializados na função. Durante o regime militar a atividade prosseguiu e, nos anos 1970, a Divisão de Censura de Diversões Públicas, com sede em Brasília, contava com serviços de censura de diversões públicas (SCDP) espalhados pelo país” (FICO, 2007: 191).

Cada processo de censura veio acompanhado de uma organização catalográfica já da Divisão de Diversões Públicas (DDP), incluindo um número de registro e de fichas. Os documentos que poderiam ser encontrados nos processos eram, sem ser obrigatório que constassem em todos: requerimento de censura, cópia da peça censurada, comprovante de pagamento de impostos ou taxas e um certificado de censura. Os processos poderiam ainda encartar reportagens jornalísticas sobre o espetáculo, fotos, cartas ou telegramas enviados pela população, entre outros itens.

“Note-se que a quase totalidade da atividade censória das diversões públicas era feita previamente, o que lhe conferia grande capacidade de coerção. No caso do teatro, por exemplo, algumas peças foram inviabilizadas no ensaio geral, às vésperas da estréia” (FICO, 2007: 192).

113

As peças poderiam estar xerocadas, mimeografadas, datilografadas, impressas como livro, entre outras formas de gerar as cópias do original do texto da peça teatral necessárias para dar entrada no processo de censura. Sobre a materialidade da impressão do texto teatral é que seriam feitas as marcas e comentários do censor. Dependendo do tipo de papel e impressão, há inclusive dificuldade na visualização do trecho censurado e na identificação das palavras marcadas.

Um mesmo texto poderia ter resultados de censura diferentes conforme os diferentes processos, por exemplo, ser liberada sem cortes num determinado ano e no ano seguinte ter cortes.

Os processos poderiam ter três resultados diferentes: liberados, parcialmente liberados ou vetados. Essa classificação foi adotada nas pesquisas saídas do AMS e apresentam uma diferença em relação a como se classifica comumente os processos de censura na categoria das peças parcialmente liberadas. Onde teríamos as peças

liberadas com cortes, incluímos também aquelas com restrição de local ou de público. Há peças, por exemplo, liberadas apenas para apresentação no Teatro Brasileiro de Comédias (TBC). Outras peças são vetadas para senhoras e senhoritas.

A maioria numérica dos processos do AMS é de peças liberadas sem cortes. Entre as peças totalmente vetadas, temos 47. As parcialmente liberadas totalizam 1326, das quais 436 são liberadas com cortes.

Podemos apresentar uma visão geral sobre o tipo de intervenção da censura sobre as peças. Em algumas peças específicas há marcação de veto sobre cenário ou figurino. Os cortes de texto poderiam variar de uma palavra a quadros inteiros nas peças. Não havia necessariamente uma formalização do que deveria ser censurado, mas identifica-se uma lógica de corte baseada em patamares religiosos, políticos e sociais.

“As análises desse primeiro levantamento do material censurado levam à elaboração de algumas hipóteses a respeito dos critérios e mecanismos da censura. Em primeiro lugar, a constatação da importância de uma listagem de palavras proibidas que, de maneira formal ou informal, guia os censores, independentemente do contexto geral do texto, do gênero da peça, de sua intencionalidade, da autoria e do público-alvo. Esse repertório parece ter se constituído através dos tempos com base em heranças religiosas, políticas e sociais” (COSTA, 2006: 246).

As pesquisas no Arquivo Miroel Silveira vêm aplicando uma classificação em relação a tipos de censura quanto à temática:

- “1. Censura de ordem moral, pela qual se entende a proibição de palavrões, de termos relacionados a sexo e erotismo..., enfim, nos próprios dizeres dos censores e dos órgãos de censura, de palavras que firam os bons costumes.
2. Censura de ordem política, sob a qual se abrigam as proibições de expressões que possam implicar crítica ao governo, à Nação e a suas relações internacionais.
3. Censura de ordem religiosa, compreendendo a proibição de termos críticos ou ofensivos a uma igreja, assim como a seus santos e representantes temporais.
4. Censura de ordem social, sob a qual se enquadra a proibição de alusão ‘a questões sociais polêmicas como racismo, preconceito étnico e xenofobia’”. (GOMES, Mayra Rodrigues. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro

brasileiro”. *Revista Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, ESPM, v. 2, ano 2, nº. 5, nov. 2005).

Mais do que uma classificação estanque de tipos de censura, ela ajuda a perceber os pressupostos privilegiados em cada trecho censurado e as questões sociais envolvidas em cada um deles. É importante observar, como veremos em detalhe no capítulo dedicado ao *corpus*, que a censura de ordem moral é a que mais se destaca quantitativamente. “Defesa da moral e dos bons costumes foi o objetivo dos órgãos de censura das chamadas ‘diversões públicas’, isto é, teatro, cinema, espetáculos musicais e até mesmo circo” (FICO, 2007: 191).

Em relação ao gênero teatral, grande parte do AMS é constituída de teatro de revista e de comédias.

“No arquivo, de uma maneira geral, existem 1.036 peças sob o registro de gênero ‘Teatro de revista’ e 2.837 registros do gênero ‘Comédia’. Somadas, as duas categorias formam um conjunto de 3.873 peças que superam a metade do total de registros. Isto significa que estes gêneros perfazem uma maioria dentre as peças presentes no arquivo e catalogadas” (GOMES, Mayra Rodrigues. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”. *Revista Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, ESPM, v. 2, ano 2, nº. 5, nov. 2005).

O terceiro gênero mais cotado é o drama, seguido de outros gêneros diversos, como teatro infantil. Mais uma vez, a apresentação de uma classificação por gênero não aprisiona as análises a serem feitas, mas dão limites ao tipo de material encontrado e apresentam questões a serem trabalhadas.

A análise dos trechos censurados, dentro do âmbito do eixo temático em que se insere o presente trabalho, já resultou em alguns dados gerais sobre as peças parcialmente liberadas do AMS. Estes nos servem como referência para iniciar nossas análises sobre as figuras de linguagem censuradas.

Dentro da classificação geral, alguns temas revelaram-se em destaque, como o ato sexual. “De um total de 580 cortes, os campeões de vetos pela censura foram os temas que versam sobre o ‘ato sexual’ em si. Eles correspondem a um total de 70 cortes, ou seja, 12% dos cortes gerais e 20% dos cortes no campo da moral” (GOMES, Mayra Rodrigues. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”. *Revista Comunicação, mídia e consumo*. 2005). Destaca-se o uso de vocabulário considerado

impróprio como segundo assunto com maior número de cortes. “Em um total de 44 intervenções – o correspondente a aproximadamente 8% dos cortes gerais e 13% dos inseridos dentro do campo da moral” (GOMES, Mayra Rodrigues. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”. *Revista Comunicação, mídia e consumo*. 2005). E como terceiro tema mais vetado temos o adultério e a homossexualidade. Sobre o primeiro deles:

“corresponde a 6% dos cortes gerais e a 10% dos cortes morais, num total de 33 intervenções. Ainda dentro desta categoria, podemos notar que há uma incidência de cortes muito maior sobre o adultério feminino. Enquanto este corresponde a 21 intervenções (4% dos cortes gerais e 6% dos morais), o adultério masculino possui 12 (2% dos gerais e 3% dos morais)” (GOMES, Mayra Rodrigues. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”. *Revista Comunicação, mídia e consumo*. 2005).

Especificamente em relação ao teor das palavras censuradas ocorria um descompasso entre o termo extirpado e o todo da peça, causando uma estranheza de que o veto à palavra não alteraria o sentido geral da obra. É nesse descompasso também que pretendemos trabalhar, averiguando a condição de ocorrência nas obras selecionadas para o *corpus* e a relação do trecho censurado em cada uma, como hipótese, na relação do sentido da peça como um todo.

“Muitas vezes, numa única obra – um livro, uma música ou uma peça teatral – essas diferentes orientações fizeram com que fossem proibidas palavras como ‘desquite’, ‘operário’, ‘bispo’ ou ‘presidente’. Não é preciso um esforço muito grande para perceber que se trata de uma maquiagem com poucos resultados sobre as questões que, efetivamente, estruturam enredos e narrativas, movem as personagens das obras de ficção e emocionam o público. Para entender que Margarida Gautier, protagonista de um dos mais lidos, encenados e filmados romances modernos, *A dama das camélias*, era uma cortesã, não é necessário chamá-la de ‘meretriz’. Por outro lado, cortar da obra esse termo em nada altera a condição social ou amorosa da protagonista” (COSTA, 2006: 18).

Como quarto tema mais censurado temos as referências ao corpo diretamente,

“as 29 intervenções correspondem a 5% dos cortes gerais e a 8,5% dos cortes morais. Enquanto apenas 6 destas intervenções são direcionadas para partes do corpo em

geral(2), 23 delas são destinadas especificamente para os órgãos sexuais, o que corresponde a 4% do total de cortes e a 6,7% dos cortes morais” (GOMES, Mayra; MARTINS, Ferdinando. Comunicação e interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra. *Rumores*, São Paulo, v.4, n.2, jan/abr 2009).

Ressaltamos que as peças continuam em processo de catalogação podendo, ao fim desta tarefa, haver alguma variação numérica. Tratando da duração do processo de censura, a tramitação do processo tinha duração de normalmente cerca de um mês. Não sendo esse um trabalho com prazo a ser cumprido, o corte da censura poderia acabar em prejuízos para a produção da peça pela espera de um resultado.

O que de especial se confirma nesses dados é a prevalência de uma atuação moral da censura, tratando de vigiar o que seria pertinente nessa área. Isso em contraponto a uma atuação política com vistas a conservar a imagem de instituições e políticos do Estado. A partir de certo momento, principalmente depois de 1964, o teatro foi uma arte associada à subversão. Ela era um mecanismo de protesto e de atuação política. Numa época em que a televisão não havia ainda ocupado seu lugar nos lares, o teatro congregava em torno de ideais e ideologias.

“Portanto não é possível avaliar o grau de interferência da censura pela quantidade de palavras vetadas, mas pelas repercussões que esses cortes têm na recepção da peça. De qualquer modo, fica claro, neste trabalho, que uma das formas de censura se dá, tradicionalmente, pelo veto de palavras. O significado dessa ação depende do contexto geral do texto em relação à sua época, à intencionalidade do autor e ao público; pode ser entendido como parte de um ritual tradicionalmente estabelecido ou pode comprometer metáforas e alusões mais sofisticadas” (COSTA, 2006: 247-248).

Da vida cultural exercida nos teatros, o nosso legado é o texto dramaturgico. Podemos considerar o AMS um arquivo de teatro, no entanto, a relação que ele guarda com essa arte é por meio do texto desprovido da encenação. Devemos, assim, estudar o estatuto de tal texto que reúne heranças da literatura, especificamente da poesia e da tradição oral.

Alguns quadros foram censurados por completo, baseando-se no trocadilho apresentado por uma figura de linguagem. Isso se diferencia do corte sobre os trechos

de texto mais localizados, como no exemplo do quadro “Pau d’Água idealista”, da peça *Quebra-cabeça*.

Há certos trechos com temática que poderia incitar o corte, mas em que isso não é feito, como neste exemplo de referência direta do trabalho da censura – talvez por não ter sido julgado negativamente, mas valorizado como resguardo de uma certa conduta:

“PEPINO – As revistas, seu João. Têm uns nomes inocentes. Dentro é tudo em quadrinhos como o Gibí. Só que são histórias bestas de amor. E tem mais...no fim tem um negócio de anúncio...as môças se anunciam – mas é só elas, não, os moços também, assim como casa, automóvel, no jornal. E escrevem cada coisa...se oferecendo...procurando...se descrevendo...já viu maior pouca vergonha, seu João?

JOÃO – (com ar preocupado) Como é que a polícia deixa?”
(*Gente como a gente*: 35).

III. 3 DO TEXTO DRAMATÚRGICO

“É muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de texto, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação” (PAVIS, 2003: 405).

Pavis nos indica que, na extrapolação da noção de texto dramatúrgico, qualquer texto poderia ser considerado para encenação. Podemos dizer que essa é uma condição atual da arte teatral e que até o século XX o texto dramático estava marcado pelas categorias do diálogo, do conflito e da situação dramática.

“No século XX, a distinção entre escrita dramatúrgica e escrita cênica, associada a um esforço sempre renovado por parte da crítica e dos artistas – de redefinir estas duas dimensões do fazer teatral, foi efetivamente formulada, e também problematizada. Mesmo sendo possível dizer que, de algum modo, uma escrita cênica, ainda que não assim designada, sempre esteve presente tanto na montagem de espetáculos quanto na construção de textos dramáticos (...)” (PAVIS, 2003: 405).

É recente a configuração de uma noção para texto cênico, mais desvinculado das categorias herdadas da literatura e, num outro nível, elevando a categoria da encenação e liberando-a até mesmo de uma certa prevalência do texto.

“(...) foi no século passado, a partir da ampliação conceitual da noção de escrita e da autonomia artística adquirida pela cena teatral, que se tornou possível falar, sem embaraço terminológico, em texto cênico. Seja para afirmar a independência da linguagem cênica em relação ao texto dramático, seja para continuar reivindicando a centralidade, no processo de criação teatral, do texto dramatúrgico previamente escrito, ou seja, para perceber e lidar, artisticamente e criticamente, com o fato de que a fronteira entre texto e espetáculo foi se tornando cada vez menos nítida (...)” (DA COSTA, 2009: 12).

Da Costa nos deixa entrever que, de certa forma, essas mudanças reafirmam uma certa centralidade do texto no processo de criação teatral, embora as fronteiras entre ambos tenham ficado obscurecidas. Nesse âmbito, discutem-se os limites entre o texto dramatúrgico e sua encenação, a passagem do texto linguístico para a figuração cênica.

“Esta confusão geral dos dois tipos de ficcionalização, dos quais se poderia fazer um dos traços específicos da percepção teatral, provém, pelo menos para a encenação, de um texto dramático preexistente, da troca de dois princípios semióticos para o texto lingüístico e para a figuração cênica:

- o texto lingüístico significa apenas por meio dos seus signos, como ausência para uma presença, isto é, como a realidade fictícia experimentada como presente e real;
- a cena se dá como presença imediata daquilo que não passa, na verdade, de ausência e confusão de um significante e do referente” (PAVIS, 2003: 405).

Nesse trecho identificamos uma separação do tipo de ficcionalização experimentada no texto da peça e na encenação. A ligação entre ambas estaria na ideia de que existe uma cena imaginária sendo montada em que os signos têm sua presença. Trataremos, mais adiante, sobre este tema a partir da exploração de como se constitui o diálogo na peça teatral.

Guénoun entende o teatro ligado a dois âmbitos, lingüístico e visual: delimita-se por esses dois domínios, passa de um a outro, do corpo textual ao corpo extenso. Podemos problematizar como se dá a passagem de um a outro. O teatro é solicitado a renegar-se como literatura e como espetáculo. Defende-se maior autonomia do texto teatral em relação à cena do que no cinema, por exemplo.

“A atuação não é absolutamente a pura enunciação do texto (segundo o regime de sua literalidade), também não é a instalação no coração do simulado, do factício, da imagem. A atuação é exatamente a atividade que conduz ao texto visível. A atuação é a passagem ao jogo” (GUÉNOUN, 2003: 57-58).

Assim, o corpo vai ganhando presença na cena, nesse jogo.

“Opondo-se ao simbolismo da virada do século XIX para o XX, que sobrevalorizava o texto dramático em detrimento de sua representação, Antonin Artaud afirma na década de 1930 que o teatro é o lugar onde se refaz o corpo” (GOMES, Mayra; MARTINS, Ferdinando. Comunicação e interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra. *Rumores*, São Paulo, v.4, n.2, jan/abr 2009).

Ainda que o teatro se dedique à visibilidade, não podemos dizer que presentifique a palavra ou o corpo, que tem sua ausência como constitutiva e motor da criação artística. “O teatro não dá a ver os vestígios, os depósitos, os substitutos de uma palavra ausente. O teatro quer o corpo e a voz. Ele exige a própria palavra, no ato que a profere. E ele quer vê-la” (GUÉNOUN, 2003: 47). Sobre a ausência/presença da palavra na encenação teatral, o teatro quer exhibir o i-mostrável das palavras, segundo Guénoun.

120

Nas peças que constituem nosso *corpus* há clara prevalência da elaboração textual, que se torna mais dinâmica com o processo de encenação no gênero do teatro de revista. Dessa forma, voltamos para o fato de que escrever um texto para teatro é entender da dinâmica do diálogo, da fala, da tradição oral, mas também de fazer poesia, da tradição literária.

Podemos dizer que o texto dramático com que estamos trabalhando tem essencialmente do trabalho literário. Sua encarnação como teatro só acontece na ação cênica, na encenação, na interpretação dada pelo autor. Podemos pensar que texto teatral é um texto literário que tem como fim sua enunciação como teatro. A encenação marca o texto dramático em suas determinações e ambiguidades, tenta fixar seus sentidos. “Tendo em vista a troca verbal e a situação de enunciação, toda encenação toma partido com base em uma marcação das determinações e das ambigüidades.” (PAVIS, 2006: 406). Isso significa que um texto poderia ser composto para fins teatrais sem nunca precisar ser encenado e ainda assim ter valor artístico.

Temos peças com falas longas e a linguagem poética mais trabalhada. Elas podem trazer algumas falas em tom de defesa de uma questão ou apresentação de uma determinada situação, ainda que para subvertê-la comicamente muitas vezes, mas tendo como referência a tradição do teatro dramático grego.

Da poesia, o texto dramático pode apresentar, em termos genéricos e entre outros aspectos:

- 1) A métrica das falas,
- 2) A preocupação com a rima ou simples junção de palavras que combinem mais estilisticamente
- 3) A escolha de palavras e a composição das frases. Neste item podemos dizer que o texto dramático, ao mesmo tempo que se aproxima da oralidade, afasta-se dela. Como veremos adiante, ele se compõe literariamente para parecer a espontaneidade da fala.

Se fôssemos tentar organizar as soluções possíveis para responder a uma pergunta feita numa situação de diálogo ou para interpretar um outro enunciado qualquer talvez restasse apenas a segurança de que existirá algum tipo de conexão com o enunciado de partida. Assim, diríamos que a única dinâmica que se mantém é a da própria relação lógica esperada, ou seja, o fato de que o enunciado de partida mantém relação com o seguinte. Assim, dizemos que ele não é absurdo (no sentido de ser desvinculado do contexto).

Pensamos, dessa forma, que cada enunciado apresenta elementos que fazem emergir diversas possibilidades de resposta, mas devemos observar que não são infinitas. A sequência de cada texto se dá nas derivações assumidas dentro das possibilidades apresentadas na língua. Elas são limitadas ainda por pressupostos compartilhados socialmente e pela situação interpretativa de contexto, entre outros cerceamentos, como comentamos anteriormente.

A produção de um espetáculo e a atuação sobre um texto não deixam de ser uma interpretação sobre o que está dito. Há certos textos dramatúrgicos em que o autor se preocupa em expor o que imagina para a cena e escreve marcações no texto da peça (didascálias), como momento de entrada ou saída de atores, presença de objetos em cena ou ainda um gesto que acompanhe a fala de certas palavras, entre outros. As

referências podem ser ainda da ordem do cenário verbal ou do *gestus* presentes no próprio texto dramático.

O texto direciona de certa forma as interpretações possíveis para o ator e este cria a cena realmente, como o contexto enunciativo em que a palavra deve aparecer. Podemos dizer que parte do contexto enunciativo está no próprio corpo do ator, que se movimenta e se posiciona para moldar a cena desejada.

“Se existe na verdade uma relação evidente entre texto e representação, não é sob forma de uma tradução ou de um redobramento do primeiro no segundo, mas de uma focalização do universo ficcional estruturado a partir do texto e de um universo ficcional que é produzido pela cena, são as modalidades dessa *focalização* que se deve questionar” (PAVIS, 2006: 408).

Pavis entende a questão da cena ficcional elaborada pela peça teatral e pela encenação como pertencentes a um mesmo universo de focalização em que é possível constituir um campo comum de elaboração criativa, balizada pelos dados de partida do texto dramatúrgico.

Quando o texto não é encenado, as entonações das palavras e os sentidos vão sendo dados na correlação entre aqueles encontrados dentro do próprio texto. Nesse ponto, a única divergência em relação a um texto literário classificado em qualquer outra categoria (como drama, comédia, romance ou epopeia) seria a estrutura fragmentária do diálogo. Podemos dizer que há uma ruptura ao mesmo tempo em que falas numa sequência devem ter um sentido de conjunto. Dessa forma, ao longo da peça, o leitor faz um esforço de re-conexão entre o que foi dito em cada fala para então extrair um sentido do todo.

No texto dramatúrgico temos o papel do “gancho”, que é como podemos denominar a palavra ou frase que indica a ligação de uma fala do diálogo a outra. Podemos dizer que essa estratégia não deixa de ser um efeito de realidade na medida em que tenta proporcionar a experiência concreta da fala entre duas pessoas. Ao mesmo tempo, serve a um propósito literário, mantendo coesão textual entre as partes do texto dramatúrgico, suas falas.

Pavis indica também a possibilidade de o texto teatral, sendo dividido em falas, dar voz a diferentes personagens, amenizando a figura de um narrador central. Nesse

sentido, a ligação entre elas, como “ganchos” ou “tiradas” faria a costura do texto, a ligação entre vozes.

“Diálogo à parte, o texto dramático é dividido entre as diversas personagens-locutoras. O diálogo dá igual oportunidade a cada um deles; ele torna visíveis as fontes da fala sem reduzi-las a um centro hierarquicamente explicitado: as “tiradas” ou as réplicas dão-se como que independentes de um narrador ou de uma voz centralizadora. Ler ou receber o texto dramático é fazer com ele uma análise dramatúrgica graças à qual se iluminam espaço, tempo, ação e personagens” (PAVIS, 2006: 405).

A questão de como capturar essa experiência em termos dramáticos é um trabalho de estilo do texto dramatúrgico. Assim as peças podem jogar com o tamanho da fala de cada personagem: os dramas teriam uma tendência a falas mais longas e rebuscadas, enquanto as comédias a falas mais curtas e com linguajar coloquial.

Outra nuance do texto dramatúrgico é justamente o efeito de sentido criado com a utilização de um linguajar mais formal e rebuscado, contra, num outro extremo, um linguajar coloquial e despojado.

A análise de diálogos é objeto assumido, numa outra conjuntura, pela Análise de Conversação. Tomado como um gênero discursivo, o diálogo pode ser pensado na recuperação intertextual e interdiscursiva, da presença de um texto no outro, no caso, a recuperação da fala de um na do outro. O diálogo estabelece um jogo entre as palavras exatas que um personagem diz e a retomada sob forma de contraposição ou confirmação na fala do seguinte. A coesão do texto dialógico se dá na amarração de uma linha de fala na outra. Podemos considerar que os conceitos de dialogia (diálogo entre discursos) e polifonia (multiplicidade de vozes) trabalhados nas ciências da linguagem utilizam-se da metáfora da interação na situação de diálogo, onde estaria um primeiro nível mais explícito de ligação entre textos diferentes (uma fala e outra).

O processo de interdiscursividade, por sua vez, nos permite observar, em cada fala, as relações com outros discursos que estão em relação com o que se enuncia e podem ser apresentados por meio de referências explícitas, diretas ou não, sendo sutis ou enviesadas. A alusão a outros discursos, heterogeneidade, pode ser por meio de um sinal ou de alusão (MAINGUENEAU, 1989: 47).

Assim, podemos pensar a composição de um texto no limiar do discurso de diversos gêneros. Quanto ao texto teatral, pensamos que seja marcado tanto pelo diálogo, com

suas falas entrecortadas, quanto por sua aproximação de um discurso da oralidade, da coloquialidade e ainda uma preocupação literária na composição das falas, incluindo jogos de palavras, figuras de linguagem, além de métrica e ritmo.

Gostaríamos de acentuar ainda que um gênero discursivo organiza uma predisposição em que entra em contato com ele, seu expectador, seu leitor, que o recebe. O texto teatral possui uma dimensão de ser executado na fala, no ambiente do teatro ou outro espaço tomado para essa arte. No momento em que a análise incide sobre o texto de uma peça teatral, sem que ao mesmo tempo se tenha acesso a suas entonações e produções de sentido no nível da fala podemos dizer que estamos diante de um outro material.

A partir desses ítems observados é interessante apontar que, ainda que partamos do texto escrito da peça teatral, temos registro de um acordo da instituição do gênero discursivo a que nos referimos. É a esse propósito que entendemos os ítems listados acima. Se quisermos, ainda, são pressupostos para cada uma das partes envolvidas sobre aquele ato ou acontecimento: o autor pressupõe atores a interpretar seus personagens, o leitor do *script* da peça consegue ler e fazer sentido da sequência de falas apresentadas. A cada passo pode ir imaginando a encenação. Assim, cada uma das partes envolvidas compartilha de uma mesma imaginação sobre o que é aquele texto, sua função e objetivo. Ressaltamos esse aspecto por considerá-lo fundamental para a inteligência. É dessa forma que podemos fazer uma passagem da relação institucional como constituinte do discurso e a noção de gênero discursivo, para a passagem a um de seus níveis, a cena enunciativa ou a cenografia.

Dizemos que o texto dramaturgico nunca cumprirá seu feito de ser um diálogo espontâneo, visto que está para sempre atrelado a sua enunciação como obra artística. Os estudos de oralidade, desenvolvidos na área de Letras, nos mostram que a fala espontânea tem diversos elementos que não são traduzidos no diálogo literário, como as pausas para raciocínio, com emissão de sons (“hum..”, “é...”), os desvios de rumo na construção das frases.

Há textos literários que tentam reproduzir essa dinâmica do diálogo, fugindo dos cânones, da maneira clássica de produzir textos. Mas o que um texto literário não poderia produzir por questão de diferença de materialidades são as características específicas da palavra posta em ato como entonações, gestuais.

“Quanto à distinção entre texto dramático literário e linguagem comum, ela se choca com uma dificuldade metodológica: todo texto ‘comum’ pode se tornar dramático a partir do momento em que é posto em cena” (PAVIS, 2006: 405).

O que resiste no diálogo literariamente escrito são elementos correlatos aos da fala, com os quais iremos nos deparar em nosso objeto de pesquisa. Dentre eles destacamos: palavras ou frases-gancho, expressões que indicam pausa, interjeições. Exploraremos mais esses elementos ao nos determos sobre o corpus.

A partir da exploração sobre a dinâmica do diálogo, gostaríamos de reforçar que, diante do texto dramatúrgico, instaura-se um imaginário da cena, situando o leitor (incluindo o censor nessa categoria), como um terceiro fora da cena que a avalia. É próprio de todo texto que uma cena imaginária se constitua. A especificidade do texto teatral é que tal cena envolve a presença de personagens ou seres dialogantes. A descrição propriamente de ambiente ou da situação da ação da narrativa é feita num momento separado do texto. Instaura-se a figura de um narrador.

O texto dramático não precisa ser verossimilhante, pode ter personagens e situações fantásticas ou que beirem a isso. Esse fato não rompe o contrato com o leitor sobre a cena imaginária que está sendo criada. Colocamos na posição de leitor tanto o público do texto teatral quanto o censor que o intermedeia. Só é possível fazer a intermediação do texto teatral antes de assistir à sua encenação, pois a cena imaginária saída do texto dramatúrgico é palpável.

“Il n’est pas nécessaire de vos avertir qu’il y a beaucoup de choses qui dépendent de l’action: on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouée; et jê ne conseille de lire celle-ci qu’aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre” (CHARTIER, 2002: 54)⁴.

O censor acompanhava muitas vezes o ensaio geral das peças e ainda uma cadeira cativa era separada na primeira fila do teatro para que, quando conveniente, fosse feita a checagem da censura. Observamos nesse fato a distância que comentamos anteriormente entre o texto teatral e a encenação. A censura averigua, finda a produção do texto, no ensaio geral, a vida que lhe foi dada.

⁴ “Não é necessário alertá-los de que há muitas coisas que dependem da ação: sabe-se bem que as comédias são feitas para serem interpretadas; e não aconselho sua leitura senão àqueles que tem os dois olhos para descobrir nela o jogo todo do teatro”.

Podemos especificar ainda mais a questão da presença do diálogo no texto dramático. Ele acontece na verossimilhança da cena imaginária criada. Tal cena salta do texto da peça e se localiza num ambiente discursivo para o qual suas palavras apontam. Os sentidos ou as cenas criadas podem ser muitas nas diferentes peças, podem ainda ser plurais numa única peça. O que se mantém, e para isso chamamos a atenção, é uma situação em que personagens ficcionais interagem. Isso se verifica ainda que um desses personagens seja o próprio autor da peça incluído na cena.

Não existe um fora dessa cena imaginária e é ela que torna possível que uma peça de teatro seja lida como tal, como uma unidade coesa e coerente. Ainda, é essa cena que permite que a peça seja entendida mesmo que simplesmente lida e não encenada.

A conhecida barreira invisível que se posta entre o palco e a plateia não está verdadeiramente lá neste local. E por isso pode ser esticada quando o ator se utiliza do espaço da plateia para sua atuação. Ela está colocada justamente no contrato imaginário que está feito entre atores e público (grupo no qual o censor pode ser incluído). A cena imaginária comporta até a interação entre o ator e alguém da plateia durante um espetáculo, caso em que o ator não deixa de estar imbuído de seu personagem e o indivíduo da plateia é incluído como personagem no ambiente ficcional.

Através da ficcionalização de parte dos ouvintes do texto, pois mesmo que seja verdade que o texto só faz sentido em sua enunciação cênica, o espectador fica livre para construir uma *outra* ficção que não aquela escolhida pela encenação e tratar o texto como um maciço ou um continente ao qual se tem acesso apenas pela leitura e pela imaginação (*'in the mind's eyes'*, diria Hamlet).

Esta distinção real não é, contudo, menos puramente teórica, pois os dois modos ficcionais interferem e embaralham suas pistas para o prazer e a ilusão do espectador. A cena e a figuração do local e do espaço fixam de entrada um quadro que se dá como o local da ficção, a mimese do mundo ficcional. Essa primeira ficcionalização cênica é tão mais *forte* que os atores, a atmosfera, o ritmo etc. fazem de tudo para nos persuadir de que eles são a ficção encarnada.

Em relação a essa cena imaginária as figuras de linguagem têm duas funções distintas e exclusivas: reforçam, descrevendo e detalhando alguma particularidade da peça ou ainda apontam para uma digressão de sentido, deixando ver uma nova cena

dentro da original. Nesse último caso entendemos que ambas as cenas, a mais ampla e a digressiva, dialogam e compõem um conjunto, uma unidade.

Podemos dizer, ainda, em relação às figuras de linguagem no texto dramaturgico que elas normalmente estão na fala de um dos personagens em momentos de ênfase por parte deste. Algumas figuras aparecem na tentativa de defender um argumento sobre determinado assunto, são mais elaboradas e investem num caráter criativo de sua composição, mais inovador em relação ao senso comum. Outras vêm como “tirada”, resposta rápida e cômica aos comentários do personagem com quem faz interlocução, baseando-se no senso comum.

Chartier aponta processos de intervenção sofridos por textos de peças teatrais que tinham sido publicados na França e Inglaterra no século XVII em relação ao que era falado em cena: omissões, substituições, confusões e acréscimos. Ainda que não houvesse um processo de avaliação e restrição das peças teatrais instaurado, havia forças atuando no sentido de sedimentá-las em direção a um contexto social.

Uma das intervenções que se fazia era o destaque para frases consideradas lugares-comuns. “Somente os leitores das publicações impressas podiam reconhecer e apreciar em todos os sentidos – e copiar ou memorizar – estas figuras retóricas que regem a composição do texto” (CHARTIER, 2002: 79). Havia o costume de se anotar e registrar os “lugares-comuns” que apareciam nos textos teatrais. Eram frases de efeito que se faziam muitas vezes com figuras de linguagem.

Segundo Chartier, o lugar-comum pode ser entendido de duas formas, com o sentido positivo que tinham no Renascimento, tendo caráter de modelos a serem imitados ou verdades universais, ou ainda como o *amplificatio* da Retórica, uma máxima geral deduzida de uma situação específica ou ainda a aplicação de uma verdade universal a um caso particular.

“Estas marcas e anotações manuscritas feitas nos textos impressos indicavam os trechos que o leitor podia, ou devia, copiar na sua caderneta de lugares-comuns.” (CHARTIER, 2002: 77). O tema dos lugares-comuns tem relação direta com o estudo das figuras de linguagem como tradicionais apresentadoras de conteúdos a serem memorizados e possivelmente repetidos, colecionados, como vimos anteriormente.

“Para facilitar a identificação das frases, alguns editores utilizavam dispositivos tipográficos como vírgulas, aspas,

asteriscos, indicadores marginais, ou a impressão do texto das máximas e exemplos em fontes diferentes da do corpo da obra, de modo a destacar as linhas a serem copiadas ou memorizadas. No caso das peças de teatro, os primeiros exemplos de tais práticas encontra-se na edição das tragédias de Sêneca de 1506, realizada por Giunta, em Florença. Na França do fim do século XVI, os editores das peças de Robert Garnier seguiram esse modelo, e na Inglaterra muitas edições de peças (particularmente de George Chapman, Ben Jonson, John Marston) assinalam os trechos vistos, de um modo ou de outro, como amplificações retóricas” (CHARTIER, 2002: 78).

Estamos, assim, definitivamente no espaço de construção comum entre autor e seu público. Também há um terceiro elemento que avalia e avaliza esse patamar de atuação comum, o corpo social ou, no caso do período estudado, a figura do censor.

Considerando o acesso do censor ao texto dramatúrgico podemos dizer que ele faz uma intermediação dos sentidos ali presentes. Qualquer texto é avaliado sob o viés do efeito que teria ao público e qual seria o desejável. Não há uma normatização rígida que regulasse a atuação dos censores, mas muitas vezes foram estabelecidas regras gerais de ação. Tal normatização do trabalho do censor acontece no período da ditadura militar, sendo que durante a chamada Era Vargas ela era individualizada. Em determinado período, por exemplo, estava proibida a propaganda nos textos teatrais, caso em que nomes de marcas que fossem citadas deveriam ser censurados.

O censor era um funcionário público, portanto concursado, para fazer a censura sobre as peças teatrais. O teatro era uma arte mais visada do que outras e assim tinha seu processo de censura mais estruturado. Sobre a questão da pretensa esperteza ou ignorância do censor, podemos supor que ele responda muitas vezes segundo o senso comum em relação a uma conduta desejável sob o ponto de vista moral, social, político ou religioso.

Artistas, por sua vez, tinham suas estratégias de enfrentamento, entre as mais conhecidas, trocar palavras por outros, colocar trechos que propositalmente seriam censurados, entre outras. Interessa-nos, mais do que pesquisar as saídas encontradas, entender a lógica da atuação da censura.

A ideia de que existe uma lógica para tal atuação é por si só desafiadora. Ela contraria quem aponta a figura do censor como ignorante. Talvez o que ele ignore é que, em seu intento de barrar todo subentendido pretensamente ruim para a

sociedade, há sempre algo que escapa a seu controle. Trataremos mais adiante sobre essa relação própria do exercício do poder.

Independentemente de como se configura a regra da censura, podemos dizer que a atuação de censor se dá sempre em relação a um público ideal, é em nome dele que o veto se faz. Esse público concordaria com sua posição de veto ou ainda precisaria ser preservado de certas informações.

De acordo com a imagem feita do público, há direta relação com o estabelecimento de regras ou novas regras. É em sua medida que tais regras se fundam. O público ideal não precisa ser o público da realidade, sustenta-se sobre uma visão de mundo. Alguns processos do AMS reúnem telegramas da sociedade civil apoiando a posição de corte ou veto a certas peças teatrais ou mesmo a autores. Contra o público que precisa ser protegido estão os subversivos e, nessa classe, estudantes e artistas principalmente.

Entender que esses atores são o destino das ações de uma lógica censória é abrir a possibilidade para estudar como ela opera, visto que são lugares imaginariamente criados. Eles se constituem como espaços vazios em que o poder circula e ao mesmo tempo respondem a ecos da realidade.

III.4 SELEÇÃO DE PEÇAS

Tendo em vista o estabelecimento do *corpus* da pesquisa dentro da totalidade dos processos do AMS, procedeu-se a uma contabilização das peças cujos trechos censurados continham figuras de linguagem. Para que chegássemos a um número possível de peças segundo a categoria que se articula com a visada da pesquisa, inicialmente recuperamos a quantidade de peças que foram parcialmente liberadas. Tais peças, como as classificamos, são aquelas que sofreram algum tipo de restrição antes de serem autorizadas para encenação.

Por meio do banco de dados do AMS recuperamos a informação de que elas contabilizam 1.561 (número sujeito a variação pela depuração dos trabalhos de catalogação no âmbito do projeto temático). Assim, do total de processos do Arquivo, foi realizada uma primeira circunscrição segundo o tipo de veto. Afastando as peças

liberadas sem restrições e as completamente vetadas, concentramo-nos sobre as parcialmente liberadas.

No entanto, consideramos que esta categoria de peças engloba aquelas que sofreram todo tipo de restrição e não somente sobre texto, como a restrição por idade, por local de apresentação, por horário. É comum encontrarmos processos em que a censura se limitou à restrição etária da peça, sem alterações no corpo da mesma.

Assim que, se pesquisarmos na base de dados as peças em que houve palavras censuradas, temos como retorno 436 delas (mais uma vez, valor sujeito ao trabalho de catalogação). A base de dados fornece uma listagem com informações gerais sobre o processo e sobre o trecho censurado. Com essa listagem em mãos, a circunscrição do *corpus* passou a uma observação mais detalhada, peça a peça. Se quisermos explicitar um critério, perseguimos o local dos textos teatrais onde coincidiram figuras de linguagem e corte da censura. Esse cruzamento se revela na forma de um foco sobre o texto, que desenhemos no entorno do veto do censor, buscando unidades de sentido a serem delimitadas no procedimento de análise.

Foi necessário ler os trechos censurados de cada processo e identificar se havia figuras de linguagem, de forma qualitativa. Procedemos a uma classificação em três categorias: peças com cortes abrangentes (a), peças em que o corte censurado englobava figuras de linguagem (b), peças com corte seco (c). Elaboramos a partir dessa classificação uma tabela em que todos os processos com trechos censurados foram enquadrados.

As peças com corte abrangente são aquelas em que o censor vetou trechos longos de texto, por exemplo, todo um quadro. Nesses casos a análise sobre as figuras de linguagem perde sua força. Não poderíamos dizer que a figura de linguagem teve relevância para o corte que possivelmente existisse no quadro censurado em questão (o mesmo critério nos faz desconsiderar as peças completamente vetadas, que somam 47 em todo do AMS).

As peças com corte seco são aquelas em que o trecho censurado não é figurativizado, as palavras não têm duplo sentido, não são tomadas por outra coisa, querem dizer o que comumente se entende por elas. Utilizamos essa classificação ainda que possamos vislumbrar que certas palavras e expressões podem caracterizar

figuras de linguagem em certas épocas, pelos sentidos que agrega então e, em outro momento, tal sentido se apaga. Tendo isso em vista, entendemos como corte seco aquelas palavras cuja utilização se deu em sentido mais literal, sem indicativos de duplo sentido dados pelo entorno da peça. São exemplos de cortes secos: o veto à palavra “porra” na peça *Cerca-Dura* (1966), de Almir Amorim ou, ainda, o veto às palavras “sacre-coeur” e “sion” na peça *O homem e a mulher* (1966), de Walmor de Souza Chagas. Entendemos que tais palavras estavam empregadas em seu sentido direto, mais comum. A censura sobre elas, da mesma forma, foi localizada diretamente sobre a palavra e podemos observar seu objetivo específico.

As peças com figuras de linguagem, enfim, são todas aquelas em que o trecho censurado apresentava este tipo de construção. Separamos nesta categoria todas as peças em que pudemos identificar ao menos um trecho censurado com figura de linguagem, ou seja, ainda que em outros momentos exibisse um corte seco.

Observamos também que as figuras de linguagem encontradas precisam fazer parte do trecho censurado, não enfocando assim para a análise aquelas que estão dispersas no corpo da peça. De qualquer maneira, o corte pode incidir diretamente sobre as figuras de linguagem ou ainda num trecho mais amplo que as incluía. Ou seja, não necessariamente o trecho censurado estava limitado à própria figura.

Há casos em que o corte incidiu sobre uma palavra que fazia parte de um jogo de duplo sentido. Assim, um dos termos da figura era cortado, mas consideramos sua relação com o todo. Obtivemos, a partir desse trabalho de seleção e classificação, a soma de 171 peças parcialmente liberadas com cortes que apresentam figuras de linguagem.

Tornou-se visível o conjunto dos dados obtidos e as primeiras possibilidades de comparação. Assim, relemos os trechos censurados de cada peça, identificando especificamente o momento figurativizado. Em outra coluna incluímos, a título de fichamento de dados, uma nota interpretativa sobre a figura encontrada.

Exemplo de recuperação de dados:

Localização da peça no arquivo: DDP0509

Título: *A MULHER E O AUTOMÓVEL*/ Varia. título: *Embrulhos e embrulhadas* ou *A mulher automóvel*

Nicolau Teixeira

1930

Censu: Respeitados os cortes e imprópria para menores e senhoritas vetos-datas : Com cortes e proibida para menores e senhoritas, 1930

Palavras censuradas: *engatar a; da primeira; aguentar; engata; della; da senhora; cargo; Vou saltar ahi no jardim que está fazendo muito calor. Esse lugar aqui está muito quente, eu vou precisar um fresco*

Comentário sobre a figura – engatar: transar; fresco: homossexual.

Além das figuras de linguagem, outro dado considerado relevante para agrupar os processos foi o ano do pedido de censura. Tendo reunido essa marcação temporal numa coluna separada da mencionada tabela foi possível reunir e contabilizar as peças por década.

Assim procedemos a uma determinação da quantidade de peças de cada categoria por décadas cobertas pelo AMS. Obtivemos a divisão apresentada a seguir, que mostra uma concentração do número de peças com trechos censurados nas décadas de 50 e 60. Essa concentração se repete na categoria das peças com figuras de linguagem.

Total de peças com referências a palavras censuradas: 436

Totais gerais por década Década de 20: 6 Década de 30: 4 Década de 40: 7 Década de 50: 152 Década de 60: 201 Mais de uma data: 40 Sem data: 20	Total das peças com figuras de linguagem: 171 Década de 20: 2 Década de 30: 2 Década de 40: 5 Década de 50: 75 Década de 60: 65 Mais de uma data: 15 Sem data: 4
Total das peças com corte seco: 124 Década de 20: 2 Década de 30: 1 Década de 40: 2 Década de 50: 56 Década de 60: 35 Mais de uma data: 16 Sem data: 10	Total das peças com corte abrangente: 8 Década de 20: 1 Década de 30: --- Década de 40: --- Década de 50: 2 Década de 60: 4 Mais de uma data: --- Sem data: 1

As peças com figuras de linguagem censuradas concentraram-se em quantidade nas décadas de 50 e 60, sendo que o tipo de censura predominante em todo o período coberto pelo Arquivo e ainda especificamente nas décadas citadas corresponde à censura que podemos classificar como moral. Entendemos por isso aquela em que o veto incide sobre limites do comportamento humano especialmente em relação a uma

conduta sexual. Assim, temos censura a palavras relacionadas diretamente aos órgãos genitais e ao ato sexual, por exemplo.

O que observamos nas décadas de 50 e 60 é um maior número de processos com liberação parcial e, repetindo a proporção, um maior número de peças com trechos censurados e também um maior número de peças censuradas com figuras de linguagem. Se considerarmos mais um recorte, entre todas as peças parcialmente liberadas, a maioria está classificada como comédia ou em seu gênero específico como Teatro de Revista. Na década de 50, em consonância com o que foi verificado pela pesquisa publicada em *Palavras Proibidas*,

“Os termos censurados estão, quase sempre, ligados à malícia sexual. Porém, muitas dessas comédias, ao lado de brincadeiras com o erotismo, colocavam piadas e trocadilhos com nomes de personagens políticos. Estes foram, sistematicamente cortados” (GOMES, 2008: 192).

Na década de 60 observamos que a censura recrudesce seu olhar político recaindo sobre “crescentes críticas ao governo e as manifestações a favor de mudanças de cunho marxista (...)” (GOMES, 2008: 193).

As décadas apontadas têm um caráter especial para São Paulo.

“No meio do século, a capital paulistana perdera o ar acanhado dos anos que viram nascer o Modernismo, momento no qual os imigrantes, concentrados em bairros preferenciais, representavam um terço da população, conferindo um tom estrangeirado à cidade. Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado *layout*, pontilhado pelas chaminés” (ARRUDA, 2005: 135).

A cidade crescia e constituía seu parque industrial, representando o sonho de desenvolvimento econômico e enriquecimento.

“São Paulo transformava-se no centro manufatureiro hegemônico do país. A concentração regional era indispensável às economias de escala, que requeriam o investimento em técnicas modernas, ensejando o aumento da produtividade. Em 1950, o sonho acalentado da industrialização que alçaria o país ao mundo dos países desenvolvidos parecia viável e próximo” (ARRUDA, 2005: 136).

Podemos fazer uma recuperação, através das figuras de linguagem censuradas, que nos permita apontar o que se destacava na representação ficcional da cidade naquela época. Veremos que isso irá interferir na ambientação das peças analisadas e suas figuras. Tal recuperação foi feita a partir dos trechos censurados que tematizam a cidade de São Paulo nas décadas de seleção de nosso *corpus*.

Apresentamos, assim, as figuras que representam a cidade de São Paulo nas peças teatrais do AMS segundo alguns eixos temáticos:

- O dinamismo da cidade, associado ao seu resultado em prosperidade;
- A disputa política sobre quem assume a liderança da administração da riqueza auferida;
- A circulação cultural associada à efervescência da cidade nesse sentido e à troca com a figura do estrangeiro, principalmente italiano;
- O desvio em relação a costumes tradicionais e a apresentação de um novo modo de viver;
- A apresentação de tipos fora da categoria dos filhos da pátria São Paulo, produtivos e enriquecidos. Temos uma lista de trabalhadores e figuras associadas ao ambiente urbano e que não estão ligados diretamente à vida das indústrias e empresas, são presenças dissonantes como bicheiros, prostitutas e mesmo a engomadeira;
- A abertura sexual principalmente para a figura feminina, comentando sobre desejos e para o vínculo matrimonial, já que é aventada a hipótese de adultério.

Apresentando mais detalhadamente cada eixo temático dizemos que o dinamismo da cidade é uma imagem recorrente para falar de São Paulo desde o momento em que se investiu em indústrias, fábricas e negócios em geral. O efeito disso é a produção de bens em quantidade, do que temos a imagem de chaminés fumegantes, do burburinho, da iluminação constante, da produção inclusive durante a noite, mostrando que São Paulo é uma cidade que não para. E o *brouhá-há* é de todos os dias, costumeiro.

Na sequência da produção de riquezas e acúmulo de bens temos a administração do patrimônio conquistado. Os interesses se elevam para as decisões políticas, que interferem muitas vezes diretamente sobre a produção e riqueza particulares, pessoas e firmas. Há um choque entre o interesse particular empresarial,

a riqueza que traz para a cidade, e o interesse público encarnado na figura do poder executivo.

Concomitante a essa esfera que lida diretamente com a riqueza produzida pelo movimento da cidade, temos o campo cultural. As imagens associadas a ele são igualmente de produção incessante, de quantidade, mas também de formação de uma audiência exigente pelo acúmulo de cultura. As imagens relacionadas à produção cultural na cidade nos apontam também para a ocupação do espaço urbano, suas ruas e transeuntes. Assim temos a interação com estrangeiros, destacando principalmente a presença italiana e sua relação com o teatro e a gastronomia.

Temos a imagem da pizza napolitana que, ao mesmo tempo em que mostra uma herança e uma apropriação gastronômica, é apresentada em tom jocoso, estereotipando a figura do imigrante italiano. Podemos associar a efervescência industrial e cultural da cidade a um afrouxamento das regras de uma moral tradicional que preza pelo pudor das damas, pela manutenção do casamento e pela união familiar. Nesse sentido, observamos as imagens de mulheres que têm outra inserção social, ou como profissionais (nas fábricas, nos serviços associados aos afazeres femininos, mas que podem render sustento financeiro, ou como mulheres adúlteras, descasadas ou solteiras sedutoras).

A partir dessa abertura, dessa mudança na maneira de organizar a vida na cidade, emergem outras ocupações como se nos fosse apresentado o inverso de seu brilho produtivo: são as atividades informais, ilegais, da malandragem e da noite. Podemos dizer que, mais do que o lado obscuro ou excluído da cidade, essas atividades acompanham seu ritmo dinâmico e ocupam de outras forma seu espaço público.

A imagem de São Paulo apresentada nas peças do AMS aponta para uma mudança de hábitos relacionados à vida e às interações humanas na cidade, bem como ao desenvolvimento industrial, comercial e do mundo dos negócios. Vemos a circulação do nome de marcas. São citadas a energia elétrica e a energia atômica.

A vida na cidade pode ser associada à vida desregrada, na qual se pode executar atos ilícitos que eventualmente levem à prisão. O espaço da cidade é também o da demagogia, da fala dos políticos. Uma tônica nas peças é o relacionamento por interesse, tanto matrimoniais, quanto entre amigos e no trabalho. A cidade reserva a

flexibilidade na formação da família. É possível alugar um quarto para passar a noite. As peças utilizam duplo sentido nas descrições, fazendo referência a relações sexuais.

Na dinâmica da cidade grande está incluída a agitação, o jogo do bicho e a noite, com o trabalho da prostituta. Incita-se à rapidez e a não perder tempo: não engomar (no sentido de “não enrolar”), incessante dinamismo e trabalho na noite (quando outras cidades dormem). Há um contraponto entre a nobreza da cidade, como pérola, e o andar da vagabunda, como um cão. Também entre o sofrimento da vagabunda e a inteligência fecunda dos filhos da cidade.

Por fim, destaca-se a presença de imigrantes, especialmente italianos, em maior número. “Parte substancial do denso repertório de linguagens culturais urdidas em São Paulo nos anos de 1950 deve-se, sem dúvida, ao caldeamento populacional e, muito especialmente, ao poderoso fluxo migratório” (ARRUDA, 2005: 138).

Tendo esses dados em vista, procuramos selecionar qualitativamente uma amostragem significativa entre as peças parcialmente liberadas com figuras de linguagem censuradas. Considerando a prevalência da censura classificada tematicamente como moral, procuramos diversificar os tipos de corte selecionados. Separamos, assim, aquelas que apresentavam exemplos de outros tipos de censura, assumindo a classificação válida como ponto de partida das análises: censura religiosa, política e social.

Assim, o critério privilegiado para a seleção das peças foi a procura por uma representatividade de temas em relação às figuras de linguagem, selecionando aquelas que fossem representativas de uma variedade de tópicos. Dessa forma é que chegamos a um *corpus* especialmente exemplar de 10 peças, como listado no quadro adiante.

Buscamos, ainda, um espectro mais abrangente nas décadas em que estamos nos localizando, apresentando maior variação possível de datas. As peças apresentam em número reduzido aquelas da tradição do teatro de revista e assim incluem menos seus autores. Assim, temos também peças de um teatro que se dispersa em outros gêneros dramáticos que não a comédia. O *corpus* reúne peças de autores consagrados como Max Nunes, Jorge Maia, Augusto Boal, Nino Nello e Roberto Freire, sendo representativo, dessa forma, de um leque de autores, especialmente aqueles nacionais.

As peças selecionadas podem ter mais de um pedido de censura registrado, sendo no mesmo ano ou em anos diferentes. Nesse caso, observamos que algumas das peças já haviam sido apresentadas em anos fora das décadas delimitadas para a pesquisa, como é o caso de *A caixeirinha da rua direita*.

	Localização	Título	Autores	Certificado de censura
1	DDP3058	<i>QUEBRA CABECA</i>	Luiz Peixoto, Paulo Orlando e M Lanthos	1950
2	DDP3174	<i>CINCO COROAS</i> Variação do título: <i>5 corôas</i>	João do Sul e Nicolau Guzzardi	1951
3	DDP3185	<i>Ó DE PENACHO</i>	César Ladeira e Renata Fronzi	1951
4	DDP3441	<i>DOMINO</i>	João do Sul e Pedro Manhães	1952
5	DDP3877	<i>CIDADÃO ZERO</i>	Gastão Pereira da Silva	1954
6	DDP1928	<i>A CAIXEIRINHA DA RUA DIREITA</i>	Nino Nello	1936/ 1957
7	DDP4417	<i>NONÔ VAI NA RAÇA</i>	Jorge Maia, Max Nunes e Meira Guimarães	1957
8	DDP4728	<i>GENTE COMO A GENTE</i>	Roberto Freire	1959/1961
9	DDP4891	<i>REVOLUCAO NA AMERICA DO SUL</i>	Augusto Pinto Boal	1960
10	DDP5797	<i>A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO ARY TOLEDO</i>	Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri	1966

Estabeleceremos a partir da metodologia da pesquisa já apresentada critérios para a análise das peças, que incluem:

- Leitura integral do texto dramaturgico e dos documentos contidos nos processos de censura,
- Pesquisa de informações históricas, publicadas em livros ou veiculadas na imprensa sobre a peça em análise, bem como recuperação de eventos históricos na medida em que tenham relevância para a compreensão referencial de seu texto,
- Observação especificamente sobre a figura de linguagem censurada, situando-a em termos de uma classificação e concomitantemente do mecanismo de operação de seus subentendidos. Na proposta de Ducrot,

“A solução consiste em juntar os elementos suscetíveis de ocuparem a mesma situação nas frases. A descrição ‘estrutural’ compreenderá então dois momentos essenciais. Começará por uma sintagmática. Estabelece-se, para cada elemento, quais são os contextos onde pode aparecer (...) Numa segunda fase, paradigmática, reagrupam-se todos os elementos de distribuição análoga” (Ducrot, 1968: 140).

Devemos fazer uma observação sobre a forma de apresentação das palavras censuradas e dos trechos retirados das peças teatrais como um todo. As palavras estão indicadas dentro dos trechos transcritos com *itálico* e **negrito**, o texto da peça teatral, por sua vez, teve sua grafia original mantida em todos os casos.

CAPÍTULO IV

PEÇAS-CHAVE

*Ou a Censura está desorientada; ou a moral está andando para trás, como carangueijo, tornando-se cada vez mais reacionária, em vez de evoluir para a compreensão e o entendimento...
(Última Hora, 05-09-1957).*

IV.1

DDP3058 QUEBRA-CABEÇA (1950)

1. Dados do processo

Trata-se de uma Revista em dois atos e 22 quadros, de autoria de Luiz Peixoto, De Chocolate (pseudônimo), Paulo Orlando e M. Lanthos, com música de Vicente Paiva e outros. Há registro do processo de censura feito em dois estados, inicialmente no Rio de Janeiro (resultado do processo de censura em 10 de outubro de 1950) e depois em São Paulo. O último certificado de censura data de 6 de dezembro de 1950. O requerimento de censura foi registrado no nome de Ângelo Cunha, pela Companhia de Revistas “Argentino Brasileira”, em 24 de novembro do mesmo ano, cumprindo um trâmite de cerca de 10 dias para o resultado do processo burocrático. A peça foi julgada imprópria para menores de 18 anos e com indicação de substituição de três quadros por completo (“O Tempo se diverte”; “Pau D’água”; “O Gago”, trocados por “Três personagens”; “Fadista”; “Conferência”) e cinco trechos específicos (às páginas 5, 9, 28, 61 e 62 do texto original).

140

Ficha catalográfica

Localização:	DDP3058
Autor:	Chocolate, De pseud.
Título:	Quebra cabeça - Luiz Peixoto, Paulo Orlando e M Lanthos, autores
Gênero(s) do Espetáculo:	Companhias teatrais; Teatro de revista
Gênero(s):	Revista
Atos / Quadros:	2 / 22
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 2 requerimentos de Angelo Cunha, administrador da Cia de Revistas Argentino Brasileiras da Empresa de Teatro Pinto Ltda: o primeiro, de 21 de novembro de 1950, pedindo a revisão da peça e o segundo, de 24 de novembro de 1950, pedindo censura de 3 quadros a serem trocados por outros 3 quadros da mesma peça; 1 autorização da SBAT de novembro de 1950; 1 certificado de censura de 6 de dezembro de 1950 com cópia; 1 certificado de censura sem data do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública no Rio de Janeiro; 1 parecer dos censores do Rio; 1 peça teatral em cópia carbono e 3 quadros
Apresentação:	Peça levada a cena em 24 de novembro de 1950 no Teatro Santana
Intérpretes:	Companhia de Revistas Argentino Brasileira Empresa Pinto Ltda
Censura:	Imprópria para menores até 18 anos e observados os cortes de folhas número 5, 9, 28, 61 e 62

Notas:	Interessante perceber que a censura paulista foi mais rígida em relação à idade do que a censura carioca, que exigiu idade mínima de 14 anos, ao invés de 18 anos exigidos em São Paulo (N. de Kemel Zaidan Maluf) O primeiro requerimento, com data de 21 de novembro de 1950, pedia a revisão da peça, pois ela já havia sido censurada no Rio de Janeiro. O segundo requerimento, de 24 de novembro de 1950 e dia da apresentação, pedia a censura de 3 quadros que substituiriam outros 3 quadros censurados. Segundo as datas presentes no processo, a peça foi apresentada sem o certificado de censura definitivo. É provável que ninguém tenha retirado o certificado e por esse motivo as duas vias constem do processo, já que não há assinatura nenhuma em ambos os requerimentos dando ciência da retirada do certificado.
Órgão de Censura:	Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública Departamento de Investigações Divisão de Diversões Públicas
Pessoas:	Orlando, Paulo - autor Lanthos, M - autor Peixoto, Luiz - autor Cunha, Angelo - requerente Basili, Mario de Aristides - censor Abreu, Moacir de - censor Rio de Janeiro Andrade, Aires - censor Rio de Janeiro Louzada, Iracema - censora Rio de Janeiro Volpe, Paschoal - escrivão Arduino, Sylvio - chefe de seção Souto, Joaquim Büller - diretor da divisão
Data Cert. Censura:	06/12/1950
Notas da Censura:	Imprópria para menores até 18 anos e observados os cortes de folhas número 5, 9, 28, 61 e 62

2. Trechos censurados

No quadro de abertura da peça, seu prólogo, interagem como personagens guardas celestiais e planetas.

“MERCURIO (A SATURNO) Obrigado amigo Saturno! (TOMA POSE E PIGARREIA) Ora muito bem! Meus senhores! Eu na qualidade de “seu” Mercurio que sou, honrado e reconhecido comerciante desta praça, peço a palavra para com a dita protestar contra a invasão de que estamos sendo vítimas por certos corpos estranhos na Terra! (PAUSA) Tenho dito! TODOS (APLAUDINDO) Muito bem! Muito bem!

JUPITER Isso é obra do Americano...

MARTE Não falem mal do Americano, ele é o meu maior aliado.

SATURNO Marte está vendido para os EUA!

TODOS Sim! Sim! Está vendido?

SATURNO Está se defendendo brutalmente!

MARTE Estou me defendendo, uma ova! Estou defendendo a Democracia!” (Quebra-cabeça: 5)

Os planetas personificados neste quadro têm, em seu processo de construção de uma identidade como personagens, a filiação a certas características que podem ser associadas à representação desses nomes dentro da mitologia grega. Assim sendo, Marte é o reconhecido deus da guerra (Ares); Mercúrio é o ágil mensageiro dos deuses; Saturno está ligado à agricultura, à justiça e à força.

Devemos dizer que, a despeito das características incorporadas de tal mitologia, num processo de sobreposição de imagens, algumas personagens são associadas a nacionalidades específicas, o que podemos perceber por certas marcas na fala. Mercúrio, por exemplo, imita o sotaque português, como em “Diga-me cá, oh! Venus! Quem foi que meteu na rua cabeça que deves andar assim vestida?”

Citamos, ainda, a vinculação da característica bélica de Marte à sua defesa do Americano. E o fato de que Marte, na peça em questão, é uma mulher. Esse dado não fica evidente desde o começo do quadro. Marte entra depois que o diálogo está iniciado, justamente no momento que reproduzimos e onde há o corte.

A figura de linguagem que gostaríamos de destacar e comentar, nesse caso, é o próprio processo de construção das personagens nos termos que associam planetas (e a indicação de cenário situa a peça num espaço celestial efetivamente, como referência de localização da ação), divindades e personagens da mitologia grega, além de nacionalidades que podem ser identificadas na contemporaneidade da peça.

É um recurso comum ao teatro de revista de São Paulo tanto realizar o movimento de personificação como associá-la às diversas nacionalidades de origem de imigrantes instaladas no Estado. Podemos dizer que, na produção do efeito cômico, é esperado que o público associe algumas ou todas essas referências para acompanhar o sentido do que está sendo dito. O que se coloca como implícito é justamente a associação entre Marte e a figura do Americano, que estão textualmente colocados como aliados.

Podemos pensar que em 1950 Getúlio Vargas é eleito presidente da república e o trecho apresentaria um alinhamento brasileiro com os Estados Unidos, sugerindo que o país estaria “vendido”, o que poderia envolver a busca por comunistas e a relação com o macarthismo, a incorporação de maquinário e tecnologia de indústria, especialmente para a área de comunicações, e ainda sobretudo um posicionamento no pós-II Guerra Mundial. Há um campo que podemos traçar como hipótese: seria

indesejável a associação do Brasil com Estados Unidos julgando isso como um entreguismo, ato de vender-se.

Podemos considerar que entre o trecho censurado e sua continuidade não censurada há uma relação de ironia, presente na resposta de Marte, que nos informa estar defendendo a Democracia. A ironia é construída justamente porque todos os presentes concordam que Marte está vendido aos EUA e pelo fato de este personagem específico ser associado à guerra. A contradição colocada entre belicismo e ser uma nação democrática encaminha para que haja um salto do texto e com o efeito irônico sejam incorporadas novas referências e sentidos.

Reforçamos a ideia de que, ao personificar-se na figura de Marte um certo ideário, há uma abertura de um campo de sentido dos quais podemos testar os limites. Seus subentendidos não são assumidos por um personagem específico que pode ser responsabilizado. Também não há como imputar diretamente ao autor da peça uma opinião sobre a conjuntura política nacional, algo não explícito expressamente no texto da peça. Recuperamos, com Ducrot, a ideia de que o subentendido dá margem para um relativo obscurecimento da autoria sobre o que se diz e permite não responsabilizar, até certo ponto.

O título da peça, indicando o retalhamento e a divisão de um quebra-cabeça é sugestivo de como se estrutura uma Revista, com seus variados quadros, *sketches* e números musicais por meio dos quais alguns elementos temáticos, figurativos e de personagens se repetem.

Podemos comentar também o uso de estrangeirismos nas peças teatrais como referência a uma presença imigrante no estado. Podemos estabelecer, ainda, uma relação com o estrangeirismo para a *Poética* de Aristóteles e a presença de barbarismos na língua. A referência, nesse caso, é da mesma forma um debate sobre o que fazer com as marcas do outro na língua considerada de base, central, empoderada. Nesse sentido, o teatro de revista agrega tanto em termos de texto quanto das inserções musicais realmente uma composição múltipla, envolvendo materiais de diversos campos considerados de alteridade.

Nesse caso, nossas análises sobre figuras de linguagem censuradas acolhem essa diversidade no seio da construção de tais figuras. Podemos dizer que o teatro de

revista e as comédias de modo geral são profícuas para o tipo de dinâmica que as figuras de linguagem propõem, em seu sentido deslocado, em sua dubiedade.

Na cortina intitulada “Meridional”, canta-se uma música em dialeto italiano “Sogno d’averti vicina,/ ma fugge Il sogno lontan,/ Sei lá mia dolce bambina/ Anche se vuoto é Il doman” (*Quebra-cabeça*: 31). Dizemos que se trata de uma linguagem oral, de uma referência musical e de dialeto (observado pela contraposição italiano padrão/dialeto: lontano/lontan, domani/doman).

Outra fonte de interesse na análise das peças classificadas como Teatro de Revista é a incorporação das marcas de fala da linguagem coloquial, como é o caso da presença de uma personagem gaga no quadro “O Gago”, do qual reproduzimos um trecho não censurado:

“(ENTRANDO E DIRIGINDO-SE AO PÚBLICO) Meus e mi-mi-minhas senhoras e si-si-senhores. Há mui-muito tempo que eu espe-pe-rava uma opor-tu-nidade para mi-mi-mi apresentar em público, porque é a pri-primeira vez que eu trabalho em palco. De maneira que eu pe-peço ao distinto público que tenha boa vontade comigo para ver si eu me agüento por aqui mesmo sem ter necessidade de enfrentar um batente pesado” (*Quebra-cabeça*: 32).

Na continuidade do quadro de abertura da peça *Quebra-cabeça*, um homem chamado de Café Pequeno sobe aos céus montado num foguete e assim entra na mesma ambientação descrita anteriormente, em presença dos planetas e dos guardas celestes. Assim que ele chega, por ordem do comandante dos guardas eles o agarram e apalpam. Café deseja falar com o Tempo (o Tempo, a Política e o Destino também serão personagens deste quadro). Nesse momento transcorre o diálogo que reproduzimos aqui:

“COMANDANTE (AOS GUARDAS) Retirem-se. O homem é da paz. (OS GUARDAS SAEM. A CAFÉ) Deseja então falar com o Tempo, não é verdade? Ele não deve tardar. Ainda há pouco deixei-o na Carpintaria.
CAFÉ Na carpintaria?
COMANDANTE Sim. Estive com S. José fazendo tempos para as estrelas da Coréa do Norte.
CAFÉ Porque? Há falta de tempos?
COMANDANTE Efeito dos bombardeios Americanos. (OUVE-SE FORTE RUÍDO DE VENTANIA)
CAFÉ Que frio!

COMANDANTE É o Tempo que se aproxima.” (*Quebra-cabeça*: 9)

Neste trecho destacado, mais uma vez, a referência aos Americanos é que parece motivar o corte, especialmente na conexão dessa figura com situações bélicas. No seio do alinhamento político mundial entre Estados Unidos e União Soviética, temos a Coreia em guerra civil a partir de julho do ano do processo de censura da peça, 1950. Sendo que a Coreia do Norte, citada, contrapunha-se aos norte-americanos. 7 de outubro é a data em que as tropas americanas ultrapassam a linha do paralelo 38ºN, que divide a Coreia em Coreia do Norte e Coreia do Sul.

Considerando que o primeiro pedido de censura da peça está datado de 10 de outubro, ou seja, uma data muito próxima dos eventos que estamos relatando, podemos comentar a relação dos textos das peças de Revista com o que conhecemos como Revista hoje, na sua referência, incorporação e diálogo com temas e fatos da atualidade. É certo que a chave que determina as marcas do texto são, num caso, ficcional, e noutro, jornalístico. Mas coloca-se um interessante percurso de diferenciação entre os dois âmbitos.

No trecho que separamos há, nos termos das figuras envolvidas, uma condensação entre o personagem Tempo e a palavra tempo como a usamos em um de seus sentidos regulares (tempo relacionado à passagem das horas, minutos e segundos, cronometrado) e, ainda, a relação do personagem Tempo com o tempo utilizado em seu outro sentido regular (temperatura, condição climática). É típico das comédias o jogo com a referência às múltiplas possibilidades de sentido de cada palavra, na forma de trocadilhos.

Na relação entre os sentidos da palavra tempo, há a utilização da expressão “fazer tempos para as estrelas”. Podemos depreender que a estrela da Coreia do Norte a que o texto se refere é a estrela de sua bandeira, uma única, que tem o formato pentagonal na forma que simboliza o comunismo. A Coreia do Norte precisaria de tempos para suas estrelas, que faltariam por conta do bombardeio americano.

No caso do trecho que recuperamos há a relação com a imagem da estrela, que é tanto a estrela que simboliza o comunismo, a estrela que está ligada à figura de S.

José e ao nascimento de Jesus, às estrelas que fazem parte do céu, que é cenário da peça em questão.

O subentendido, nesse caso, fica por conta da relação entre Coreia do Norte e Estados Unidos e as relações de oposição que mantêm. O trecho censurado representa uma digressão dentro da sequência de ações de peça. Não há continuidade de comentário sobre esse mesmo tema. A conversa de Café Pequeno com o Tempo desenvolve outro tópico.

O Teatro de Revista dialoga tanto com os textos da tradição literária canônica como também com os ditos populares, como podemos identificar na fala de Frosina “É por isso que dizem que o Tempo perguntou ao Tempo quanto tempo o Tempo tem e o Tempo respondeu ao Tempo, que o Tempo tem tanto Tempo quanto tempo o Tempo tem!” (*Quebra-cabeça*: 23).

Na sequência dos trechos censurados de *Quebra-cabeça* a censura deixa de recair sobre a relação conflituosa ou de alinhamento entre o Americano e outras nacionalidades e passamos a um tipo de duplo sentido fácil, porque é recorrente, nas peças do Teatro de Revista: o trocadilho com a relação sexual e a alusão a partes do corpo.

“SIMPLÍCIO Tem graça!...Agora o teimoso sou eu. Quem é que quando eu queria jogar “Buraco”, teimava em querer jogar Pif-Paf”?

DORA Isso aconteceu uma vez ou outra...

SIMPLICIO Uma vez ou outra? Era quase todos os dias. Sempre que eu dizia: “Vamos jogar “Buraco”, tu respondias: “Não! “Só jogarei Pif-Paf”! Eu dizia: “Eu quero Buraco”! – Tu insistias: - “Eu quero Pif-Paf”! – **“Eu quero “Buraco”!** – Tu...

DORA Eu te contrariava justamente porque gosto mais do “Pif-Paf”.

SIMPLICIO Pois eu continuo gostando do Buraco.

DÓRA Foi por causa desse seu maldito modo de pensar que diante da tua teimosia eu disse: ‘Já não há interesse...na nossa vida em comum’” (*Quebra-cabeça*: 28).

No caso, o jogo de linguagem recai sobre o binômio Pif-Paf/Buraco. A interpretação mais direta e literal do texto nos ensina que estas palavras dizem respeito a maneiras de se jogar carta. No entanto, outros elementos povoam nossa interpretação, como o fato de o diálogo ser travado por um homem e uma mulher, Simplício e Dora, que acabamos por entender que tiveram algum tipo de

relacionamento num tempo passado – como evidenciado em (“já não há interesse em nossa vida em comum”). Assim sendo, retornamos ao binômio inicial e ressignificamos essas palavras, agregando-lhes o sentido de tipos possíveis de relação entre homem e mulher.

Outro percurso para que se confirme o duplo sentido das palavras é o uso deslocado da palavra “buraco”, em relação ao âmbito dos jogos de carta. Desde a primeira vez que tal palavra faz sua aparição, por ser enunciada numa conversa de casal, pode originar o duplo sentido, referindo-se agora a algum orifício do corpo humano. Embora não fique claro, e esse dado é interessante, de qual deles exatamente se trataria. Faz parte, como temos dito, do subentendido construído nas figuras de linguagem o desenho de um certo campo de sentido, nesse caso erotizando o jogo de cartas, sem necessariamente ter o compromisso com os detalhes da imagem erotizada criada. O ambiente de sugestão acaba por ser incorporado e move o efeito humorístico.

O duplo sentido, por exemplo, não parte (ou é mais discreto) quando tomamos o termo “pif-paf”. Este foi considerado provavelmente mais ameno pela censura, que decide por expurgar o mais obsceno deles para interromper o circuito que redundava na figura de linguagem.

No entanto, de qualquer forma, é sugestivo o fato de ser a mulher a dizer que prefere pif-paf. Ela inclusive tem até uma resistência em admitir que essa recusa existia (“isso aconteceu uma vez ou outra...”). Podemos pensar, nos termos do jogo de carta, que pif-paf implica jogar individualmente, enquanto buraco se joga em dupla. Assim, fica subentendido que o homem quer a interação com a mulher e ela resiste – e nesses termos, por que não dizer, prefere algo mais solitário. Ou ainda, como tratamos do contraste com um jogo de buraco, no caso de pif-paf teríamos algo menos invasivo.

Não podemos deixar de notar que a censura não incide sobre todos os momentos em que se diz “buraco”. Comentamos também o fato de que, na última frase do trecho reproduzido, que não foi censurada, há reticências sobre o interesse daquele que se configura como um provável ex-marido. A falta de interesse dele, subentende-se, pelo buraco. Interessante observar que o corte recai sobre a repetição, sobre o reforço da informação de que um e outro gostam de buraco e pif-paf. A dubiedade de sentido desses termos só se confirma quando se volta a eles, num outro

ponto da fala. Pensando que as figuras de linguagem fazem um movimento de evidenciar elementos (ao mesmo tempo que obscurece outros, por outras vias), é justamente a evidência do buraco que afronta e engancha a atenção.

Podemos também observar a sonoridade dos dois termos em questão, pif-paf imitando o som da batida das cartas, que também pode ser da rapidez, do movimento curto na relação do casal, pode até dar a entender brigas. E no outro limite, a palavra “buraco”, com mais sílabas, sua forma indivisa. Destacamos a presença só no segundo caso da vogal “o”, ao mesmo tempo a dualidade se mantém no contraste entre as consoantes surdas P/B do início das palavras. Numa conformação geral podemos dizer que temos, num caso, algo mais curto, cortante, rápido e, no outro, mais arredondado, circunscrito.

O jogo de buraco aparece como referência não censurada também na peça *Cinco Coroas*.

“Malandro – Esta claro que jogo buraco. E não tenho medo de nenhum parceiro.

Jogadora – E porque você nunca jogou comigo. Eu sou especialista em canastras.

Malandro – E eu pra bater loba não custo

Jogadora – Ah então você e o parceiro que me serve. Quero jogar com você.

Malandro – Jogar aqui mesmo?

Jogadora – Aqui não, venha comigo ate minha casa” (*Cinco Coroas*).

148

A censura de *Quebra-cabeça* lida também com as questões da homossexualidade.

“ATOR Já chega de conversa você não é nem pode ser artista
GAGO Porque é que eu não posso? O Flávio Costa não é técnico? Logo eu posso ser artista... O Barreto Pinto não é empresário? [frase rasurada] Eu sei que você não gosta de mim. Você andou dando o contra em mim aqui dentro.

ATOR Eu não gosto de homem.

GAGO E você também não é o meu tipo. Bem não interessa eu vou trabalhar. Meus srs. Eu vou contar a história de um amigo meu que se encontrava em verdadeira si-si-si-”

O trecho pertence ao quadro intitulado GAGO, em que uma personagem justamente gaga está no palco e quer trabalhar como ator e assim discute com uma personagem Ator que tenta desautorizá-la. A temática do trecho censurado não

representa o eixo central do diálogo entre ambos, Ator e Gago, na peça. Neste trecho em questão, a temática censurada é a da homossexualidade, que até este momento da peça teatral não havia sido sugerida. No entanto, apontamo-la como um tópico recorrente nos trocadilhos criados para o Teatro de Revista.

Os termos da figura criada é a relação entre gostar como amizade e gostar como desejo amoroso. Essa afirmação está envolvida na perspectiva de que aquele que fala pretensamente é homem, dos quais não se suspeitaria de homossexualidade. O processo de construção de sentido nesse caso envolve também a tentativa de destituição do Gago pelo Ator. Embora, como dissemos, o tema da homossexualidade se configure como uma digressão em relação ao diálogo levado a cabo, ele justamente responde ao processo de embate existente entre os dois, explicitando-o mais, levando-o a outro nível, que é o da sexualidade.

Esse processo se inicia quando Gago diz “Eu sei que você não gosta de mim”. E então o conteúdo que esse gostar subentende gera a dubiedade necessária para que Ator possa responder que não gosta de homens. A resposta vem mais do que confirmar que Ator não gosta de Gago, é mais do que um rasteiro “Eu não gosto de você” e envolve uma característica identitária de Gago – ser homem – para a contestação.

Configura-se, assim, a cena em que Ator se afirma como heterossexual. A resposta de Gago dialoga com esse conteúdo e interessantemente mantém a dubiedade sobre sua própria preferência sexual, quando diz “E você também não é o meu tipo”. Não fica claro qual seria então o tipo de Gago, perguntamos: outro homem? Outra mulher? Mas de qualquer forma, a fala de Gago é hábil em retomar e fechar o primeiro nível mais aparente da conversa, porque em tal nível ela também diz “Eu não gosto de você”. Ou seja, o circuito se fecha, tanto Ator quanto Gago disseram um ao outro, a seu tempo, “Eu não gosto de você”.

Dissemos que a resposta de Gago, mantendo a dubiedade sobre sua sexualidade, é interessante porque é sobre essa abertura que incide o corte do censor. Nesse caso ele não elimina a frase toda da personagem, mas apenas sua frase inicial, fazendo permanecer a referência ao embate entre as personagens anteriores ao tema da homossexualidade. Gago se desengaja desse assunto e depois do circuito que exploramos se fecha, dizendo: “Bem não interessa eu vou trabalhar”.

No quadro “De ontem e de hoje”, um conferencista é chamado a falar “sobre a frase e coisas célebres da historia”. O seguinte trecho foi cortado:

“CONFERENCISTA (tipo amalucado, cabeleira e poeta, gestos largos, roupa justa no corpo) Minhas senhoras e meus senhores: Vou dar início a minha conferencia sobre a frases e coisas célebres da historia. Para começar direi que o dom da palavra é um dom como outro qualquer. Uns dão para pintor, outros pra políticos, como o Dr. Ademar de Barros, meu admirador, amigo, patrício e quase parente. É. Parente por afinidade. Ele é de barros e eu de es-barros. Tenho esbarrado muito na vida. Aliáz, por falar em Ademar, devo citar aquela sua célebre frase, dirigindo-se ao Dr. Getúlio Vargas: Tudo nos une, nada nos separa.

ESPECTADOR (da platéia) – Mas, ó coisa, você veio aqui p’ra isso? Pra dar “puxadinhas à nossa custa?”

CONFERENCISTA (surpreso) –Puxadinhas, por quê?

ESPECTADOR Porque em negócio de tudo nos une e nada nos separa a puxada é grossa...

CONFERENCISTA Mas o senhor não me deixou acabar. Eu disse tudo nos une e nada nos separa, agora. ***Daqui há dois anos, a frase muda: nada nos une, tudo nos separa.***

ESPECTADOR Está bem. Mas é melhor o senhor deixar a política e tratar da conferência” (*Quebra-cabeça*: 61).

Neste trecho especificado temos o trabalho de inversão sobre a frase “Tudo nos une, nada nos separa”, dita no âmbito de uma conferência que se destina a tratar de frases e coisas célebres da história. O que seriam essas frases e coisas célebres que ocorrem historicamente? A resposta dessa pergunta dialoga com o subentendido construído nesse caso.

A frase destacada pode nos parecer, num primeiro momento, uma redundância. Afinal, se tudo nos une ficaria óbvio dizer que também é verdadeiro que nada nos separa (considerando como imagem de base um mesmo conjunto em que estão todas as coisas do mundo. Todos os elementos de tal conjunto estariam cotados para unir e nenhum deles para separar).

Porém, se percebermos que na frase há um eco de outro tempo verbal (o futuro a ser aplicado à segunda oração subordinada), abrimos um campo de sentidos. A marcação de tempo no enunciado não está explícita. Assim, pensamos que pode se referir a um momento de enunciação hoje, num enunciado que tem validade para o

dia de hoje, “nada nos separa hoje”. A pergunta que ficaria nesse caso, se a marcação temporal limitadora do enunciado fosse explícita, seria “o que dizer de amanhã”?

Por isso dizemos que a segunda oração tem uma força de generalização em vários âmbitos, principalmente com respeito ao tempo. Ela ecoa o enunciado “nada irá nos separar jamais, nunca”. É nesse sentido que o jogo de palavras e o efeito cômico trabalham. Por meio da explicitação de uma marcação temporal específica, “daqui há dois anos”, descredita-se a frase inicial de seu sentido generalizante e grandioso.

Podemos dizer ainda, por fim, que a frase destacada está enquadrada como uma “puxadinha”, palavra com a qual se nomeia o Espectador, interlocutor do Conferencista no quadro em questão. O Conferencista justifica o que inicialmente poderia ser entendido como simples adulação dos autores das frases citadas dizendo que o Espectador não lhe deixará acabar, ou seja, faltava ainda um trecho da frase, justamente a marcação temporal que comentávamos, “nada nos separa, agora”.

Resta dizer que a frase em questão foi proferida pelo presidente argentino Roque Sáenz Peña sobre as relações de seu país com o Brasil. O texto da peça teatral a imputa a Adhemar de Barros dirigindo-se a Getúlio Vargas.

Há uma certa generalização e descompromisso com as referências no Teatro de Revista que trabalha em favor também de seus deslocamentos de sentido, para sua fluidez. No caso em questão, tal recurso ajuda a responder à pergunta inicial que fizemos, sobre quais as frases e coisas célebres de que o Conferencista pretende tratar? Quais recorrências na história ele comentaria caso fosse realmente a pessoa endossada a falar e não estivesse enquadrado na chave do humor?

Em se tratando de um conferencista, pensaríamos que a questão das referências de autoria importam, fazem parte de um cânone acadêmico. No entanto, a aparente confusão serve a indicar que a frase se aplica a diversas situações e fica verossímil dizer que teria sido proferida por diferentes pessoas. O que fica marcado como recorrente é a mudança de posicionamento político num curto período de tempo, e qualquer aliança é vista com resguardo e com validade datada para hoje.

No quadro “De ontem e de hoje” temos mais um trecho censurado que se relaciona ao tema da homossexualidade (somado ao que vimos anteriormente nessa mesma peça no quadro “Gago”).

“ESPECTADOR O senhor é pediatra?

CONFERENCISTA (sério) –Sou. Mas ativo. (Outro tom) –Ah! Tempo bom aquele em que a gente plantava laranja e mandava para a Inglaterra em troca de ouro! E a gente se ofendia quando alguém dizia: és um laranja! Ah! Quem me dera ser laranja agora...

ESPECTADOR Ué...Você queria ser fruta?

CONFERENCISTA (distráido) –Queria... (Outro tom) –Hein?...Queria ser laranja...Nada de confusões...

ESPECTADOR “Pois eu preferia ser banana. Começava logo dando uma para você...” (*Quebra-cabeça, sem numeração*)

No presente caso o trocadilho recai sobre a palavra pediatra, que se aproxima, por similaridade, a pederasta, termo informal para homossexual. Outra palavra que, no trecho, se alinha a pederasta é “fruta”, que entendemos em seu sentido menos trivial depois de termos sido acionados pela palavra “pediatra”, em sua relação dúbia com “pederasta”.

O censor corta do referido trecho, especificamente na fala do Espectador, a referência à palavra pediatra, que num primeiro momento, como especialidade médica, não justificaria a intervenção. A resposta do Conferencista, como indica o texto, é positiva e vem em tom sério (não jocoso). Mas é com o complemento da resposta – “Mas ativo” – que o leitor é forçado a fazer um retorno ao sentido apreendido para resolver o dilema aparente entre os termos “pediatra” e “ativo”. Ser ativo não se contrapõe, por exemplo, claramente a um pediatra aposentado, mas a evidência é da entrada no binômio passivo/ativo, nomenclatura associada à definição de tipos de relação homossexual masculina.

É dessa forma que podemos voltar a reforçar o parentesco entre os termos “pediatra” e “pederasta”, entendendo que há também no radical grego destas duas palavras (παῖς) a referência a alguém mais jovem, menor e especificamente do sexo masculino. Assim confirmado o engajamento entre termos e a sugestão da homossexualidade do Conferencista, o tópico parece mudar para agricultura, comércio entre países.

Entendemos que a ideia contida no subentendido dos enunciados anteriores permanece quando o Espectador pergunta se o conferencista gostaria de ser fruta. A marcação do termo “fruta” em destaque e na sequência da nomeação de algumas frutas, como laranja e banana, justifica que nossa atenção esteja voltada para esse tipo

de informação apresentada pelo texto. Por fim, o conteúdo implícito acede de alguma forma no momento em que o Conferencista confirma seu entendimento da dubiedade das palavras “pediatra” e “fruta” e diz que não quer confusões. Assim, exemplificamos o que havíamos fixado, com Ducrot, que respostas raramente se dirigem ao enunciado literal, mas a seus implícitos.

Há um jogo com a sonoridade das palavras como fonte do trocadilho, por exemplo na página 65 da peça *Quebra-cabeça*, parte do quadro “Fadista”, em que uma cantora portuguesa de fados não nomeada vem ao Brasil.

“Contratada para cantar para o Brasil, tal foi o prazer que me entrou pelo coração, que embarquei logo numa costeleta e me parti d’álem para aquém-mar. Sim para queimar as pestanas sulucionando os melhores fados do meu fadario” (*Quebra Cabeça*).

Tal trecho não censurado se associa à referência aos ditos populares, numa combinação intertextual, em outro momento do mesmo quadro mencionado acima. A Fadista comenta estar sem seu acompanhamento musical. “Porém, piano, piano se vá lontano, e quem não tem cão canta com piano”.

IV.2

DDP3174 *CINCO COROAS* (1951)

1. Dados do processo

A comédia *Cinco Coroas* é de autoria de Gastão Barroso e Nicolau Guzzardi, possui dois atos e 26 quadros. O pedido de censura foi feito dia 22 de agosto de 1951 em nome de Antonio Pedromonico para representação no Teatro Espéria, em São Paulo. O certificado data do dia 24 do mesmo mês e indica impropriedade para menores até 18 anos e 9 cortes (folhas 6, 7, 8, 9, 17, 18, 19, 25, 28). Excluída a totalidade dos quadros “O Minuete” e “Futebol para todos”.

A documentação do processo acompanha carta do censor Liz Monteiro, com mesma data do certificado de censura justificando o trabalho, especialmente o impedimento da estreia da peça marcada para a noite do mesmo dia, considerando-a “sem condições para exibições públicas”.

O título da peça associa o sentido de coroas tanto em relação à realeza e à vida da corte quanto ao valor monetário, ao dinheiro. Os quadros da peça se revezam entre esses polos. O censor Liz Monteiro, responsável pelo caso, comenta em carta de 24 de agosto de 1951 ao diretor da Divisão de Diversões Públicas: “Trata-se de um original escrito de forma capciosa, que veio obrigar-me a cortar em seu todo o quadro “O Minuete”, por ser imoral e pornografico, além de proibições de vários outros trechos por fazerem referências indevidas ao Poder Legislativo Estadual e Federal, bem como conter relações com questões raciais, hoje proibidas por lei” (Carta do censor Liz Monteiro encartada no processo da peça *Cinco coroas*).

Ficha catalográfica

Localização:	DDP3174
Autor:	Sul, João do pseud
Título:	Cinco coroas - João do Sul e Nicolau Guzzardi
Gênero(s) do Espetáculo:	Teatro de revista
Gênero(s):	Revista
Atos / Quadros:	2 / 26
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 1 autorização da SBAT, de 21 de agosto de 1951; 1 requerimento de Antônio Pedromonico, de 22 de agosto de 1951; 1 certificado de censura ao requerimento acima, de 24 de agosto de 1951; 1

	carta do censor Liz Lindulpho Monteiro, de 24 de agosto de 1951; 1 cópia carbono da peça
Apresentação:	A peça estrearia no Teatro Esperia, no dia 24 de agosto de 1951, as 20h
Censura:	Imprópria para menores até 18 anos, observados os cortes das folhas n. 6, 7, 8, 9, 17, 18, 19, 23 e 28 Vetada; de acordo com o parecer do censor, a estréia da peça não foi permitida pela precariedade técnica e artística do espetáculo
Notas:	Na carta do censor ao diretor, o primeiro declara que em vista da precariedade técnica e artística do espetáculo ele havia proibido a estréia do mesmo no dia marcado
Órgão de Censura:	Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública Departamento de Investigações Divisão de Diversões Públicas
Pessoas:	Barroso, Gastão - autor Guzzardi, Nicolau - autor Pedromonico, Antonio - requerente Monteiro, Liz Landulpho - censor Souto, Joaquim Büller - diretor da divisão Arduino, Sylvio - chefe da divisão Volpe, Paschoal - escrivão
Data Cert. Censura:	24/08/1951
Notas da Censura:	Imprópria para menores até 18 anos, observados os cortes das folhas n. 6, 7, 8, 9, 17, 18, 19, 23 e 28 Vetada; de acordo com o parecer do censor, a estréia da peça não foi permitida pela precariedade técnica e artística do espetáculo

2. Trechos censurados

O primeiro trecho censurado da peça se mostra logo de início, no momento de apresentação da companhia. Enquanto um dos atores fala ao público, há um diálogo acalorado do qual só se ouvem as falas.

“Nos sabemos...(nesta altura ouvem-se no interior as seguintes vozes)

1ª.voz – Protesto. Vossa exelencia e um grande cachorro.

2ª.voz – Cachorro e vossa exelencia.

1ª.voz – Vossa exelencia e que anda envolvido em negócios inconfessáveis.

2ª.voz – Desonesto e quem fala.

1ª. voz – Se vossa excelência e homem repita.

2ª. voz – Repito. desonesto. desonesto.

1ª.voz – Ah bandido então toma (ouve-se dois tiros)

(artista que esteve ouvindo a discussão, dirigindo-se ao publico)

Os senhores não façam caso. **Aquilo e uma seção na**

Assembleia Legislativa...(cont. em outro tom) Mas como eu ia dizendo, nos sabemos que São Paulo e o café e algodão e tantas outras riquezas sobre as quais o Brasil **fica de pé**” (*Cinco Coroas*: 6).

O ator elogia São Paulo, sua rapidez, seu desenvolvimento. Em contraste, a conversa que ocorre paralelamente revela uma briga, uma disputa. Com a interrupção o ator pede que o público não dê maior importância, justificando que se trata de uma sessão da Assembléia Legislativa. Assim, naturalizando o tipo de ação que o diálogo reproduz, discussão e troca de tiros seriam fatos comuns nesse ambiente.

O censor retira a referência à Assembleia Legislativa e ao sentido subentendido de que nesse lugar há o tipo de cena apresentada, sugerindo desonestidade, desrespeito entre os participantes e violência. Depois do trecho censurado vemos um retorno (“mas como eu ia dizendo”) à visão ufanista sobre São Paulo, elencando suas riquezas. A figura que se envolve aqui é a da ironia.

É interessante notar que a censura não incide sobre o contraste especificamente que gera a ironia, entre os elementos que valorizam o Estado e a maneira de se fazer política dentro dele, que está relacionada com o acúmulo e o aproveitamento dessas mesmas riquezas. Considera-se problemática a referência direta e específica à Assembleia Legislativa.

Também não há censura imediata sobre o fato de exaltar-se São Paulo, considerando os ecos de uma chamada Revolução Constitucionalista, de um crescimento econômico que geraria separação, desintegração nacional. A peça dialoga com essa temática indicando como subentendido a possibilidade de um discurso separatista e, para abrir o espetáculo, relaciona: “Mas como a bandeira de Fernão Dias os nossos espetáculos serão paulistas com o Brasil no coração (o pano sobe)”. Defende-se que São Paulo precisa de uma companhia de teatro musicado, tarefa difícil.

No mesmo trecho há um outro corte, que recai sobre a expressão “ficar de pé”. Pensamos que ela não poderia ser usada em sentido literal, pois o ato de ficar de pé implica ter pernas e na personificação de Brasil depreendemos a ideia de sustento. A imagem formada apresenta o Brasil que se sustenta, ergue-se sobre certas riquezas, como o algodão e o café, que por sua vez são produzidas em São Paulo. Configura-se uma relação de dependência de um a outro.

É interessante notar que o veto não incidiu sobre os tipos de riqueza sobre as quais o Brasil fica de pé, possivelmente contrapostos a então recentes desenvolvimentos industriais e tecnológicos. Censurar as riquezas nos deixaria como

subentendido que outros tipos de riqueza e outra imagem de nação estariam implicadas. Mas, de qualquer forma, não cabe ficar perseguindo o caminho do que teria sido censurado. As palavras algodão e café são mantidas e a expressão “ficar de pé” é eliminada.

Uma hipótese para esse fato é a existência de um reforço da idéia, presente em vários momentos da peça, de que o Brasil depende de São Paulo economicamente. A imagem criada coloca em evidência uma condição *sine qua non* para se ficar de pé. Seria diferente se o enunciado tivesse sido articulado nos termos de “o Brasil não se sustenta”. A ideia de sustento não tem tanta força de elemento essencial como a necessidade de estar de pé.

Existe, da mesma forma, nessa imagem, um processo de redução do todo do Brasil a uma parte, São Paulo, e, ainda, de todas as facetas que compõem uma nação (políticas, culturais, etc.) à condição econômica. E nesse desnivelamento fixa-se uma hierarquia marcando a prevalência do Estado.

Em outro trecho censurado volta-se à crítica direta e textual às casas políticas brasileiras. A imagem que se apresenta está fora do trecho censurado, a ideia de que políticos abusam. Há uma colagem entre a figura dos ministros e a de políticos brasileiros em geral para que o efeito de sentido pretendido apareça.

“RAINHA – Os ministros de vossa magestade ainda estão dormindo.

REI – Então deixe eles dormir. Quando os ministros trabalham, o paiz corre dois perigos ou é roubado ou vae pra guerra.

INTRODUTOR – Como vossa magestade esta atrasado no pagamento deles, os ministros abuzam.

REI – Eles tem casa e comida de graça. Dinheiro eu não dou.

Isto aqui não é camara e nem senado” (Cinco coroas: 7).

A censura não exclui o comentário político, só lhe quita o endereçamento (Câmara e Senado). Como no caso visto anteriormente, em que há uma preservação do nome da Assembleia Legislativa, nesse caso protegem-se as referências nacionais.

O trecho especifica, ainda, o que estaria incluído na ideia de um abuso: ter casa, comida de graça. Há um subentendido que se instaura nesse momento: os ministros do rei têm casa e comida, mas dinheiro ele se recusa a dar. É como se o texto da peça envolvesse o leitor numa pergunta: onde é que pessoas com poder têm tudo

isso e também dinheiro? A resposta vem na forma da frase vetada, citando as casas políticas nacionais. A frase está colocada de maneira que a informação é naturalizada, todos têm conhecimento de que é assim. É censurado o subentendido que denigre moralmente os políticos brasileiros.

No seguinte trecho censurado o que se apresenta é uma censura que podemos classificar mais como de ordem moral e menos política. O Rei duvida de que sua filha se pareça consigo e acaba por sugerir adultério por parte da rainha. É nesse ponto que a censura intervém, na imagem que se contrasta de um rei que diz estar fazendo guerra – estando assim num nobre dever de defesa de seu reino – com uma rainha que justamente em sua ausência comete adultério – o que por oposição estaria relacionado à imoralidade.

“REI - (a introdutor) Diga a verdade. Essa ragazza e mesmo parecida comigo.

INTRODUTOR – Sim, ela tem uns traços de vossa magestade

REI – Va, va, via. Que traço que nada.

RAINHA – Vossa magestade ainda duvida.

REI – Porca miséria. ***Fazia anos que eu estava longe daqui fazendo guerra quando esta ragazza nasceu. Como se explica esse embrulho.***

RAINHA – Mas eu todas as semanas escrevia a vossa magestade dando notícias.

REI – Ah, se ela nasceu por correspondência então e outra coisa” (*Cinco Coroas*: 8).

Certa confusão estabelecida se relaciona literalmente nos termos de uma marcação temporal, dois dados que não se coadunam: a concepção da princesa e a quantidade de anos que o rei esteve em guerra. O rei nomeia esse terreno incerto como um embrulho, palavra que podemos relacionar a dois sentidos no trecho dado. Refere-se tanto à possibilidade de que a situação seja um embrulho, ou seja, um pacote fechado que carrega dentro uma surpresa – o adultério da rainha. Mas, ao mesmo tempo, carrega a herança da palavra italiana “imbroglio”, também registrada em português, “imbrólio”, que é justamente a confusão, o mal-entendido, a situação com meandros.

O trecho censurado é concluído com um comentário irônico por parte do rei. A rainha tenta se justificar dizendo que escrevia todo dia, ao que ele responde com a imagem de que se pode nascer por correspondência, subentende-se, não pela relação

sexual. O efeito irônico está baseado no fato de que só com correspondências não se gera um filho. O fato da escrita da rainha não elimina a possibilidade do adultério. E também o fato de dar notícias não garante que a rainha tenha sido honesta e contado tudo ao rei.

Notamos que a personagem de Vossa Magestade tem referências que a identificam ao ser italiano. Inclui na fala, por exemplo, “Porca miséria” e a própria palavra imbrólio, que comentávamos. A linguagem que seria esperada da realeza, seu comportamento marcado pela etiqueta, contrasta com índices da linguagem coloquial.

Em outro trecho censurado vemos a continuidade da tematização de uma sugerida conduta moral imprópria por parte da rainha. O rei nota a intimidade entre ela e o personagem do Introdutor. Há um evidente trocadilho com o nome da personagem e sua função na corte, que é explicitado na peça. Há um duplo sentido em ser introdutor diplomático da corte e introduzir.

“INTRODUTOR – (que se poe a alisar a mão da rainha tendo esta encostado a ele) Vossa magestade pode continuar falando de guerra...

REI – Notando a intimidade dos dois) Porca matina. Que negocio e esse? Se não me engano o senhor esta **bolinando** a rainha.

INTRODUTOR – (afastando-se.) Perdão Magestade...” (*Cinco Coroas*: 9)

159

Censura-se “bolinando”, mas não a fala do rei que acusa o Introdutor de tentar “cavar a rainha na Minha presença”. O verbo utilizado é notadamente diferente de outros possíveis para indicar cortejamento, sedução. O enunciado poderia ter sido “o senhor está tentando seduzir/cortejando a rainha”. No entanto, como apontamos no comentário de outros trechos censurados, certas palavras criam uma imagem mais contundente e vívida do que aquilo que está em cena.

O verbo bolinar remete diretamente à interação física, ao contato disfarçado e ao mesmo tempo intencional. Ele faz parte de uma linguagem mais vulgar e corriqueira, parte do processo de afrontar moralmente, chocar com o emprego da própria palavra. Recuperamos o fato, com Ducrot, que determinadas palavras e expressões têm um implícito associado à sua própria enunciação.

Outro fato a notar sobre o verbo em questão é a afronta contida no tempo em que ele é utilizado, o gerúndio. Assim, não somente o destaque é dado à ação que está sendo realizada, com contato físico, mas também pela visibilidade da execução dessa mesma ação, conferida pelo gerúndio.

Reforçamos uma característica dessa peça teatral que é a combinação entre um ambiente de corte, que exigiria etiqueta no comportamento moral e na fala, e ao mesmo tempo a utilização de uma linguagem corriqueira, italianada, que parece somar-se a uma maior permissividade moral.

Em outro trecho a única palavra censurada é a gíria “saco”, que aparece na dubiedade do corpo masculino e com a referência ao saco de moedas. No primeiro caso, soma-se o sentido usual, que é a de enfado, de importunar. Nesse caso, não é censurado o fato de que a família real e o Introdutor perturbam a paz do rei, mas sim é censurada a expressão chula.

“PRINCEZA - Quanto exagero. Vossa magestade e um rei feliz.
 Nada vos falta. Aquele saco onde vossa magestade guarda o
 dinheiro dos impostos já esta quase cheio. E não somos nos, a
 rainha eu e os vossos conselheiros que religiosamente pomos
 moeda por moeda dentro daquele saco.
 REI – Isso e verdade. São voceis que enchem o **saco**.
 RAINHA – Então se há dinheiro em vosso reino, que desejais
 mais”. (*Cinco Coroas*: 17)

160

A resposta da rainha se apresenta como quem ignora o duplo sentido da palavra, fixando-se na temática da posse ou não de dinheiro no reino. Ao mesmo tempo, na segunda parte de sua fala, utilizando um pergunta implícita, “que desejais mais?”, responde ao duplo sentido e o incômodo que o rei relata nele.

O seguinte trecho se enquadra na lista daqueles que tematizam sobre a condição familiar da mulher e sua idoneidade moral. Na cena em questão, uma mulher, identificada apenas por “Ela”, interessa-se por uma casa que está para alugar. O proprietário vai inquirindo sobre sua situação e desenhando o campo das possibilidades que estão reservadas para que ela seja socialmente. Descobre que ela não é casada, também não é solteira e nem viúva...

“PRO – Pode. A senhora mesma quem quer alugar.
 ELA – Eu mesma.

PRO – E casada?

ELA - Não.

PRO – Solteira?

ELA – Já fui solteira.

PRO – Então e viúva?

ELA – ***Tambem não sou viúva.*** Vivo do meu trabalho e ganho muito dinheiro. Sou manicura.

PRO – Perfeitamente. Já vi tudo. (Fazendo Gesto) Tenha bondade de entrar” (*Cinco Coroas*).

Descartadas essas três possibilidades e ainda sem ter uma resposta textual sobre a condição da mulher com quem conversa, o proprietário conclui que já entendeu tudo “Perfeitamente. Já vi tudo”. Não podemos deixar de apontar que essas possibilidades estão dadas no próprio desenho das relações sociais possíveis e que trabalham como subentendido. Tais opções possíveis de inserção social vão conduzindo a passagem entre as frases do diálogo, as perguntas do proprietário. Comentaremos mais adiante, a título de conclusão, a relação entre a constituição do subentendido e a conexão, e até mesmo coerência, entre as frases.

A censura, no caso desse trecho estudado, recai sobre a frase “Também não sou viúva”, em que a mulher nega sua condição de já ter tido um marido ou de ele estar morto. Busca-se uma explicação para o fato de que ela esteja interessada em alugar a casa e seja sozinha. A viuvez seria a última alternativa para que ela se reconhecesse como mulher direita. Em seguida, quando o proprietário diz entender tudo, ele nos direciona para um campo de sentido que envolve as mulheres de vida fácil, que está incluída também na palavra “manicure”. Revemos o fato de que ela está alugando a casa sozinha e estabelecemos um “para quê”.

A justificativa da mulher, que também entra nos termos de uma garantia que ela dá ao proprietário, atesta que tem (muito) dinheiro para pagar. Ela responde também indicando que tem um trabalho que a garante, demonstra o perfil de uma mulher independente. No entanto, não é esse fato especificamente que o censor veta, de que ela tenha trabalho, dinheiro, mas o posicionamento, o lugar de um homem em sua vida. Em outros termos cabe a pergunta: qual situação de jogo matrimonial os dois representam?

Em outro trecho é apresentada uma imagem da presença do negro no Brasil, cita-se sua condição de escravo, seu sofrimento, o trabalho com a terra. Não é

censurado o contar essa história de maneira a evidenciar tal sofrimento e o fato de colocar o negro na mesma condição de um imigrante. Mas censura-se a ideia de que o negro continuou sofrendo com algo que se presentifica hoje, “a maldição do preconceito racial”. Não se fala mais de um passado e, sim, do que ocorre hoje, aqui, agora. Investe-se a carga negativa sobre o preconceito racial, equiparando-o a uma maldição. Nesse sentido, podemos entender que ele seja algo presente e que se fixa, perdura no tempo.

“Brasil dos escravos (quadro baile)

Artista (na cortina)

Foi o negro africano o primeiro imigrante que o Brasil-Colônia conheceu. E aqui continuou ele sofrendo **a maldição do preconceito racial**. Mas foi o negro quem arrou as primeiras fazendas do Brasil. Foi o negro quem plantou os nossos primeiros cafezaes. Foi ele o primeiro a viver por esta terra. E sempre o primeiro a morrer por ela. Finalmente. Sem as lágrimas e o sangue do negro, o Brasil não teria história.

Abrese a cortina” (*Cinco Coroas*).

O trecho parece dialogar com uma certa ideia de Brasil miscigenado, em que seria conveniente encobrir qualquer sugestão de que haja preconceito. Fazer diferença entre as raças também pode ser entendido como um padrão contraditório a uma imagem de Brasil que se solidifica em torno do desenvolvimentismo econômico, produtivo, tecnológico, industrializado. Assim que, subentender que um passado indesejável continua de alguma forma em vigor, incita o corte.

IV.3

DDP 3185 *Ó DE PENACHO* (1951)

1. Dados do processo

Trata-se da Revista em dois atos *Ó de Penacho*, original de César Ladeira e Renata Fronzi, com requerimento de censura feito em 27 de agosto de 1951 em nome de Danilo Bastos Ribeiro para ser representada no Teatro Sant'Ana, em São Paulo, pela Companhia de Revistas Populares Dercy Gonçalves, no dia 29 de agosto do mesmo ano. O certificado de censura indica cortes a serem feitos nas páginas 34 e 35, correspondentes ao quadro político intitulado "Porta de Igreja", que deveria ter seu texto substituído (o novo texto está anexado ao processo como página 38, mantendo o mesmo título). Independentemente da realização dos cortes, a peça fica classificada como imprópria para menores de 18 anos.

O processo acompanha carta datada de 3 de setembro de 1951 endereçada pelo censor Liz Monteiro ao então diretor da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, cujo nome não é identificado no processo. Objetiva-se informar à diretoria da Divisão que, a partir do dia 1º de setembro daquele ano, Liz Monteiro substituiria os censores Bendito Geraldo da Rocha Corrêa e Conde Scrossoppi na assistência às exposições da peça. A carta informa, ainda, sobre a manutenção do resultado do processo de censura a que se havia chegado inicialmente, com o escrutínio dos primeiros censores.

A carta indica ter havido um atrito entre Dercy Gonçalves e o censor Conde Scrossoppi em virtude do quadro "Discurso nacionalista", que, informa o censor Liz Monteiro, foi excluído do programa, de comum acordo, a partir do momento em que assumiu suas funções.

Ficha catalográfica

Localização:	DDP3185
Autor:	Ladeira, César
Título:	Ó de penacho - César Ladeira e Renata Fronzi
Gênero(s) do Espetáculo:	Teatro de revista
Gênero(s):	Revista

Atos / Quadros:	2
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 1 requerimento de Danilo Bastos Ribeiro, representante da Companhia de Revistas Populares Dercy Gonçalves, de 27 de agosto de 1951; 1 certificado de censura, de 3 de setembro de 1951; 1 parecer do censor Liz Monteiro, de 3 de setembro de 1951; 1 peça datilografada; 2 folhas anexas da peça
Apresentação:	A peça foi encenada no Teatro Sant'Ana, na rua 24 de maio no. 77, no dia 29 de agosto de 1951
Intérpretes:	Companhia de Revistas Dercy Gonçalves
Censura:	Imprópria para menores até 18 anos e observados os cortes de folhas 34 e 35, substituída pelo de folha 38, com o mesmo título
Órgão de Censura:	Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública Departamento de Investigações Divisão de Diversões Públicas
Pessoas:	Ladeira, César - autor Fronzi, Renata - autora Ribeiro, Danilo Bastos - requerente Monteiro, Liz Landulpho - censor Souto, Joaquim Büller - diretor da Divisão Arduino, Sylvio - chefe de seção Volpe, Paschoal - escrivão Lisboa, Carlos - coreógrafo
Data Cert. Censura:	03/09/1951
Notas da Censura:	Imprópria para menores até 18 anos e observados os cortes de folhas 34 e 35, substituída pelo de folha 38, com o mesmo título

2. Trechos censurados

164

Na peça estão censurados o quadro “Porta de Igreja” (correspondente às páginas 34 e 35 nos originais entregues à DDP), como indicado no certificado de censura, e também um trecho do quadro “Discurso Nacionalista”, transcrito abaixo. A carta do censor Liz Monteiro à diretoria da DDP indica apenas genericamente que tal quadro teria sido o motivo da contenda entre Dercy Gonçalves e o censor Conde Scrossopi, sem apontar a questão polêmica. Entendemos que o trecho censurado faz parte da censura inicial da peça e foi então endossado pelo censor que viria a assumir o caso, tendo decidido pela eliminação do quadro por completo.

“Minhas senhoras e meus senhores: Viva o Brasil! Terra nacionalista cem por cento, que valorisa sempre o elemento nacional! (CORRIGE-SE) Está tudo errado, não é nada disso, é tudo mentira e merece uma explicação. (TOM) Eu fui eleito deputado pelo PPCC, que aliás ainda tenho. Partido Puritano Coca-Cola. E como todo bom deputado tem sempre um intelectual para escrever seus discursos, eu também tive o meu, que é uma zebra, não escreve nada, é uma besta quadrada. Vejam o começo do discurso: Terra nacionalista cem por cento, que valorisa o elemento nacional! **Pura mentira!**”

Pois sim! Então, **alguma vez o Brasil foi dos brasileiros?** O Brasil alguma vez protegeu o artigo nacional? Então, pergunto eu: porque esse brasileirismo todo? Vamos examinar isso direitinho. Tomemos um exemplo de brasilidade: **quem é o campeão de natação do Brasil? É brasileiro? Como é o nome dele? OKAMOTO! E a melhor nadadora? Como é o nome dela? MARIA LENK! Quem é o campeão de atletismo? WILLY JORDAN! Vamos agora para a política. Quem tá no Banco do Brasil? JAFET! E haja fé para se fazer negócio! E o ministro da fazenda? LAFER! Só da fé, é fé pra cá, fé pra lá! E Em S. Paulo, quem é que tá mandando? GARCEZ! E o vice-governador? SALZANO! Tutti paisani, tutti frutti! E o governador de Minas Gerais? KUPITISCHEC (Sabe lá o que é isso? O camarada levar com um kupitischek assim de cara?!)** E no teatro, e no teatro nacional? Quem é o diretor do Serviço Nacional de Teatro? CALVET...Quem é que ganhou a medalha da maior atriz brasileira? Henriette Morineau! Quem são os ensaiadores do teatro nacional? ZIEMBINSKY, CHIANCA DE GARCIA, ADOLFO CELLI, RUGERO JACOBI, ESTER LEÃO! E no teatro não é nada. E quando chega a um restaurante e pergunta: qual é o prato do dia? Eles respondem: “é crevéte a la maison”, tradução: camarão com xuxu! E os bars de Copacabana? Tudo nome nacional: LA CREMERY, MAXTIME, SIROCO ou SIROCÔ. E as boites? NIGHT AND DAY, GOLDEN ROOM, FLA IR, EMBASSY, ACAPULCO, ora vá pro Acapulco! **E o governador do Maranhão: ABUD! E o filho do Abud? O Abudinha!**

Mas, felizmente, o Brasil é uma democracia e viva a democracia! Eu to bem desconfiado que nem democracia é: por qualquer besteira aqui se corôa uma rainha. Qualquer uma é uma rainha agora: escreveu não leu, rainha! Rainha do Comércio, rainha do Rádio, rainha das atrizes, rainha da Mata, rainha do Rádio, rainha das girls, rainha da primavera...Até no Carnaval, que é uma festa democrata, quem é que comanda? É o rei Momo! Tá tudo errado, tá tudo uma bedega! E viva o Brasil! Olha, eu acho que está certo. Pra concertar tudo isso só pedindo pro vizinho aí do lado uma bombinha das dele. Porque nós aqui o que temos é bomba de S.João e essa mesmo quase sempre rebenta é na nossa mão! (SAI)” (*Ó de penacho*)

Comentando o trecho censurado como um todo, antes de olhar suas figuras de linguagem censuradas, podemos observar que o tipo de recurso cômico utilizado, apresentando sobrenomes que remetem a nacionalidades estrangeiras em relação ao brasileiro, não é censurada em todos os casos. A diferença gritante fica a cargo dos sobrenomes de políticos em contraponto ao sobrenome de pessoas de teatro. Foram censurados também ícones brasileiros no esporte.

O recurso cômico é fundado no subentendido de que os nomes apresentados são de estrangeiros ou descendentes deles. Dessa forma, não é necessário que se inclua no próprio texto teatral uma explicação desse mecanismo, que seria a “explicação da piada”. O texto nos apresenta uma interrogação “Qual é o nome dele?” E em seguida temos a resposta, que é simplesmente o sobrenome.

Na frase “Alguma vez o Brasil foi dos brasileiros?” podemos subentender que:

- (1) O Brasil nunca foi dos brasileiros
- (2) O Brasil é de outras pessoas, que não os brasileiros

O subentendido trabalha numa área de incertezas, pois é suposição fundamentada sobre o que foi dito. Reconhecemos na frase em questão a presença de ironia, reforçada pela repetição do elemento nacional, em Brasil e brasileiros.

Há, na frase, um pressuposto comum que é o conhecimento do lema que ressoa na frase dita “A América para os americanos”, associada à Doutrina Monroe, dos Estados Unidos.

O trecho censurado mostra quem seriam os expoentes da nação, explicitando pelo sobrenome que estes têm ascendência estrangeira. A figura que se desenha, no caso, é a antítese ou o paradoxo, alguém que seria um ícone nacional é de origem externa, é diferente dos nativos. Ela se cria na repetição das interrogações e na exclamação de nomes de origem estrangeira.

Há um trocadilho com o nome de JAFET com “haja fé”, que se reforça com a inclusão do nome LAFER, que também terminaria em “fé”, concluindo que “só dá fé”. Podemos pensar que ouvir a terminação “fé” retoma como um falante do português provavelmente entenderia a terminação do nome estrangeiro, traduzindo a sonoridade para uma palavra que lhe é mais comum.

A censura incidiu sobre as referências ao esporte (a natação, o atletismo), sobre a política e a economia (referências ao Banco do Brasil e ao Ministro da Fazenda), ao mesmo tempo em que não foram cortadas as referências ao teatro.

Temos, ainda, um duplo sentido com conotação sexual no momento em que se diz que o filho do Abud é o Abudinha, lembrando a palavra “bunda” no diminutivo. Não foi censurada a frase que também tem duplo sentido, “Vá pro Acapulco”. Interessante notar a utilização do artigo no masculino (“para o/pro”), desviando da referência à cidade e apontando para outro sentido.

Poderíamos supor que haja algo, um nome essencialmente brasileiro. Como estamos lidando com subentendidos, não temos a inscrição do dizer diretamente no dito. Poderíamos supor que haja a “coisa” brasileira em si. O subentendido deixa margem para interpretação, é dúbio. Não podemos dizer se a afirmação é de que não temos o elemento brasileiro ou se privilegiamos o estrangeiro, que são duas perspectivas diferentes.

Uma frase define o pressuposto de que há algo nacional: “o Brasil valorisa o artigo nacional”. A imagem é aquela que se cria da brasilidade – um japonês, um americano, um judeu (religião se mistura com a identificação da nacionalidade), um italiano (Salzano).

IV.4

DDP 3441 *Dominó* (1952)

1. Dados do processo

Dominó é denominada por seus autores, Gastão Barroso e Pedro Manhães, como uma sátira cômica em três atos. Em 27/12/1952 foi requerida sua censura pela empresa N. Portolan em nome da Cia. De Comédia Jayme Costa para apresentação em temporada no Teatro Santana no mesmo ano. O certificado de censura data de 5/01/1953, indicando, após crivo do censor Benedito Geraldo da Rocha Corrêa, a impropriedade da peça para menores de 14 anos e a necessidade de cortes nas folhas 32, 56, 64 e 72.

Ficha catalográfica

Localização:	DDP3441
Autor:	Sul, João do pseud
Título:	Dominó - João do Sul e Pedro Manhães
Gênero(s) do Espetáculo:	Companhias teatrais
Gênero(s):	Sátira cômica
Atos / Quadros:	3 / 4
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 1 requerimento de Annibal Cataldo pela Empresa N Portoland-Cia Jaime Costa, de 24 de dezembro de 1952; 1 certificado de 31 de dezembro de 1952; 1 autorização da SBAT, sem data; 1 peça datilografada
Intérpretes:	Companhia Jayme Costa Empresa N Portoland
Censura:	Imprópria para menores até 14 anos e observados os cortes de folhas 32, 56, 64 e 72
Órgão de Censura:	Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública Departamento de Investigações Divisão de Diversões Públicas
Pessoas:	Barroso, Gastão - autor Manhães, Pedro - autor Cataldo, Annibal - requerente Corrêa, Benedito Geraldo da Rocha - censor Souto, Joaquim Büller - diretor da Divisão Arduino, Sylvio - chefe de seção Volpe, Paschoal - escrivão
Data Cert. Censura:	31/12/1952
Notas da Censura:	Imprópria para menores até 14 anos e observados os cortes de folhas 32, 56, 64 e 72

2. Trechos censurados

A peça conta com 4 trechos censurados em 4 páginas diferentes de sua extensão. Todos os trechos são curtos, não incluindo o corte de quadros inteiros.

Na página 32 é cortada a frase **“A miséria hoje é universal. (INTENÇÃO) Menos para você”** (*Dominó*: 32). A imagem que precede esse trecho censurado é a de que o mundo está de cabeça para baixo (pois quem produz os melhores itens não é quem os consome), e que mesmo assim do bolso dele não cai nada. A miséria é universal, menos para a personagem Novais. Subentende-se: menos para quem é malandro, menos para quem tira dinheiro de atividades fora da lei, como o jogo.

É então que a mesma personagem tenta justificar por que não se deve ter preocupação com a ação da Lei sobre o jogo, dizendo:

“(NOVAIS) Responda senhorita em mais de uma vez a Lei já não tem permitido o jogo?/ (GLORIA) Sim/ (NOVAIS) E nas vezes em que a Lei permitiu o jogo ela não foi sócia dele com lucros fabulosos?/ (GLORIA) Sim/ (NOVAIS) Logicamente, portanto, chegamos à seguinte conclusão o jogo não é imoral quando a Lei é sócia dele” (*Dominó*: 56).

169

A imagem que podemos explorar nesse trecho é a da Lei como sendo sócia do jogo. O personagem convida o ouvinte a concordar com sua pressuposição de que a Lei se associa a algo que é comumente considerado ilegal, imoral. Concordar com esse pressuposto é aprovar a moralidade do jogo.

Na página 64, o personagem Lopes comenta a entrada de Novais para a política, tendo saído da atividade do jogo (na qual mantinha um local de jogos apelidado de Caverna). A frase censurada foi “Pelo menos é uma Caverna dentro da Lei”, em referência à vida política. Nesse trecho o que se trabalha é a imagem de que tanto o jogo quanto um cargo político são cavernas (na referência da peça subentendem-se lugares que dão lucro, reverterem em dinheiro). A diferença seria que a Caverna da política é autorizada pela Lei e a do jogo, não.

Na página 72 uma única palavra é excluída, “inglês”. Na necessidade de ter-se uma decisão justa numa contenda de jogo, o personagem Novais recomenda que seja contratado um juiz inglês. A fala completa é “Não. Como se trata de um jogo-

desempate, um jogo de responsabilidade, é preciso que haja justiça. Só há um remédio: vamos contratar um juiz *inglês*...Como no futebol” (*Dominó*: 72).

A peça tem figuras que demonstram seu tom irônico em relação à política e à moral convencionais. Subentende-se que a miséria só existe para quem não tem malandragem, que a imoralidade é uma questão de ponto de vista. Ironiza-se ainda a potencial idoneidade e justeza dos ingleses.

As figuras censuradas que recuperamos em *Dominó* são a comparação de uma casa de jogo à casa política; a personificação da Lei e do jogo como sócios que lucram juntos e ainda a redução de uma máxima genérica, de que a miséria seria universal mas exclui pessoas do tipo da personagem Novais.

No primeiro caso, a comparação da Lei e da Política à uma caverna se faz com referência a um elemento da própria peça. A personagem Novais monta uma casa de jogo que fica conhecida pelo nome de Caverna. Assim, a palavra “caverna” é usada em seu sentido dentro da peça, como referência de lugar e, ao mesmo tempo, no sentido usual da língua, como formação rochosa, local possivelmente escuro, recôndito. A relação entre esse tipo de lugar e o jogo e a política é feita de forma subentendida, as duas atividades seriam formas de ganhar dinheiro, sendo que uma legalmente e outra não. A peça tenta assim reduzir a distância entre as duas atividades e não estabelece distinção moral entre o exercício de ambas.

Especificamente na frase dada temos um pressuposto de base: “as duas cavernas, tanto a do jogo, quanto a política, são iguais, mas a da política é dentro da Lei”. É utilizado o advérbio “pelo menos” indicando uma ironia e um descaso em relação às duas atividades, subentende-se que nenhuma delas é ideal, mas ao menos uma se salva.

Na primeira imagem criada temos um sentido que se completa no diálogo. A ideia é truncada por uma personagem para que a outra complete a fala. Se uma delas tenta emplacar o pressuposto de que hoje a miséria é universal, a outra o recusa, dizendo que “não para este que profere a frase”. Isso reduz a universalidade da miséria e deixa subentender que alguém está enriquecendo, ganhando dinheiro, beneficiando-se. A miséria seria, assim, para aqueles que não estão na situação de Novais, que, pelo contexto da peça, vemos que ganha dinheiro com o jogo e depois com a política.

No segundo caso, a frase mais uma vez é truncada, mas se completa na fala da própria personagem (recurso que no texto é identificado pelo uso de reticências). Após a menção à necessidade de um juiz inglês, ficamos sabendo do termo de comparação usado para chegar à conclusão “é como no caso do futebol”. No texto da peça podemos tratar essa frase como uma pressuposição incluída na fala, mas que concomitantemente instaura um diálogo com o público direcionando-lhe um pressuposto, a referência a uma situação do futebol conhecida no período de exibição da peça, implicada para que se completasse o efeito cômico.

IV.5

DDP3877 CIDADÃO ZERO (1954)

1. Dados do processo

Trouxemos como exemplo a peça Cidadão Zero, uma comédia de autoria de Gastão Pereira da Silva, com pedido de censura de 1954 e que teve como parecer do censor a proibição para menores de 18 anos, respeitados cortes das páginas 11 e 19.

A peça mostra um ladrão incomum, Cidadão Zero, que procura fazer justiça social à sua maneira, condenando a desonra moral daqueles que têm dinheiro. Debocha deles, afronta-os com fúria verbal e sem pudores. Tenta mostrar que estes são os verdadeiros miseráveis.

2. Trechos censurados

A peça sofreu dois cortes que identificamos como incidentes sobre figuras de linguagem. Ambos estão num momento em que os conflitos da peça já estão instaurados. Um dos cortes é sobre o momento de glória da personagem Cidadão Zero. Trata-se de um tipo diferente de ladrão: não está preocupado em garantir ganhos para si mesmo, mas quer fazer circular os bens para as mãos de outros. Ele coloca o produto de seu roubo nas mãos de quem acredita merecer por justiça. Então, após suas atuações, vem o discurso que as define, prova o argumento que vem conduzindo suas atitudes durante toda a peça, originando o trecho censurado.

“Tompson: - Miserável!

Cidadão: - Miserável deveria ser aqueles que aproveitam da miséria dos humildes para enriquecer. Miserável é o senhor que acumulou a sua fortuna com o esforço dos pequeninos...daqueles que arriscavam a vida pendurados nos andaimes... dos que descem às minas e que depois ficam cegos com o brilho do outro que circula no seu bolso... dos famintos que, de sol a sol, apunham as arvores para extrair a borracha dos seringais, mas que nunca sentiram o conforto macio das rodas dos grandes packards... dos que morrem intoxicados pelas tintas que ornamentam as paredes dos “boudoirs”... dos que recolhem o lixo que sobra da fatura de todos os arranha-céus... dos que cintilam nos dedos, como

uma afronta impiedosa aos que não podem comer... dos que se sujam com o carvão das fornalhas para mover esses palácios iluminados que vencem a distância dos oceanos...
(Cidadão Zero: 12)

Também sofreu corte o diálogo nos momentos finais do espetáculo, em que se reforça a visão política assumida. Em tom de síntese, indica que sem os miseráveis os capitalistas morreriam de fome: ***“Alberto: - Quer dizer então que os homens de dinheiro devem tudo aos homens sem nada? / Cidadão: - (convicto) Tudo! Sem nós os capitalistas morreriam de fome...”*** (Cidadão Zero: 19).

Nesse dois trechos censurados observamos a formação igualmente de duas imagens que se polarizam, aquela dos endinheirados e a dos miseráveis. O que provoca a fala inflamada de Cidadão é o termo “miserável”. A partir do momento em que a utilização dessa palavra é contestada, podemos pensar em duas noções de miséria: uma mais literal, relacionada à pobreza (miserável como pobre, mísero) e outra mais ligada ao caráter, como uma falta moral (miserável como maldito). Nesse segundo caso poderíamos substituir na peça “miserável” pela expressão “maldito seja!”, no ímpeto de resposta da personagem Cidadão Zero.

173

Cidadão informa logo a que veio sua intervenção e define o que quer dizer com miserável. Ele aponta seu interlocutor, acusando-o de ser o miserável da situação. Sua definição é “aqueles que aproveitam da miséria dos humildes para enriquecer”. A personagem acusa todos (em geral) os que enriqueceram às custas da pobreza de outras pessoas. E acrescenta: “o senhor que acumulou a sua fortuna com o esforço dos pequeninos...”. Assim indica que incluiu o homem que está à sua frente no grupo genérico.

A partir dessa passagem do genérico para o específico na definição da palavra “miserável” podemos observar o levantar de duas concepções de mundo sobre a miséria. Uma das definições é expressa: miséravel é o que enriquece à custa dos outros, e a outra não precisa ser dita, visto que é mais literal e é compartilhada com os leitores da peça como um pressuposto comum: miserável como pobre.

A definição de miserável proposta por Cidadão termina com a palavra “pequeninos”. É ela quem irá estender a fala da personagem. Não basta definir a miséria, é necessário dizer quem sofre com ela, personalizá-la. Quando ele chega

nesse ponto de sua acusação, decide incluir uma digressão sobre quem são eles, aqueles que seriam mais miseráveis que esse grande miserável que é o personagem Thompson. Então na sequência descreve-se a variedade de situações em que se encontram os homens sem nada. São situações relacionadas ao mundo urbano e ao contato com os ricos. Em cada frase dita cria-se uma dicotomia, apresentando contraposições para o que seria o mundo dos homens sem nada.

Podemos desenhar um esquema de como o diálogo segue: (1) É proferida a palavra “miserável” dando abertura a duas noções de miséria. Cidadão recorre a uma afirmação: “Miserável deveria ser...” e, ao completar oferece sua definição de miséria e dos miseráveis. Há uma passagem, então, do genérico para o específico (2), os verdadeiros miseráveis: aqueles que aproveitam da miséria dos humildes para enriquecer, grupo em que está inclusa a personagem Thompson. Cidadão Zero justifica tal inclusão, ele acumulou a sua fortuna com o esforço dos pequeninos (3). Quem seriam então os pequeninos de que trata? Os pequeninos são miseráveis, mais miseráveis do que o senhor Thompson (4) e então descreve a situação destes, “arriscam a vida pendurados nos andaimes...” (5)

Firma-se, assim, uma dicotomia de imagens contrastantes entre homens sem nada que arriscavam a vida pendurados nos andaimes, descem às minas, ficam cegos, famintos que de sol a sol, apunhalam as árvores para extrair a borracha dos seringais, morrem intoxicados pelas tintas, recolhem o lixo, não podem comer, sujam-se com o carvão das fornalhas, e homens de dinheiro que têm o brilho do ouro que circula no seu bolso, o conforto macio das rodas dos grandes “packards”, ornamentam a parede dos “boudoirs”, usufruem a fartura de todos os arranha-céus, cintilam nos dedos, movem palácios iluminados que vencem a distância dos oceanos.

A ideia presente no contraponto das duas imagens criadas é a de que, para se ter a riqueza, tem de haver gente sofrendo. A riqueza não vem sem um custo. E o custo na peça está descrito nos termos do sofrimento dos pequeninos.

As imagens criadas desafiam a ideia de que a riqueza é um valor positivo em si. A comédia nos traz um conceito hoje já mais incorporado ao discurso sobre a riqueza: o ganho de alguns depende do sofrimento de outros. Tal noção pode ser associada à formação de um ideal comunista.

Podemos notar uma proximidade de alguns pontos da descrição da miséria feita por Cidadão Zero com o Trecho Programa do Partido Comunista do Brasil [Aprovado no IV Congresso, 7 a 11 de Novembro de 1954]

“Apesar destas imensas possibilidades, a situação do povo brasileiro é cada dia mais penosa e insuportável. Brasileiros morrem de fome nas estradas do Nordeste e até mesmo nos grandes centros industriais do país. A tuberculose e outras doenças matam ou inutilizam milhões de pessoas. Sem escolas nem hospitais, o povo vive na ignorância e morre ao desamparo. Vivendo num país tão rico, o povo brasileiro vegeta na miséria, em consequência da política de rapina dos monopólios norte-americanos e da dominação dos latifundiários e grandes capitalistas brasileiros” (*Problemas Revista Mensal de Cultura Política*, nº 64, dezembro 1954 a fevereiro de 1955).

Há um jogo paradoxal em cada frase da fala de Cidadão Zero, em que ele contrapõe dois mundos. São duas cenas distintas. Devemos ressaltar que além dessa imagem de paralelismo existe uma imagem criada dentro de cada cena. No trecho censurado da peça há algumas palavras que reforçam o contraponto criado e criam elas mesmas uma imagem. Destacamo-las novamente aqui acrescentando variações para seu uso:

Pendurados – no lugar de posicionados, localizados

Famintos – no lugar de com fome, precisando comer

de sol a sol – no lugar de diariamente

apunhalam – no lugar de acertam, cortam

intoxicados – no lugar de em contato com as tintas

fornalhas – no lugar de fornos

brilho – no lugar de cor do ouro

conforto macio – no lugar de dizer apenas conforto

ornamentam – no lugar de embelezam, enfeitam

“boudoirs” – no lugar do equivalente em português, quartos

cintilam – no lugar de brilham

palácios iluminados que vencem a distância dos oceanos – no lugar de dizer simplesmente palácios

Tais palavras são a porta de entrada de nosso estudo sobre as figuras de linguagem presentes na comédia Cidadão Zero. Elas abrem o caminho para investigarmos as duas visões de mundo que estão em jogo.

É próprio da comédia apresentar uma virada surpreendente na ação. Nesse caso, a surpresa fica por conta da ideia de que os miseráveis (pobres) são mais dignos do que os miseráveis (malditos) que se aproveitam do trabalho dos outros para benefício próprio.

IV.6

DDP1928 A CAIXEIRINHA DA RUA DIREITA (1957)

1. Dados do processo

A peça *A caixeirinha da rua Direita*, de autoria de Nino Nello e enquadrada no gênero da comédia, teve requisição de censura feita em nome de Tibério Cancelli, representante do Serviço Social da Indústria (SESI), departamento regional de São Paulo para apresentação no Teatro Artur Azevedo em 24 de abril de 1957.

Há outra requisição de censura em nome de Pedro Lamelsa, secretário-representante da Nino Nelo e sua Companhia de Espetáculos para Rir, atuante no Teatro Colombo, em São Paulo, para representação em 10/03/1936.

Quando a peça é representada na década de 50, o texto já havia construído uma cultura de apresentação e de censura sobre ele. Isso justifica o comentário feito pela imprensa sobre a mudança dessa mesma decisão da censura, não sendo mais condescendente, mas tornando-se mais restritiva. É como se houvesse um ímpeto em direção à flexibilização e a abertura com o passar das décadas – que não necessariamente se verifica historicamente ao se averiguar os resultados dos processos de censura.

Acompanha a documentação do processo uma nota do jornal *Última Hora*, em 05/09/57, intitulada “Outra da Censura”, em que se comenta uma certa impopularidade que o serviço de censura estaria ganhando em virtude de dois casos, um dos quais envolvendo a peça em questão. O primeiro caso seria a proibição da peça “Perdoa-me por me traíres”, de Nelson Rodrigues, depois que a mesma já havia sido liberada para apresentação no Teatro Municipal com beneplácito do governador. O segundo caso que a nota considera é a mudança da classificação etária sobre a peça *A caixeirinha da Rua Direita*, inicialmente fixada em 16 anos e, no momento da nota, elevada para 18 anos.

Interessante observar que é feita certa crítica à atuação da censura que não questiona de forma alguma a sua própria existência. O que se discute é uma noção de coerência entre os atos de censura, com o que podemos pensar mais um endosso deste serviço – que, de resto, autoriza também a inclusão da nota no processo de

censura – do que uma problematização de sua legitimidade. A nota reconhece inclusive uma função para a censura sugerindo a evolução “para a compreensão e o entendimento”.

O certificado de censura data de 22 de abril de 1957 e tem indicação de impropriedade para menores de 14 anos (ou seja, retroagindo inclusive da determinação da censura de 1936, que estabelecia impropriedade para menores de 16 anos). Determinava, ainda, cortes em quatro trechos, às páginas 6, 17, 18 e 27.

Ficha catalográfica

Localização:	DDP1928
Autor:	Nello, Nino
Título:	A caixeirinha da rua direita - Nino Nello
Gênero(s) do Espetáculo:	Companhias teatrais; Teatro amador
Gênero(s):	Comédia
Atos / Quadros:	3
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 1 requerimento de censura feito por Pedro Lamelsa, secretário representante da Nino Nelo e sua Companhia de Espetáculos Para Rir, de 17 de março de 1936 1 peça cópia carbono sem data 1 requerimento de censura feito pelo Dr Tibério Cancelli, procurador do SESI, Departamento Regional de São Paulo, de 17 de abril de 1957; 1 certificado de censura, de 22 de abril de 1957; 1 autorização da SBAT, de 17 de abril de 1957; 1 recorte jornalístico do jornal Última Hora, de 5 de setembro de 1957; 1 peça mimeografada
Apresentação:	A peça foi encenada no Teatro Colombo, situado no Largo da Concórdia em São Paulo, no dia 10 de março de 1936 A peça foi encenada no Teatro Arthur Azevedo em 24 de abril de 1957
Intérpretes:	Nino Nello e sua Companhia de Espetáculos para Rir Serviço Social da Indústria - SESI
Censura:	Censura de 1936: com cortes: lá no nosso apartamento , na língua Censura de 1957: impróprio para menores até 14 anos respeitando os Cortes de fls 16, 17, 18 e 27
Notas:	No recorte jornalístico de setembro de 1957, há a informação de que a peça citada foi representada no Brasil inteiro, com mais de mil espetáculos no total; apresenta o título: Outra da censura e nota não está assinada Consideramos o texto teatral sem data, como sendo referente ao requerimento de 1936
Órgão de Censura:	Delegacia de Costumes Censura Teatral Secretaria da Segurança Pública Departamento de Investigações Divisão de Diversões Públicas
Pessoas:	Nello, Nino - autor Lamelsa, Pedro - requerente Cancelli, Tibério - requerente Terral, Ulysses - censor Russomano, Mário Francisco - censor Souto, Joaquim Büller - diretor da Divisão de Diversões Públicas
Data Cert. Censura:	09/03/1936

	22/04/1957
Notas da Censura:	Censura de 1936: com cortes: lá no nosso apartamento , na língua. Censura de 1957: impróprio para menores até 14 anos respeitando os Cortes de fls 16, 17, 18 e 27

2. Trechos censurados

No primeiro trecho censurado na peça Guido e Paulo conversam sobre o interesse do primeiro na personagem Alice e apresenta detalhes de sua estratégia para conquistá-la. Não é censurada a referência ao fato de que Guido tenha lábia – e devemos ter em mente, para esse caso, a relação que esta palavra tem com a parte do corpo “lábios”. Em contraposição, censura-se a referência a uma porção mais interna, na mesma região do corpo: língua.

“GUIDO – Naturalmente. As mulheres são como certos fregueses do interior que querem a mercadoria que a gente lhes oferece. A primeira vez que os visitamos, nos botam quase fora a cacete, mas a gente deixa bancar o sem vergonha e volta de novo...

Aí já nos escutam...Mais tarde, compram para experimentar, e, por último, ficam enciumados se vendemos a outro. As mulheres são a mesma coisa.

PAULO – O senhor tem razão. Alice já está na segunda fase...já o escuta...e com a sua lábia...

GUIDO – É isso mesmo...Terminarei por convence-la. **A minha força toda está na língua.**

PAULO – Vai convence-la de que seja sua...

GUIDO – Oh, não! Pa Marona! Minha esposa!” (*A caixeirinha da rua Direita*: 6)

Há duas ideias que compõem este trecho censurado especificamente, aquela da força de um homem e a relação com a parte do corpo onde ela está localizada. Explorávamos anteriormente esse segundo aspecto. Podemos dizer ainda, sobre ele, que, se os lábios são utilizados para falar, articular e convencer, funcionam também para beijar. Se, de alguma forma desviada, a língua pode ser integrada – até cientificamente, nos termos de uma medicalização do corpo – como órgão funcional, sua função equivalente à dos lábios (nos termos de outros discursos, como o dos relacionamentos humanos) não é tão clara.

Mais uma vez identificamos uma região obscura de sentido na qual o subentendido instala seu campo e a censura realiza o corte. A segunda ideia que comentávamos sobre este trecho censurado e que se soma ao campo de sentido de

uma função da língua nos relacionamentos humanos é a de que ela, além de tudo, tem uma força. Dessa forma, não somente se determina uma função para a língua, mas também que toda a força de um homem esteja nela.

Entendemos que, mais do que lábia, há uma obscenidade em concentrar a ação de um homem na língua, fato motivador do corte. Voltando ao trecho censurado observamos que o sentido obsceno que atribuímos à língua não movimenta a sequência do diálogo, explicitando-se nele. A conversa entre as personagens segue mantendo o tópico determinado antes da aparição de tal palavra, a explicação de Guido sobre sua estratégia. Nesse sentido, há uma equivalência para a narrativa da peça entre lábia e língua, sem que se marque excessivamente a sutileza da diferença entre ambas. A pontuação, nesse caso, está feita muito pelo corte do censor, mais do que pela articulação de sentidos na peça.

Na peça em questão há outras imagens que consideramos significativas para o entendimento da circulação de sentidos que apresenta, sem terem sido censuradas. Uma delas é a frase “é muito mais grosso do que eu...”, dita por Guido a Paulo, comparando-se suas estratégias de conquista. Devemos explicar que Paulo é quem tem relacionamento com as duas mocinhas da peça, enquanto que Guido é relegado à sua lábia e a um placar nulo de conquistas. Pontuamos assim a ideia de que, se Paulo é mais grosso, significaria dizer, com mais dinheiro, mais hábil com as mulheres? Desenvolve-se em todo o enredo uma argumentação paralela em torno do que funciona para conquistar uma mulher.

A personagem Guido tem sua fala repleta de expressões que criam imagens acerca do momento de conquista, das que destacamos “agarro-me bem ao tronco para subir até a rama”, dando a entender que através da mãe (tronco) se chega à filha (rama).

Dentre as falas incluídas na habilidade labial/lingual de Guido, temos uma paródia de um poema muito difundido do cancionero literário brasileiro:

“Ó que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da mocidade querida ,
Que nunca mais torno ver!
Naquele tempo ditoso,
Eu era “bicho” era troço...

Hoje comigo não posso...
Porem, que hei de fazer ?

Quando penso que não v o l t a
A mocidade que adoro,
De desespero até choro,..
Chego mesmo a me morder...
Mordo a lingua e mordo os lábios,
Mordo a mão e mordo o dedo..
De enlouquecer tenho medo...
Porem, que hei de fazer?

Perguntei ho je a mim mesmo:
Ó Guido, porque razão
Você anda assim chorão
E com o vicio de morder? .
E eu mesmo, então respondi:
Grude uma zinha qual quer
Que o que te falta é mulher!
E é isso que vou f a z e r” (*Caixeirinha da rua Direita: 10*)”.

No trecho censurado que se segue temos mais que uma palavra ou expressão censurada, encontramos um fala inteira, longa e que cria uma ambientação dos relacionamentos entre homem-mulher dentro das empresas. A censura evita a descrição de um lugar em que a mulher precisa decidir entre sua honra e seu lar. Acresce-se a isso o fato de que esse ambiente tem nome, é o local de trabalho. Dessa forma, o que vemos se desenhar é o dilema feminino entre o ambiente doméstico e o do trabalho, com a nuance específica de que existe uma certa moral feminina a ser preservada que nem sempre o é no ambiente fora de casa.

“MARIA – Que dies? Teu amante?
ALICE – Sim mãezinha...E há muitos anos...
MARIA – Mas como?...Não é possível que tu...que ele...Oh, não acredito...Não o quero acreditar...
ALICE - Esta é a verdade...a terrível verdade...
MARIA – Mas como foi que êste homem se atreveu...
ALICE – Eu é que tenho a culpa...Eu que o trouxe a esta casa, Eu que guardei, por mim, por ti, por toda a família, o segredo das nossas relações...
MARIA - Mas, minha filha, eu não compreendo como tu...tão séria...
ALICE – é que tu apesar da tua idade, não sabes o que é o mundo...não sabes o que é a vida das pobres empregadas...Nunca o fostes...Não o sabes, também que aquela que não cede, nunca poderá ser nada, se cruza no seu caminho um superior que a deseja e ela o repele...Não

acredites que eu não resisti...Não suponhas que eu não lutei...Houve um momento, porém, em que pus na balança a minha honra e o meu lar...O meu pobre lar no qual havia um avozinho cego e uma irmãzinha pequena que necessitava viver e educar-se...E então, não mais vacilei...cedi...

MARIA – Porém esse miserável...

ALICE – Não o condenes mamãezinha...Não é melhor nem pior que que muitos outros...Naquele tempo era mais jovem e estava acostumado a essa chantagem infame...***Depois a culpa não era toda dêle. Havia muitas jovens que o procurava...que se lhe ofereciam com descaro...por costume...***

MARIA – E êle confundiu-te com essas?...

ALICE – Talvez o meu retraimento o tivesse ferido no seu amor próprio” (*Caixeirinha da rua Direita*: 17).

Desenham-se, então, duas personagens em posições opostas, Maria e Alice, mãe e filha respectivamente, protagonistas do trecho em questão. Maria nunca trabalhou fora, não precisou sair para ganhar dinheiro. Alice, por sua vez, na condição de filha mais velha, entende que tem um sacrifício a fazer, identificado ao sacrifício de toda mulher que necessita sustentar uma família: trabalhar. A chave em que o trabalho se insere na vida feminina não é a do sucesso profissional e do desenvolvimento de uma carreira, mas sim de uma necessidade que constrange a mulher – e que, por consequência, talvez se imagine melhor ser evitado.

É a partir da ideia desse constrangimento que se gera o trecho censurado, em que vem à tona a situação sofrida por Alice e seus dilemas. É importante ressaltar a sobreposição feita entre o constrangimento do ambiente de trabalho, marcado como masculino, e o constrangimento sexual que coage a mulher.

Especificamente sobre como o trecho censurado está construído devemos notar que, apesar de ser a fala de uma personagem específica, ele tem um caráter plural, no coletivo da “vida das pobres empregadas”. Alice relata uma situação que acontece com diversas mulheres e discrimina que não somente com aqueles tipos que se oferecem, mas com as mulheres ditas direitas e que pretendem manter seu trabalho e nele evoluir.

É censurado, então, o momento em que a mulher direita cede, vacila. Por contraste, não se censura a configuração do homem como um miserável, na resposta de Maria ao relato da filha. O trecho censurado tem uma continuidade. Quando Alice

retoma a fala para complementar as informações sobre a postura feminina no ambiente de trabalho, ela desloca um tanto da culpa que recairia sobre o homem “miserável” e o imputa às mulheres que se oferecem até por costume. Censura-se o fato de que exista esse tipo, do qual Alice deveria se apartar, não ser confundida.

A censura de teor predominantemente moral registra-se também no próximo trecho censurado. Vemos o pedido de um beijo por parte de Paulo à sua amada Ignez. Novamente estamos na esfera da mesma imagem criada na peça que relaciona beijo, amor, lábia, conquista. Uma só palavra se destaca aos olhos da censura: não o beijo em si, mas o fato de ser prolongado.

“PAULO – Um beijo que sepultaremos todas as nossas esperanças...
IGNEZ – Tenho medo, Paulo, muito medo.
PAULO – O amor com medo é o mais belo. (beija-a **prolongadamente**. Alice atravessa da E.D.)
IGNEZ – Que fizeste, Paulo, que fizeste?
PAULO – Procuro salvar-te, salvar-nos! Dize. Não me amas?
IGNEZ – (chorando) Sou muito desgraçada.” (*Caixeirinha da rua Direita*: 18)

O advérbio “prolongadamente” vive o constrangimento do momento em que se evidencia o “como” do beijo. Há algo nesse corte que é da ordem da enunciação diretamente, liga-se inclusive ao comportamento dos atores em cena, à maneira como o leitor encarna o prolongamento do beijo.

Nesse caso, o terreno nebuloso ao sentido é justamente aquele da encenação. Também vemos marcada a passagem do obsceno ao modo explícito. Desnecessário dizer que beijar é diferente de beijar prolongadamente. A extensão do beijo pode dar a medida do acinte.

IV.7

DDP4417 *NONÔ VAI NA RAÇA* (1957)

1. Dados do processo

A peça intitulada *Nonô vai na raça*, Revista dividida em dois atos e 22 quadros, de autoria de J. Maia, Max Nunes e Meira Guimarães, tem requerimento de censura registrado em 28 de fevereiro de 1957 em nome da Empresa José F. da Silva Diversões para a Companhia de Revistas do Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro, com previsão de estreia para o dia 21 de março no Teatro Santana. O certificado de censura, baseado no trabalho do censor responsável pelo processo Benedito Geraldo da Rocha Corrêa, data de 2 de maio de 1957, registrando impropriedade para menores de 18 anos, respeitando os cortes das folhas 3, 13, 24, 25, 38, 43, 44, 45, 63 e 77. Os cortes das páginas em sequência, 43, 44 e 45 referem-se a um corte extenso, a totalidade do quadro “Desafio Ademar e Janio”.

Ficha catalográfica

184

Localização:	DDP4417
Autor:	Maia, Jorge
Título:	Nonô vai na raça - Jorge Maia, Max Nunes e Meira Guimarães
Gênero(s) do Espetáculo:	Teatro de revista
Gênero(s):	Revista
Atos / Quadros:	2 / 22
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 1 requerimento da Empresa José F da Silva Diversões de 28 de fevereiro de 1957; 1 certificado de 2 de maio de 1957; 1 autorização da SBAT de 12 de março de 1957; 1 peça em cópia carbono
Intérpretes:	Empresa José F da Silva Diversões
Censura:	Imprópria para menores até 18 anos respeitando os cortes de fls 3, 13, 24, 25, 38, 43, 44, 45, 67 e 77
Órgão de Censura:	Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública Setor de Órgãos Auxiliares Policiais Divisão de Diversões Públicas
Pessoas:	Maia, Jorge - autor Nunes, Max - autor Guimarães, Meira - autor Correa, Benedito Geraldo Rocha - censor Adamo, Alvaro - censor Souto, Joaquim Büller - diretor da Divisão Silvestre, Art de Oliveira - chefe de seção Volpe, Paschoal - escrivão
Data Cert. Censura:	02/04/1957
Notas da Censura:	Imprópria para menores até 18 anos respeitando os cortes de fls 3, 13, 24,

2. Trechos censurados

O primeiro trecho censurado que destacamos, neste caso, tem referência ao caso político envolvendo Jânio Quadros, então governador do Estado de São Paulo e Adhemar de Barros.

“MULHER I : Outro dia executaram uma fuga nesse piano que só Sr. Vendo.

JANIO Fuga de Bach

MULHER I Não Sr.: foi uma fuga pra Coxabamba!

JANIO Ah, quem executou fui eu!

MULHER I O Sr. Não terá por aí uma musica pra executar para experimentar o piano?

JANIO Pois não! (CANTA COM PIANO)

Ademar cadê o jarro

O jarro que você levou,

E me explicaram o caso:

Carregaste o carro

Pra levar o jarro!

MULHER I Eu não gostei dessa música.

JANIO É música de carregação minha senhora.

MULHER I Deve ser de algum autor desconhecido.

JANIO Não madame; ele é até bem conhecido!

MULHER I Isso é piano pra música popular...chôro!

JANIO O choro é muito grande madame!

MULHER I Isso é piano pra quadrilha! Cante de mão mais leve!

JANIO Mas quando eu for afinador desse piano, a quadrilha ficará proibida” (Nonô vai na raça: 3).

Hélio Bicudo em entrevista à revista da Fundação Perseu Abramo, *Teoria e Debate* número 49, outubro/novembro/dezembro de 2001, relata que Adhemar de Barros ficou foragido em Cochabamba. Lucas Garcez o sucedeu então em 1957, ano de censura da peça em questão, Jânio Quadros se elege governador. Como procurador nomeado por Jânio Quadros, Hélio Bicudo assume dois processos contra Adhemar de Barros, a partir de 1958, os chamados casos dos Chevrolets da Força Pública (ocorrido em 1949) e dos Caminhões da Força Pública.

“Jânio venceu Adhemar na eleição por uma diferença de 0,9%. No poder, processou seu adversário por crime de peculato com base no caso dos Chevrolets. Apesar dos esforços de renomados advogados da época, como Ataliba Nogueira, Esther de Figueiredo Ferraz e Teotônio Monteiro de Barros, Adhemar foi condenado a dois anos de prisão. Ele estava no

Rio de Janeiro quando foi informado da condenação e de que o governador instruíra seu Secretário de Segurança a emitir um mandado de prisão preventiva contra ele. Para não ser preso, fugiu para o Paraguai e seguiu depois para a Bolívia, voltando ao Brasil apenas depois de reconhecida sua inocência pelo Supremo Tribunal” (FILHO, 2004: 95-96).

O título de matéria da Folha da Manhã do dia 09/03/1956, sexta-feira, é: “O ministro do exterior comunica ao governador: encontra-se no Paraguai o Sr. Ademar de Barros”. O jornal deste mesmo dia relata ainda o caso de uma urna marajoara remetida de Belém para São Paulo, a ser recebida pelo Museu Paulista e que teria sido entregue a um emissário de Adhemar de Barros. “O Sr. Sergio Buarque de Holanda revelou também que por diversas vezes, procurou entender-se com o Sr. Ademar de Barros, a fim de obter que lhe fosse entregue a urna” (Folha da Manhã, 09/03/1956)

Associamos assim duas referências do texto, ao carro e ao jarro, ao caso dos chevrolets e ao caso da urna marajoara. Temos também a referência à fuga de Ademar de Barros para a cidade boliviana de Cochabamba. O trecho nos remete, ainda, à expressão “roubar e não poder carregar”.

Além da referência política foram censurados trechos que unem a esse primeiro tipo de censura as nuances de um veto moral. O trecho censurado faz parte do quadro “O Beijo”, baseado na história de Cirano de Bergerac, em que dialogam as personagens de Roxana e Cirano. Ela pergunta sobre o que seria o beijo. É, então, sobre a resposta dele que a censura incide: ela inicia-se como quem fala de relacionamentos humanos simplesmente e em seguida encarna elementos do setor automobilístico.

“ROXANA – Mas, afinal, o que é o beijo?
CIRANO - O beijo é a rosa que a gente
Planta no lábio da amada:
O necessário é a saliva
Pra rosa ficar regada...
É a gasolina do amor
O óleo sentimental
É quem fornece o motor
A sua força-total...
Quem lubrifica a paixão
Que mal no peito se abriu
Concorrente da Standard
Company of Brasil...” (Nonô vai na raça: 13).

Podemos entender a comparação estabelecida entre o beijo e a rosa, muito recorrente e reconhecível em textos que falem de amor. O estranhamento é gerado por outras relações marcadas pelos versos de Cirano: “gasolina do amor”, “óleo sentimental”, a força total do motor, lubrificar a paixão. Estes termos nos remetem aos tratos que se tem com uma máquina, um carro. Embora, em sentido cômico, possamos comparar o corpo humano, ou especificamente a química de um encontro amoroso, ao funcionamento de um automóvel.

O efeito de estranhamento é justamente construído em vista da expectativa com a fala de Cirano. Toma-se uma personagem reconhecida, de quem se espera uma fala romantizada, para que seja gerado o efeito cômico.

Ao final do verso nos é dada uma pista sobre a metáfora construída através dos termos temos que apontamos: trata-se de uma referência à “Standard Oil Company of Brasil”. Como temos visto, a temática da presença de empresas norte-americanas e seus produtos é recorrente especialmente nas peças da década de 1950. O site da empresa Esso (http://www.esso.com.br/Brazil-Portuguese/PA/Operations/BR_OP_History_Esso.asp), em sua seção em português, relata que foi autorizada a se instalar no país em 1917 por decreto do presidente Hermes da Fonseca com o nome de *Standard Oil Company of Brazil*. Destacamos que o texto da peça teatral mantém a grafia do nome do país em português. A empresa teria sido a primeira a distribuir derivados do petróleo como “gazolina” e “kerozene”

O fato que se aproxima mais da história nacional é a instalação da sucursal nacional, a Mobil Oil do Brasil Indústria e Comércio Ltda, dada em 1955. No ano da peça, 1957, estava sendo inaugurada uma fábrica de lubrificantes na cidade de Santos que, de acordo com a empresa, funcionou por mais de 40 anos.

A partir destes dados colocamo-nos no âmbito da exploração de recursos naturais por empresas de origem estrangeira. Tal ideia subentendida motivou baseia o veto nesta e em outras peças do período. Podemos apontar uma frase que condensa a ideia: “que mal no peito se abriu/ Concorrente da Standard...”. Condensam-se nela os dois sentidos que vinham se entrelaçando nos termos do trecho censurado, um sobre o amor, outro sobre a máquina. Dizemos então, que a abertura da empresa foi feita no

peito, onde bate o coração, palavra que nos levaria a falar de sentimento. Mas tal abertura nos é apresentada quase como uma vaga no comércio local em que se instala um concorrente. Rivalizam na nomeação desse concorrente o nacional e o estrangeiro.

Encontramos, ainda, na peça em questão a referência ao que é estrangeiro, mas em tom jocoso, associado também a nuances de uma censura moral. O forasteiro de que se fala agora não é mais o americano endinheirado, mas o homem europeu imigrante.

Nos dois trechos destacados, pertencentes a páginas seguidas do texto original, foi vetado parte do nome do restaurante “La Pizza Inclinada”

“(Interior de um restaurante com 4 meses. Ao fundo pequeno balcão, na primeira mesa a E., Na frente, está sentado um japonês. Na segunda mesa a D., na frente está sentado o pilantrino. Na terceira mesa a d., atrás ele e ela na quarta mesa atrás um freguez. Ao abrir a cortina movimento do garçon tipo cômico, estabonado tipo italiano atendendo ao japonês) Letreiros: ornamentarão a cena do restaurante os seguintes letreiros com um desenho da torre inclinada de pizza. O título do restaurante “**La pizza** inclinada”. Como sub título Faruk Farak e Habib)” (*Nonô vai na raça*: 24).

“PILANTRINO Um espaguete a bolonheza!
 GARÇON Espaguete não tem.
 PILANTRINO Me traz um ravióli.
 GARÇON Ravioli não tem.
 PILANTRINO Então manda um inhoque.
 GARÇON Também não tem. Não tem massa nenhuma.
 PILANTRINO Então porque é que esse restaurante se chama **La Pizza** Inclinada.
 GARÇON – Em homenagem a mim que sou italiano. Mas nós temos muitos outros tipos de comida. O Sr. Pode escolher”
 (*Nonô vai na raça*: 25).

A década de 1950 marca a venda comercial da pizza no país, especialmente na cidade de São Paulo. A revista veja publica em sua seção “memória paulistana” de 16/08/2006, nota sobre a abertura em 1957 da pizzeria “Esperança”, depois “Speranza”, em São Paulo. O napolitano Francesco Tarallo teria sido o primeiro a trazer a *pizza margherita* à cidade (<http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-1969/em-1957-familia-tarallo-abre-pizzaria-em-sao-paulo>). No mesmo ano foi fundada também a pizzeria “Camelo”.

A peça alude ao encontro de nacionalidades em São Paulo, o restaurante que teria um nome italiano não serve massas, mas outros tipos de comida. O garçon é italiano, mas o nome dos donos (Faruk Farak e Habib) indicam origem árabe.

No entanto, mais do que a possibilidade literal de tratarmos da comida de tradição italiana, o termo “inclinada” nos abre uma outra ambientação. A censura que podemos visualizar agora é de motivação moral. O termo Pizza está, por sua sonoridade, assemelhado a “piça” ou “pica”, palavras de uso informal para designar o órgão sexual masculino.

Podemos dizer que há um deslocamento de sentido iniciado pelo termo complementar que apresenta uma certa obscenidade na visualização que promove do órgão sexual em posição ereta. Está associado ainda à imagem da torre de Pisa, mais do que um recurso estilístico, trata-se de um recurso de figurativização envolvido no seio da figura de linguagem.

No trecho censurado que se segue encontramos novamente referência às contendas entre políticos proeminentes, no caso, Juscelino Kubitschek e Adhemar de Barros. O trecho censurado é parte do quadro “O grande ventriloquo”, em que Ator e Boneco dialogam. O texto é repleto de referências a figuras políticas como: Juscelino Kubitschek (“Ator: Jota lá não, Jota cá!/ Boneco: Eu digo Jota lá porque o Sr. Quase nunca stá cá”), Adhemar de Barros (“Ator: Cala a boca! Você está bem sentado aí na minha perna? Boneco: Pra quem veio de Coxabamba até que t’a bão!”).

“ATOR – Em que você já trabalhou?

BONECO - Trabalhei em café...

ATOR – Que mais?

BONECO – Trabalhei em trigo, trabalhei em batata...

ATOR – E que tal se você agora trabalhasse em cana?

BONECO – Vamos mudar de assunto?” (*Nonô vai na raça*: 38).

No trecho podemos subentender que Juscelino Kubitschek convida Adhemar de Barros para o trabalho. Em 1957, Juscelino está no cargo de presidente da república. Trata-se também do ano de início da construção de Brasília. Uma das possibilidades interpretativas é de que convida-se para ser “candangos” nas obras da nova capital.

O duplo sentido que observamos no trecho em questão é entre cana como um tipo de plantação ou como sinônimo de prisão. A sequência do diálogo nos indica

inicialmente que se trata de tipos de trabalho no campo: café, trigo, batata. O Ator então sugere ao Boneco trabalhar em cana. A quebra lógica pode ser imputada à resposta de Boneco, que quer mudar de assunto.

É nesse ponto que localizamos a abertura para o subentendido: sua fala implica que podemos ler a palavra “cana” em seu sentido de prisão e que quem fala deve algo – tem motivo para ir preso – por isso não quer falar no assunto. Nesse ponto do diálogo já trazemos a condensação feita entre a personagem de Boneco e uma figura política. O jogo de sentido subentende, então, uma conduta política duvidosa.

Os dois últimos trechos censurados da peça referem-se a uma censura mais marcadamente de ordem moral. O que se segue faz parte do quadro “Teatro italiano”, no qual é feita paródia da relação de um diretor e seus atores na montagem de uma peça teatral. Essa interação é apresentada de maneira caricatural sendo aplicada a diversas nacionalidades: francesa, alemã, italiana.

“DIRETOR – Então está certo!...Mas não é nada disso. Eu vou te mostrar como se mata no teatro italiano. (SAI E VOLTA IMEDIATAMENTE COM UM REVOLVER) Você entra. E vê a tua mulher com outro e diz: Morre Desdemona! (ATIRA) E agora Cassio...Tem que dar um tiro na capa dele...

MARIDO – Mas na capa de quem?

DIRETOR – **Na capa do Cassio!** (ATIRA) E agora você, seu canastrão de la madona...para você um tiro no olho!...” (*Nonô vai na raça: 67*)

190

A expressão censurada inclui-se no momento da caricatura da montagem teatral italiana. O diretor, então instrui o ator que encarna um marido traído. O veto recai sobre “Na capa do Cassio”. Poderíamos pensar inicialmente que o corte estaria relacionado com alguma figura política ou artística referida na peça. No entanto, notamos que o nome próprio não foi censurado em sua primeira aparição, mas apenas quando combinado na expressão que transcrevemos.

Entendemos assim que a chave para traçarmos uma hipótese interpretativa neste caso não se relaciona ao mesmo tipo de veto que nos era apresentado nesta peça. Consideramos a língua italiana e sua sonoridade, pensando assim que a expressão se assemelha ao dito napolitano *E mò màgnete 'sta capa 'e cazzo* relacionada às conseqüências não vantajosas ou indesejáveis de uma ação. A associação feita, assim, do nome próprio “Cassio” e da palavra “Cazzo” motivariam um

corde de teor moral, devido ao teor vulgar da expressão, relacionada ao órgão sexual masculino.

Já o quadro em que está inserido o trecho que destacamos intitula-se “Desafio”, trata-se da letra de um desafio de repente feito entre as personagens Zequinha e Quinzinho. Desse modo, como faz parte da tradição do repente, os cantores comentam um sobre as características e a vida do outro em geral. Em dado momento Zequinha é acusado de ser cantor de galinheiro. Ao que responde que sim, mas é galo macho.

“QUINZINHO – Sou cantor de galinheiro
Mas não sou galinha não
Sou galo de espora e crista
E macho bem valentão
ZEQUINHA – A crista não me faz medo
Nem a espora de faca
Mamãe também é macho
E dá leite como vaca”. (*Nonô vai na raça*: 77).

A censura veta então uma palavra na réplica de Zequinha, a palavra “mamãe”. No texto da peça vemos a sua substituição pela palavra “mamão”. Observamos que a tentativa de supressão dá-se em torno de uma possível dúvida sobre a sexualidade da figura da “mamãe”. O que poderia ser interpretado como uma mãe-macho no sentido de ser valente, brava, guerreira acaba por gerar um duplo sentido tornado indesejável. Podemos traçar como hipótese a preservação de uma certa ideia de mãe associada à delicadeza, à fragilidade.

É interessante, nesse caso, termos a sugestão de troca de palavra. A imagem de um mamão macho elimina o duplo sentido por obscurecer a imagem da mãe. Poderíamos dizer que, de alguma forma, certos conteúdos relacionado à sexualidade continuam presentes. No momento em que sexualizamos uma fruta podemos criar uma dissonância que faz pensar em questões de sexualidade e não em questões alimentares.

Dizemos o mesmo para a associação que se faz da palavra mamão com o fato de “dar leite”, relação que é criada na substituição de palavras sugerida. Consideramos, ainda, se buscarmos um conhecimento botânico, que o mamão é uma fruta que possibilita, dependendo do sexo da flor do mamoeiro, a existência de mamoeiros masculinos, femininos ou hermafroditas.

IV.8

DDP4891 *REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL* (1960)

1. Dados do processo

O processo da peça de autoria de Augusto Boal, *Revolução na América do Sul*, comédia em dois atos, inclui solicitação de censura com data de 2 de setembro de 1960, em nome de Renato José Pécora, designado como empresário do Teatro de Arena. A estreia era prevista para o dia 13 do mesmo mês, sendo que o certificado de censura tem data de 19 de setembro e registra impropriedade da peça para menores de 14 anos e cortes nas folhas 8, 52 e 84, segundo crivo do censor responsável José Américo César Cabral.

Ficha Catalográfica

Localização:	DDP4891
Autor:	Boal, Augusto Pinto 1931-
Título:	Revolução na América do Sul - Augusto Pinto Boal
Gênero(s) do Espetáculo:	Companhias teatrais
Gênero(s):	Comédia
Atos / Quadros:	2
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 1 requerimento de censura de Renato José Pécora, empresário do Teatro de Arena, de 2 de setembro de 1960; 1 requerimento de registro de contrato da peça, de 2 de setembro de 1960; 1 contrato de representação da peça teatral, de 2 de setembro de 1960; 1 de certificado de censura ao requerimento acima, de 19 de setembro de 1960; 1 cópia carbono da peça
Intérpretes:	Teatro de Arena
Censura:	Imprópria para menores de 14 anos, observados os cortes de fls 8, 52 e 84
Palavras censuradas:	Ouviram do Ipiranga, às margens plácidas de um povo heróico o brado retumbante! E o sol da liberdade em raios fúlgidos Verde a amarela com uma garrafa de coca-cola, no centro Padre nosso que estais no céu santificado seja o vosso nome, venha a mim o vosso beneplácito nestas eleições, porque nada tens contra mim que sou temente a Deus, ao Pai, ao Filho, ao Tio, ao Espírito Santo, a toda a Santíssima família enfim
Órgão de Censura:	Divisão de Diversões Públicas Setor de Órgãos Auxiliares Policiais Secretaria da Segurança Pública
Pessoas:	Boal, Augusto Pinto - autor Xavier, Nelson - ator Migliaccis, Flavis - ator Batista, Xandó - ator Nimitz, Rivo - ator Cesar, Henrique - ator Gertil, Vera - atriz

	Migliaccis, Dirce - atriz Pécora, Renato José - requerente Cabral, José Américo César - censor Amaral, Myrto Costa - chefe de seção Casagrande, Alexandre Savério - escrivão
Data Cert. Censura:	19/09/1960
Notas da Censura:	Imprópria para menores de 14 anos, observados os cortes de fls 8, 52 e 84

2. Trechos censurados

Revolução na América do Sul apresenta de maneira satírica as relações entre patrões e empregados, pobres e ricos, mas especialmente faz comédia com a atuação da classe política em época de eleições, envolvendo diálogos sobre corrupção, mudança de ideário político por interesse, falta de preocupação com os governados, entre outros temas relacionados. A maior parte de suas personagens são designadas pela função que exercem ou por uma característica física, assim que temos, por exemplo: Líder, Jornalista, Magro, Baixinho, Milionário, Prostituta, Deputado nortista, Feirante, Mulher, Patrão. As únicas personagens que recebem nome próprio têm origem nas classes populares e protagonizam a peça: Zequinha, que virá a ser candidato nas eleições e José da Silva, protótipo da gente do povo e que virá a ser salvo da morte por um político querendo seu voto.

Notamos, de todo modo, que os nomes próprios escolhidos têm a força de um conjunto, são nomes comuns, poderiam ser de qualquer um e ao mesmo tempo representar todos de uma classe dita popular. Assim, a designação das personagens, tanto pela função ou característica como por um nome próprio servem a um recurso de generalização, fazendo-as representativas de um coletivo.

Abordando a questão dos trechos censurados especificamente, podemos dizer que os três deles revelam a mesma tônica da censura para a peça: o veto a subentendidos apoiados em símbolos nacionais, como o hino nacional, a bandeira nacional e a símbolos religiosos de alguma forma relacionados a um credo predominante nacionalmente, como o “Pai Nosso”.

“CENA DOIS – GRANDE PRÊMIO BRASIL: CORRIDA ENTRE O SALÁRIO MÍNIMO E O CUSTO DE VIDA
FEIRANTE – Olha a laranja, laranja pera do Rio, a dois cruzeiros cada, preço de liquidação! (embrulha e vende mercadorias. Os compradores falam ad libitum e não saem de cena).

COMPRADORES – Me dá um queijo. Eu quero maçã. Quem vai comprar maçã? Virou milionário! (Alegria com a charanga diminuindo ao fundo: o Corinthians acabou o jogo. Reentra José da Silva feliz, rindo de tudo e rindo de nada).

JOSÉ – Ouviram do Ipiranga, às margens plácidas,

De um povo heróico o brado retumbante!

E o sol da liberdade em raios fúlgidos!...

FEIRANTE – (vendo José da Silva). Sáí um pão e laranja!

JOSÉ – (amarrando a cara) Que foi que você disse?

FEIRANTE – Eu disse: “Sáí um pão e laranja!”

JOSÉ – Que idéia é essa, que toda vez que eu passo pela sua barraca, você grita: “Sáí um pão e laranja”. Ficou maluco!?

FEIRANTE – Pensei que fosse almoçar.

JOSÉ – Eu vou almoçar.

FEIRANTE – (rotina). Sáí um pão e laranja!

JOSÉ – Hoje eu vou comer! A minha vida inteira almocei pão e laranja, mas hoje vou tirar a barriga da miséria! Uúúiii! Estou com uma fome!...

FEIRANTE – Você ganhou no bicho?

JOSÉ – Saiu aumento de salário mínimo! (cantando). Salve lindo pendão da esperança, salve símbolo...” (*Revolução na América do Sul*: 8).

No primeiro trecho que destacamos, José da Silva profere três versos do Hino Nacional, que são, então, censurados. Como temos feito notar em todos os vetos, a menção exclusivamente ao dito não explica a motivação do corte, mas sua vinculação de sentido no diálogo da peça. Os versos do Hino Nacional são cantados pela personagem logo que entra em cena, onde está o feirante que lhe vende diariamente o almoço, uma laranja pêra e um pão.

De um certo modo, José cantarola o Hino como poderia estar fazendo com qualquer outra música, como índice de felicidade. E este é um dos sentidos que podemos citar como implícitos neste dito, simplesmente o de que José está contente por alguma coisa. De sua caracterização na peça entendemos que é pobre, não teria motivo para comemorar.

O feirante, que dialoga então com o José, segue a rotina habitual e confirma o pedido que por experiência sabe que José irá fazer. Quando é revelado que José vai comer, que tem dinheiro, a suposição do feirante é que ele teria ganho no bicho. Ao que José retruca com a revelação: “saiu aumento de salário mínimo”.

Temos um efeito irônico que advém de entendermos que só com aumento de salário mínimo uma pessoa poderia comer decentemente. Somado a isso, por saber

que o aumento foi sobre algo que é mínimo, como o salário. E diante desse quadro um tanto jocoso com o que é a realidade brasileira apresentada: um salário de fome, a felicidade por um aumento mínimo é que emerge o contraste com o outro termo dessa equação, a grandiosidade da nação cantada no Hino Nacional. Nele é exaltada a grandeza da nação e de seus filhos, mas é interessante perceber como cada palavra ganha uma nova perspectiva quando a lemos na decorrência dos sentidos incluídos na peça.

Destacamos especialmente o “brado de um povo heróico” e o “sol da liberdade”. O heroísmo da personagem José da Silva está relacionada à luta pela sobrevivência dentro de uma vida de fome e pobreza. Nessas condições é que destacamos o deslocamento de sentido associado à liberdade a quem este povo de que se trata tem direito.

“ZEQUINHA – Tem razão. Quem é que vai pagar tudo isso?
 MILIONÁRIO – Eu. Eu pago a sua campanha.
 ZEQUINHA – Mas você é do lado de lá.
 MILIONÁRIO – Então vem pro lado de cá.
 ZEQUINHA – How?
 MILIONÁRIO – Qual é a sua bandeira?
 ZEQUINHA – Honestidade.
 MILIONÁRIO – E a minha?
 ZEQUINHA – **Verde e amarela com uma garrafa de Coca-Cola no centro.**
 MILIONÁRIO – Certo. Mas, concretamente?
 ZEQUINHA – O dinheiro!
 MILIONÁRIO – E qual é a solução? Honestidade e dinheiro?
 ZEQUINHA – Juntar a honestidade com o dinheiro.
 MILIONÁRIO – Juntamos as nossas bandeiras.” (*Revolução na América do Sul*: 52).

Ao longo de todo o texto da peça temos várias referências à presença do elemento americano em terreno nacional, como na fala das personagens (utilizando palavras em inglês, como o “how” de Zequinha). Nesse caso, a influência americana não é o tópico do diálogo. Em outros momentos, a referência à presença deste país aparece de forma explícita, como na ideia de que o dinheiro americano poderia financiar eleições no Brasil.

Uma das personagens que encontramos chama-se Anjo: fica a maior parte do tempo calada, fala algumas palavras em inglês, como “no” ou “good”. Ter o anjo como aliado em período de eleições é motivo de disputa entre os candidatos nacionais. Estes

fatores, entre outros que poderíamos apontar, fazem-nos dizer que tal personagem encarna a presença norte-americana no país.

Como temos visto, então, a peça que analisamos toma como uma questão a influência norte-americana no Brasil em suas diversas formas: financeira, política, social. Os Estados Unidos seriam um dos agentes nas relações de força nacionais como colocadas na peça.

A ideia central, que aparece também em outras obras teatrais do período, é a de um temor com relação ao uma possível entrega do país. Tematiza-se o que está configurado como uma relação de submissão. Entendemos que é sobre a ideia de entreguismo e de submissão que o censor aja.

No excerto destacado é censurada a frase na qual a bandeira nacional é fundida com uma garrafa de coca-cola. Devemos comentar dois aspectos do efeito poético criado. O primeiro deles é que o texto alcança um nível de figurativização, a partir de imagens reconhecidas, a bandeira nacional e a garrafa de coca-cola, cria-se uma nova composição. Utilizamos o termo “figurativização” para diferenciar daquilo que estamos identificando como figura de linguagem. Nesse caso, para além do recurso poético há a construção de uma imagem a partir dos termos textuais.

196

Acercando-nos mais do que podemos classificar como o recurso estilístico utilizado no caso, é a quebra de expectativa associada à descrição da bandeira nacional apresentando uma garrafa de coca-cola no centro. Esse seria o ponto de dissonância, em que a descrição da bandeira, que seria pretensamente literal, ganha um novo elemento.

Podemos, então, pensar no que está implicado em colocar a garrafa de coca-cola no centro do verde e amarelo da bandeira, figura censurada. No diálogo em questão, o Milionário pergunta a Zequinha, candidato nas eleições, qual é sua bandeira. Entendemos que neste momento a palavra bandeira está sendo usada no sentido de plataforma política ou ideário. E é nessa mesma sequência lógica que o candidato responde “Honestidade”.

O milionário, conduzindo Zequinha em seu raciocínio, pergunta, então, por meio de um paralelismo lógico, qual seria então a bandeira dele, milionário. O efeito cômico vem então na resposta do candidato, que contrasta com a pergunta feita. O

sentido de bandeira é deslocado, de plataforma política ou ideário político passa ao objeto bandeira de fato.

No entanto, como temos visto nos exemplos das peças teatrais anteriores, o sentido da palavra empregado inicialmente continua dialogando e continua também funcionando como motor da sequência dialógica. É nesse sentido que a garrafa de coca-cola no centro – e ressalte-se tal posicionamento – não desenha apenas uma bandeira diferente para o Brasil, mas implica que um símbolo nacional está sofrendo interferência de um outro elemento.

O que é este elemento? A garrafa produzida por uma companhia norte-americana. Estamos, com esses dados, lançados no ambiente de troca comerciais entre países, de formação e expansão de empresas multinacionais, da configuração de um predomínio econômico e político dos Estados Unidos sobre o Brasil. A substituição realizada envolve ainda, se quisermos, uma questão identitária na medida em que recorta um símbolo nacional.

“MILIONÁRIO – (furioso). Eu aceitei a pecha de honesto, porque pensei que funcionasse. Mas nós estamos num país de analfabetos, de índios botucudos.

ANJO – (sereno) Good...good...

ZEQUINHA – (desata a chorar, cai no chão de joelhos, de mãos postas para o céu). ***Padre Nosso que estais no céu, Santificado seja o Vosso Nome, venha a mim o Vosso beneplácito nestas eleições, porque nada tens contra mim que sou temente a Deus, ao Pai, ao Filho, ao Tio, ao Espírito Santo, a toda a Santíssima Família enfim.*** Prometo que se ganhar, nunca mais hei de trair o meu povo.

JORNALISTA – (inconformado). Essa história de honestidade é pra país civilizados, nós ainda não estamos à altura. (o garoto põe 1x1. As atitudes mudam imediatamente nos dois grupos)”. (*Revolução na América do Sul*: 84).

Da mesma forma que tratávamos de um “texto” tradicional, facilmente identificável pelo público da peça, o Hino Nacional, aqui temos outro, o “Pai Nosso”. Se o primeiro está ligado à identidade nacional pela via dos símbolos estabelecidos para a nação, o segundo também pode ser vinculado ao mesmo tema pela via de um credo religioso predominante nessa mesma nação.

Mantém-se o eixo que conecta todas as figuras censuradas da peça em questão, a saber, a presença norte-americana no país. No trecho censurado que

destacamos alinham-se a referida presença americana à uma presença religiosa. Há dois termos que fazem a ruptura com o texto reconhecido do “Pai Nosso”: “beneplácito nestas eleições” e “Tio”. O pedido de beneplácito nas eleições destoa da intenção religiosa da reza, por soar como um pedido por demais mundano e vil. O efeito humorístico, nesse caso, é gerado pelo conceito que se tem dos afazeres políticos e também do ambiente em que ocorrem as eleições. Assim, o mundo religioso seria marcado pela pureza, pela idoneidade, por um ambiente imaculado e contrasta com o mundo da política, por sua vez marcado – e isso observamos na peça teatral – pela corrupção, pelo jogo de interesses.

Quando somamos essas duas esferas, da maneira como temos feito para nos confrontarmos com os conteúdos subentendidos, obtemos um efeito de banalização do discurso religioso envolvido pelo interesse político. Poderíamos ainda dizer melhor: tomado pelo interesse do político, pois devemos atentar para quem é o autor da fala que foi censurada. No trecho em questão podemos dizer que é na figura do político Zequinha, defensor do ideário da honestidade, que se manifesta o pedido de beneplácito.

A segunda palavra dissonante que gostaríamos de destacar, “Tio”, faz referência a uma denominação dada aos Estados Unidos, “Tio Sam”. No trecho em questão, ela é alinhada com a relação familiar encontrada na santíssima trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. O efeito nesse caso é irônico, inclui o referido Tio na linhagem familiar sagrada. Tal efeito é reforçado pela utilização da palavra “toda” referindo-se à santíssima trindade. Ela indica que devemos considerar para a leitura do trecho a totalidade dos elementos listados. Identificamos, ainda, a recorrência de um desnível hierárquico que posiciona os Estados Unidos em posição de superioridade.

IV.9

DDP4728 *GENTE COMO A GENTE* (1959)

1. Dados do processo

Gente como a gente é um drama, em três atos, de autoria de Roberto Freire. Foi pedido seu processo de censura por Renato José Pécora, empresário responsável pelo Teatro de Arena, indicando estreia prevista para o dia 2 de julho de 1959. O censor designado era Nestório Lips, que indicou em 30 de junho do mesmo ano, por meio do certificado de censura, impropriedade para menos de 18 anos e respeito aos cortes nas folhas 12, 46, 87.

Uma nota do jornal Folha de S. Paulo datada de 03-61, ou seja, perto de completar dois anos depois da emissão do certificado de censura, informava que o autor havia feito modificações no texto da peça tendo em vista apresentação que aconteceria em Sorocaba. O órgão de censura, no nome do censor chefe José Sales, pede que a autoridade policial da cidade averigue o certificado expedido e o texto da peça, indicando que qualquer modificação deveria sofrer revisão de censura.

Ficha catalográfica

Localização:	DDP4728
Autor:	Freire, Roberto
Título:	Gente como a gente - Roberto Freire
Gênero(s) do Espetáculo:	Companhias teatrais; Teatro amador
Gênero(s):	Drama
Atos / Quadros:	3
Dados sobre o Processo	
Documentos:	O processo contém: 1 requerimento de Renato José Pécora, empresário responsável pelo Teatro de Arena de 23 de junho de 1959; 1 certificado de censura de 30 de junho de 1959; 1 autorização da SBAT de 24 de junho de 1959; 1 peça mimeografada 1 ofício do censor chefe José Salles ao censor Nestório Lips, de 9 de março de 1961; 1 radiotelegrama do Diretor Substituto da Divisão de Diversões Públicas, Aloysio de Oliveira Ribeiro à Delegacia de Polícia de Sorocaba sem data; 1 memorando do censor chefe José Salles ao censor Nestório Lips de 13 de março de 1961
Apresentação:	A peça foi encenada no Teatro Arena, sito à rua Teodoro Bayma, 94, no dia 2 de julho de 1959 A peça foi encenada pelo Elenco do Sesi de Sorocaba, de 11 a 16 de março de 1961, no Sorocaba Clube
Intérpretes:	Teatro de Arena Serviço Social da Indústria - SESI - Cidade de Sorocaba

Censura:	Censura de 1959 e 1961: Imprópria para menores até 18 anos, respeitando os cortes de fls 12, 46 e 87
Notas:	A documentação de 1961 apresenta uma nota que saiu na Folha de S. Paulo de 9 de março de 1961, dizendo que a censura baixou a proibição para menores de 16 anos, após alguns cortes. O censor chefe, José Salles, informa ao censor Nestório Lips por meio de um memorando que o mesmo tome conhecimento sobre o assunto. O censor Nestório Lips reafirma o corte feito no certificado de censura de 30 de junho de 1959, além da impropriedade para maiores de 18 anos. A partir daí, há um ofício solicitando providências no sentido de ser enviado um rádio à autoridade policial de Sorocaba para que seja feita a apresentação do certificado de censura expedido pela Divisão de Censura
Órgão de Censura:	Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública Departamento de Investigações Divisão de Diversões Públicas
Pessoas:	Freire, Roberto - autor Pécora, Renato José - requerente Lips, Nestório - censor Lips, Nestório - censor Salles, José - censor chefe Pereira, José - diretor da Divisão de Diversões Públicas Ribeiro, Aloysio de Oliveira - diretor substituto da Divisão de Diversões Públicas Amaral, Myrto Costa - chefe de seção Fernandes, Nadir M - escriturária Ribaldo, Wilson - recebeu a peça e o certificado Nimitz, Riva - atriz Abramo, Lélia - atriz Viana Filho, Oduvaldo - ator César, Henrique - ator Gonçalves, Milton - ator Migliaccio, Flávio - ator
Data Cert. Censura:	30/06/1959
Notas da Censura:	Censura de 1959 e 1961: Imprópria para menores até 18 anos respeitando os cortes de fls 12, 46 e 87

2. Trechos censurados

Na peça em questão há três trechos censurados e nenhum quadro ou ato que tenha sido censurado por inteiro. Os primeiros dois, em ordem de aparição, envolvem uma referência religiosa, ser filha de Maria e a expressão popular “Deus me livre”. O terceiro trecho faz referência ao comunismo e à exaltação de seu ideário.

Entre os personagens do drama há Assunta e Peppino, sobre os quais fazemos um comentário aqui indicando como pano de fundo a presença da imigração italiana no estado de São Paulo. A inclusão da temática da imigração nessa peça não é direta e evidente, como pudemos notar em outras análises aqui trazidas. Há também uma referência à pizza napolitana, agora na chave do drama, diferentemente do que encontramos como a Pizza Napolitana personificada de *São Paulo não pode parar*.

“JOÃO – (erguendo-se) Vá abrir! (Antônio obedece. Entram – Assunta e Pepino. A mulher está muito aflita. Traz nas mãos uma pizza napolitana). Ah...(aproximando-se da porta) Vamos entrar...” (*Gente como a gente*: 30).

Na peça *Cinco Coroas* também há também uma menção à pizza napolitana, “Outro dia de noite eu comi uma bela pizza napolitana e logo fui dormir. Então tive um pesadelo. Sonhei que Pedro Álvares Cabral estava sendo julgado no ceo” (*Cinco Coroas*: 2, cortina “Vendedor de bilhete”).

Destacamos entre as características do texto do drama a existência de certos momentos em que a personagem faz a defesa de uma causa e/ou apresenta os motivos de sua aflição. A dinâmica da fala entre as personagens tem um ritmo, dessa forma, mais lento se comparado ao da comédia. A presença dos ganchos e dos trocadilhos entre as falas se dá de maneira mais sutil e mais preocupada com a sequência esperada dos fatos e o desenrolar das ações.

“DITÃO – (Durante toda esta fala, o ruído de ferros vai aumentando progressivamente e a longa composição põe-se em movimento. No final, o ruído deve ser ensurdecedor, obrigando Ditão a levantar cada vez mais a voz.) Vou levar a garrafa, posso? Desculpe – des dias passam depressa. Às vezes, fica pensando...(Cambaleia.) É judiação tanta gente pobre assim pelo mundo...Não é judiação eu ter que ser eu: O senhor – tem pena de ser o senhor? Sabe? Eles culpam a gente...A estrada ‘tá podre...os trens mais velhos que eu...e tanta gente pobre, tanta gente pobre que precisa andar de trem! Por que não tem mais trem que gente? O senhor já pensou, seu João? A desgraceira acontece...é a gente que morre, - que fica ferido...sem filho, sem pai...sem mulher...e de quem é a culpa? Da gente! Saúde! Os jornal ‘tão dizendo – que a culpa é do maquinista! Tem outros que diz que é do operador de sinal. (Gesticula com a garrafa na mão.) Ih... ‘tou bêbado! Que bom... ‘tá indo a dor...” (*Gente como a gente*: 80).

E a fala de Ditão ainda se prolonga. De qualquer forma, há um dinamismo nas falas desse drama em específico relacionado à maneira com que trabalha as próprias marcas da linguagem oral na constituição do texto teatral: elas se revelam principalmente no ato inicial da peça, em que as personagens femininas Jandira e Gina, ambas colegas de trabalho, telefonistas, conversam nos entremeios do atendimento às ligações que chegam à central telefônica.

“GINA – Bôba é você...por causa dessas besteiras de Igreja não ‘tá aproveitando nada...Vê bem...tudo o que é bom é pecado!

Telefonista? Se não tivesse pecado, a vida era chata. Está com defeito. Como? 03. Veja no cinema...fita boa é a que tem amor e os pecados...todos, quanto mais, melhor – e morte...morte no fim, morte de amor.

JANDIRA – Não amola, Gina. Vamos trabalhar. Telefonista?" (*Gente como a gente*: 7).

Ou ainda com uma fala reticente e sugestiva: "WILSON – (examina Luiz, longamente) Você...a gente...de repente...puxa vida!/ LUIZ – Quer ir?" (*Gente como a gente*: 21).

Há alguns elementos que aproximam esse drama de Roberto Freire com o de Gianfrancesco Guarnieri e até mesmo coma peça inglesa *Billy Elliot*, citamos a referência a condições de trabalho inóspitas, ao sacrifício de sonhos confinados numa dura realidade, o envolvimento com uma temática social. Podemos relacionar também a referência a uma doença terminal em alguma das personagens, às relações familiares conflituosas. Há ainda uma dualidade entre as pessoas e o ambiente industrial, do maquinário, ou podemos dizer a "gente com a gente", seres humanos e o ambiente desumano no trabalho.

Em um dos trechos censurados na peça, a personagem Gina tenta convencer Jandira a sair com rapazes depois do trabalho e a aconselha a não ir comentando logo que é Filha de Maria, dado que é marcante na construção dessa personagem sua religiosidade. A censura incide sobre o fato de que dizer isso de pronto "dá azar". Em contraste, não foi censurado o comentário de Gina inserido na sequência, de que "homem não gosta de religião".

"GINA – Escuta, Janda, se você sair, juro que não falo mais em morte, juro que não me mato mais, 'tá bom?

JANDIRA – Vá... 'tá certo, mas só hoje. Telefonista? O.K.

GINA – Nada de medo, heim? Outra coisa: não vai logo dizendo que é Filha de Maria, 'tá ouvindo? Telefonista?

JANDIRA – Por que, ora essa?

GINA – **Dá azar**, sei lá – homem não gosta de religião. Telefonista?

JANDIRA – Telefonista; Um momento...Então é porque tem más-intenções! Está ocupado. Assim não quero!" (*Gente como a gente*: 12).

Podemos destacar, num primeiro nível de análise, que a questão do azar é relevante dentro das peças classificadas no gênero da tragédia ou drama. Ela recupera

de alguma forma a figura grega do destino, da fatalidade, de algo que foge à dimensão de um controle humano. Este reconhecimento posiciona o leitor em relação aos eventos que se abaterão sobre as personagens no decorrer da peça.

Ao mesmo tempo “dar azar” é uma expressão corriqueira em seu sentido de dar mau agouro, má sorte. É, ainda assim, nesses temos mais usuais, uma expressão que indica falta de controle sobre a sorte, ainda que tenha carga dramática menor do que pensar na ideia de destino.

O subentendido, no caso desse trecho censurado, está relacionado às causas que geram o “azar” mencionado. O primeiro indício de um campo de inconstância, mais aberto ao sentido, é a sequência da fala de Gina, que diz “sei lá” e arrisca assentar uma hipótese, a de que homem não gosta de religião. O azar então se configura como não conseguir atrair ou agradar um homem. A partir disso vemos a dedução de Jandira, de que há más intenções envolvidas.

Pode também aparecer na forma de “lei”:

“JOÃO – Como? Então não é desonesto o que é contra a lei?

DITÃO – Depende...eu acho que depende...tem lei errada...

JOÃO – Mas é lei!

DITÃO – Tem outra lei, seu João...dentro da gente – no menino, é só essa que manda” (*Gente como a gente*: 39).

A imagem não censurada que se contrapõe à situação de azar é a de ser “Filha de Maria”. O que se revela é uma aparente incompatibilidade entre ser identificada como tal e ter sucesso com os homens. A contraposição entre opção religiosa e a de relacionamento (envolvendo a relação sexual nele) gera uma tensão na peça que podemos apontar como motivação para o corte. Quando Gina afirma que dizer dessa opção religiosa e de conduta familiar dá azar, desvaloriza o caminho considerado direito de Jandira e, ainda, privilegia a atração sexual sobre os homens, que estaria subentendida como má sorte em seu comentário.

Outro trecho da peça mais adiante, não censurado, reforça nossa hipótese da relação entre azar e sexo, além da separação que já vinha aparecendo entre o que se atribui a um homem ou a uma mulher.

“GINA – (...) Alô, Está ocupado...quer dizer, com defeito. Nada disso - - foi retirado. Sei lá – a senhora não pode falar, não! É? Azar seu...Heim? Ora, vá...

JANDIRA – (que nesse tempo fez várias ligações com os habituais “Telefonista?”, etc) Gina! Cuidado!

GINA – Mulher é pior que homem, no telefone! São de encher”
(*Gente como a gente*: 13).

Na mesma nuance de sentido que o trecho censurado anterior e envolvendo a mesma imagem de “Filha de Maria”, há um corte que podemos classificar como tendo um caráter moral e religioso.

“LUIZ – Mulher é melhor que remédio, pelo menos é mais barato./ GINA – Jandira nunca namorou – é Filha de Maria.../ **LUIZ – Deus me livre!**” (*Gente como a gente*).

O que foi censurado nesse caso é a expressão do linguajar comum “Deus me livre”, que, como “dá azar” vista no trecho censurado anterior, remete ao mesmo tempo a algo que é descomprometido com o conteúdo religioso, em sua utilização corriqueira, mas que se reinveste de uma doutrinação moral por meio de seu subentendido.

A expressão destacada aqui inclui um pedido de proteção divina, que Deus livre de alguma coisa quem a profere. Existe um campo de sentido em aberto a ser preenchido em cada situação em que a expressão é empregada, sobre contra o quê se deve proteger. E é justamente no preenchimento que se dá na situação específica da peça, ideia apresentada como subentendido, que a censura agirá.

A personagem Luiz pede que Deus a livre de equivaler-se a Jandira, ser como ela, ou seja, textualmente, nunca ter namorado e ser “Filha de Maria”. Por oposição podemos supor, assim, que haja uma valorização do ato de namorar em detrimento do investimento religioso. Mais uma vez, como no trecho censurado anterior, a balança fica pendendo para um certo comportamento não desejável moralmente, em especial se está se falando de uma mulher.

A fala censurada de Luiz rebate ainda em outro ponto, se pensarmos que a dualidade instaurada nesse trecho é também entre a postura de homens e mulheres diferentemente. Se ele, como homem, profere um “Deus me livre”, endossa e reforça a postura de que os homens rechaçam mulheres com o perfil de serem Filhas de Maria, religiosas, corretas, castas. Há uma sobreposição então em relação ao trecho censurado anterior, em que Gina se alinha a essa postura que seria vinculada à posição masculina na relação dual que estabelecemos e se contrapõe ao modelo feminino de Jandira, avisando a amiga de que poderia dar azar anunciar-se logo como ela é.

Em outro momento da peça, há a mesma utilização da expressão “Deus me livre”, mas tendo sido liberada. “WILSON – Nós vamos fazer de conta que ainda a gente não se conheceu./ JANDIRA – Acho que você está querendo acabar.../ WILSON – Deus me livre...” (*Gente como a gente*).

Nesse caso, o que preenche o espaço do algo a se livrar não é um subentendido que motivou a censura, trata-se de terminar o namoro e Wilson não quer acabar com Jandira. A referência à religião e especificamente à figura de Deus como contraponto a um certo ideário comunista, desprendido de uma conduta moral e religiosa católica marca essa peça, assim como diversos outros dramas do período.

No trecho censurado da página 87 vemos a tematização do ideal comunista e a sutileza de como ele seria indesejável.

“ANTONIO – E me tia a paciência para tudo! (Lembra-se de qualquer coisa e sorri.) Tinha um diretor que me perguntou se eu era comunista...por causa do meu jeito de falar...

JOÃO – Você negou, não é?

ANTONIO – Disse que tinha inveja dos comunistas...

JOÃO – Fêz mal!

ANTONIO – *Inveja do jeito que eles trabalham...as idéias certas que eles tem e que fazem a gente querer melhor os outros...o jeito que eles tem de pensar só no que interessa mesmo...só mexer no que ‘tá sangrando, doendo, não por causa de cada um...não a dor e o sangue de um só...mas de todos.*

JOÃO – (Aflito.) Você disse isso para eles?” (*Gente como a gente*: 87).

Notamos que não é censurada a referência ao fato de uma pessoa ser comunista – ou questionar se a outra é comunista, como é o caso –, só pela presença da palavra em si. Censura-se um certo ar de valorização de uma maneira de pensar, que está baseado na figura da inveja, palavra-chave para a conexão entre as falas consideradas. Quando um diretor pergunta a Antonio se ele era comunista, instaura-se um campo ambíguo, já que a resposta não vem num sentido direto, afirmativo ou negativo. A resposta vem nos termos da sensação de inveja, que em sua dubiedade envolve um não-ser comunista – só se tem inveja daquilo que não se é – e também uma vontade de ser – que demonstra uma identificação com o que se pode vir a ser.

João, pai de Antonio, o repreende pela resposta, dizendo que o filho teria feito mal em responder assim. Antonio completa sua fala reticente, como se não desse

ouvidos ao pai, contando o porquê de seu sentimento de inveja, dando indicativo de que sua resposta é sincera. Responde para o diretor como responde no momento a seu pai. Antonio articula uma resposta para “inveja de quê?”.

No trecho censurado em si vemos uma apresentação do ideário comunista, valorizando principalmente o trabalho e as relações pessoais como comunistas o fariam. Isso se evidencia no contraste com a tematização feita na peça da preferência pela máquina do que pela gente, do interesse capitalista no lucro em detrimento da relação pessoal com os que trabalham para a empresa.

Antonio fala no sangue, na dor de todos juntos sendo cuidada, enquanto a peça nos mostra a realidade do sofrimento individual e isolado de cada um, ainda que dentro dos vínculos familiares e também em sociedade, no trabalho.

IV.10

DDP5797 A CRIAÇÃO DO MUNDO, SEGUNDO ARY TOLEDO (1966)

1. Dados do processo

A peça foi criada a partir de músicas que Ary Toledo havia gravado antes da existência do espetáculo e que faziam sátira política, as mais conhecidas sendo “Pau-de-arara”, “A canção do subdesenvolvido” e “Descobrimento do Brasil”. Todas elas foram incluídas na estrutura da peça teatral, com textos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Quanto ao gênero, ficou classificada como comédia musical e foi dividida em dois atos.

O espetáculo ganhou notoriedade por ter sido encenado nos períodos chamados mais duros da ditadura militar, inclusive com apresentação no dia seguinte à emissão do AI-5, ou seja, em 14/12/1968. Especificamente nos registros do Arquivo Miroel Silveira, temos um requerimento de censura no nome de Augusto Pinto Boal, datado de alguns anos antes, 25/02/1966, indicando que a peça seria encenada no Teatro de Arena iniciando sua temporada em 04/03/1966 (cerca de um mês depois do pedido de censura).

Em 05/04/1969 foi emitido o certificado de censura baseado no trabalho do censor Carlos Caldas Graieb indicando proibição para menores de 14 anos e respeito aos cortes indicados nas páginas 1, 16 e 35. Podemos acompanhar pela documentação extra encartada ao processo de censura que, em agosto do mesmo ano de estreia da peça o censor Geraldino Russomano escreve carta pedindo providências quanto a certos trechos que deveriam estar censurados, “não creio que as intenções aqui mencionadas tenham sido censuradas como estão, sem que você fizesse qualquer relatório a respeito colocando-nos a par quanto à sua responsabilidade” (Carta de Geraldino Russomando, 30/08/1966).

A resposta do censor responsável pela peça, Carlos Caldas Graieb, é escrita numa carta com sete tópicos a fim de isentar-se de uma possível falha no trabalho, sendo uma das justificativas:

“Podemos admitir, isto sim, que algo foi dito fora do texto aprovado – e os “cacos” são comuns nas representações teatrais – tenha sido mal interpretado ou mal ouvido por quem apresentou aquelas informações, tendo-se em vista que a representação decorre toda ela em ambiente de grande hilaridade e fartos aplausos” (Carta do censor Carlos Caldas Graieb, 01/09/1966).

Um interesse específico que temos em relação a esta carta é que ela marca, em um de seus itens, certa explicação sobre a motivação para os três cortes feitos ao texto da peça. Transcrevemo-la a seguir, ao nos determos na análise dos trechos censurados da peça tendo em vista que qualquer explicação não substitui nem dá conta do tipo de análise que estamos propondo. Não assumimos o entendimento do censor sobre o corte como o verdadeiro sobre o mesmo, já que nossa proposta não busca o verdadeiro, mas uma narrativização sobre o corte instaurada num diálogo com o âmbito discursivo.

Consta ainda do processo um comentário do censor Geraldino Russomano, encarregado dos censores, que é sua resposta ao censor Carlos Graieb no caso que relatamos acima. “Lembrar, sempre, que a jurisprudência dos tribunais responsabiliza o censor (grifo do autor) no caso de ser comprovada a sua inobservância às leis que regem os espetáculos”.

Comentamos, ainda, sobre a censura dessa peça como um todo que, mesmo tratando de temas polêmicos que normalmente sofrem cortes, teve numericamente menos trechos censurados, apenas três, em comparação com uma peça como “O Mulato”, com 17 deles.

Ficha catalográfica

Localização:	DDP5797
Autor:	Boal, Augusto Pinto 1931-
Título:	A criação do mundo segundo Ary Toledo - Augusto Pinto Boal e Gianfrancesco Guarnieri ; música de diversos autores
Gênero(s) do Espetáculo:	Companhias teatrais; Teatro de revista
Gênero(s):	Comédia; Musical
Atos / Quadros:	2
Resumo:	A peça é constituída de várias cenas e números musicais independentes um do outro, que são costurados por Ary Toledo, um tipo de narrador, tendo como tema a criação do Brasil. Ele mesmo canta algumas músicas e comenta as cenas apresentadas, construindo a coerência da peça. Algumas músicas e cenas são de autores conhecidos, como Chico Buarque e Molière
Dados sobre o Processo	

Documentos:	O processo contém: 1 requerimento de censura de Augusto Pinto Boal, representante do Teatro de Arena, de 25 de fevereiro de 1966; 1 autorização da SBAT de 25 de fevereiro de 1966; 1 certificado ao requerimento acima, de 5 de abril de 1966; 1 carta do censor ao encarregado dos censores; 1 carta do encarregado dos censores ao censor; 1 carta do encarregado dos censores ao diretor da divisão; 1 cópia carbono da peça
Intérpretes:	Companhia do Teatro de Arena
Censura:	Proibido para menores de 14 anos, cortes de fls 1, 16 e 35
Notas:	A primeira carta do processo data de 30 de agosto de 1966 e é de autoria do encarregado dos censores, o sr Geraldino Russomano. Nela este chama a atenção do censor Carlos Caldas Graieb, afirmando que a responsabilidade dele está em cartaz com passagens irregulares e pedindo assim providências imediatas. O censor, por sua vez, defende-se noutra carta, dizendo que os exemplos dados pelo censor Geraldino Russomano não se encontravam no texto e nem no ensaio geral assistido por ele, uma censora federal e a comissão do juizado de menores. Numa terceira carta contida no processo, o sr Geraldino Russomano relata o caso ao diretor da divisão Joaquim Büller Souto, que dá ciência e responde o seguinte em nota na mesma: lembrar sempre que a jurisprudência dos tribunais responsabiliza o censor no caso de ser comprovada a sua inobservância às leis que regem os espetáculos (N. de Kemel Zaidan) De acordo com a documentação a peça estreou antes da emissão do certificado de censura da mesma
Órgão de Censura:	Setor de Órgãos Auxiliares Policiais Divisão de Diversões Públicas Serviço de Teatro e Diversões em Geral
Pessoas:	Boal, Augusto Pinto - autor Guarnieri, Gianfrancesco - autor Boal, Augusto Pinto - requerente Graieb, Carlos Caldas - censor Souto, Joaquim Büller - diretor da Divisão de Diversões Públicas Russomano, Geraldino - encarregado dos censores Casagrande, Alexandre Savério - encarregado
Data Cert. Censura:	04/05/1966
Notas da Censura:	Proibido para menores de 14 anos, cortes de fls 1, 16 e 35

2. Trechos censurados

Esta é uma peça interessante como caso do que não foi censurado. Repleta de referências à existência da censura e de sátiras à política nacional, foi liberada para apresentação com a indicação de um número relativamente pequeno de três cortes, se comparado aos 17 somados pela peça “O Mulato”. Reproduzimos a seguir os trechos censurados, comentando-os, e depois traçaremos uma hipótese para essa aparente discrepância.

“2) Conforme se verifica da cópia do “escript” anexa, nosso parecer foi no sentido de liberá-la apenas para maiores de 16 anos (grifo do autor), procedidos os cortes assinalados a fls. 1 (hum), 16 e 35, os dois primeiros por considerá-los desairosos ao Brasil e a um órgão da administração pública, e o último por

se tratar de uma palavra que, não obstante do uso corrente e não considerado ofensivo no Nordeste, é aqui catalogada como de baixo calão e desrespeitada, não se justificando assim, a sua manutenção no texto” (Carta do censor Carlos Caldas Graieb, 01/09/1966).

O trecho censurado que destacamos aqui aparece na fala de abertura da peça, que de alguma forma, ainda que ironicamente, apresenta o propósito da obra: relatar a invenção do mundo, segundo Ary Toledo. É o personagem Ary Toledo inserido no interior da ficção, somado à figura do sátiro que irá durante toda a peça enunciar suas considerações e até juízos de valor sobre diversos momentos históricos do país.

“Ari – Deus inventou muita coisa inventou até coisa que não precisava ser inventada. Por exemplo. Inventou o imposto de renda, inventou a censura, inventou 1,2,2...**De todas as invenções de Deus a mais engraçada foi o Brasil.** Ele inventou e esqueceu onde pôs. Aí foi um danado de procurar e ninguém encontrava. Eu vou contar a História do Brasil, mas vou contar do jeito que eu entendi, e não garanto que entendi certo. Começou com o descobrimento como aliás costuma acontecer com todos os países que foram descobertos” (*A criação do mundo segundo Ary Toledo*: 1).

210

É na esteira dessa ideia que a descoberta do Brasil é classificada como uma invenção engraçada. Há uma imprecisão na definição do que seria de fato engraçado em relação à invenção do Brasil e é na abertura de sentido contida nesse ponto que o censor irá atuar.

Dentre as articulações que vemos inicialmente em torno da palavra que destacamos é uma relação estabelecida entre um criador e uma criatura, Deus e o Brasil. Na composição etimológica de “engraçado” temos a ideia de que o objeto adjetivado é cheio de graça. E em sendo Deus seu criador, podemos dizer que tal país é provido da Graça divina. Este então seria o valor positivado, assumindo uma interpretação que beira o literal.

No entanto, o sentido agregado a “engraçado” pelo uso é o de algo curioso, peculiar e, no limite, que causa estranhamento ou consternação. O efeito de sentido que se obtém ao se classificar dessa forma a invenção do Brasil é irônico. Irônico por apontar o que não se enquadra exatamente como uma “graça” ou dádiva brasileira, subentendendo que algo não vai bem no país. Ao mesmo tempo a ironia permite

conservar o dado de indistinção em relação ao problema a que se refere. Há ainda, evidentemente, o sentido da palavra “engraçado” na sua relação com o humor, com o que causa o riso.

Notamos que até que se chegue à frase censurada, o texto da peça teatral faz uma enumeração do que Deus teria criado, propondo um efeito de cadeia através da repetição da mesma estrutura frasal e das mesmas palavras. Diz-se que Deus inventou o imposto de renda, que ele inventou a censura e, ao elencar tais invenções, joga-se com o valor positivo ou negativo dessas invenções mesmas.

Por serem criações divinas, a presunção inicial seria a de que são elementos por princípio de valor positivado. Em contraste, na observação mais aproximada do que Ele inventou, percebemos um descompasso. Os elementos relacionados são mundanos e com frequência questionados: um imposto que o cidadão deve pagar e talvez se considere lesado nisso e a própria censura sendo subentendida como algo ruim. Estariam querendo dizer cerceadora?

De todo modo, o corte não incide na referência direta feita à própria existência da censura. Esse dado reforça a ideia de que confirmar por meio dos textos teatrais que se faz um trabalho de escrutínio sobre as obras não é necessariamente problemático em si. Podemos dizer que há uma certa naturalização em se dizer que havia a censura à arte como prática corrente.

A invenção que ganha destaque numa hierarquia de produções divinas é aquela do Brasil, a mais engraçada “de todas”. Tomamos também por hipótese que essa gradação rumo ao superlativo, narrativamente construída, faz concentrar na adjetivação dada ao Brasil, ao mesmo tempo em que obscurece, de certa forma, o subentendido que se aplica à citação sobre a censura.

Na sequência da fala de Ary Toledo não se explicita o que está subentendido como sendo o aspecto “engraçado” do Brasil. A abertura que essa palavra possibilita, da forma que foi utilizada, engendra todo o fio condutor da peça: evidenciar o que é o Brasil (seu aspecto curioso) a partir do relato – que o leitor reconhece como humorístico – de seus eventos históricos. Desse modo é que podemos dizer que uma mesma ideia subentendida acompanha e dá o tom jocoso de toda a peça, relatar certos aspectos não valorados positivamente no país e que são herança histórica.

O Brasil foi inventado e depois Deus não soube onde o colocou. O efeito humorístico no caso dessa ideia se dá por contraste; se a invenção era a mais engraçada de todas (na interpretação literal, vista positivamente), como podem tê-la perdido para nunca mais encontrar? Ao mesmo tempo se processa uma laicização, humanização da figura divina, que pode errar, produzir algo e em seguida perder.

Essa imagem dá abertura para tratar sobre o descobrimento do Brasil durante a peça, já que o relato nos ensina que todos se colocaram a procurar o Brasil, uma criação esquecida, perdida de Deus.

No segundo trecho censurado da peça estamos diante do quadro “O grito”, que tematiza satiricamente, no estilo do humor presente em toda peça, mais um evento relacionado à história nacional: as circunstâncias em que D. Pedro I teria dado o grito da Independência.

“Voltar a Portugal??? Oh Bonifácio Veja lá o que me mandam dizer:

Volte agora bem devagar
Para as terras de Portugal
Manter o Brasil colônia
É melhor e não

Isso não é linguagem pá. Pelo que me consta no meu Almanaque mundial ***ainda não foi inventado o serviço nacional de informações.***

Que me caíam os cornos à cabeça se não dou a meu querido pai uma resposta à altura.

No além-mar esta o papai a lhe chamar

No aquém-mar está o filhinho a dizer não” (A criação do mundo segundo Ary Toledo: 16).

Em cena temos D. Pedro dialogando com Bonifácio, seu companheiro, que lê o conteúdo da carta enviada por D. João recomendando o retorno a Portugal. Pedro critica a linguagem usada na carta para mandá-lo regressar. O Almanaque Mundial era uma publicação anual da Editorial Televisa do México, iniciada em 1955 e dedicada a ser uma enciclopédia dos países. No ano de censura da presente peça, havia se passado, assim, pouco mais de um decênio de sua publicação periódica.

Esse dado nos parece de alguma forma relevante para entendermos o comentário censurado de D. Pedro I, o de que nesse Almanaque Mundial ainda não havia sido inventado o SNI – Serviço Nacional de Informações. Frase que pode nos deixar como subentendido a ideia de que a censura não existe para essa enciclopédia,

em seu vocabulário. Ou ainda, em seu caráter de Almanaque pretensamente mundial, a censura no Brasil não existe para o mundo.

Devemos observar que o quadro nos situa num momento histórico preciso da história nacional, ao mesmo tempo em que o comentário desviante de D. Pedro nos escancara uma relação do que está sendo dito com um momento histórico atual para o momento da peça. Os dados de publicação do Almanaque Mundial eram atuais então. Assim como o era a referência à criação do SNI. Tal serviço havia sido instaurado dois anos antes da data de censura da peça e seu título com caráter nacional procurava centralizar o controle de informações do Brasil em suas relações exteriores.

Podemos então depreender um movimento irônico ao citar-se o SNI para supervisionar as informações trocadas entre Brasil e Portugal. E ainda, nesse mesmo movimento, de pontuar as relações entre colônia e metrópole como situação de relações exteriores (que se pressupõe ser entre nações independentes).

Podemos problematizar, a partir dessas considerações, sobre qual seria a diferença substancial entre dizer que “Deus inventou a censura” – trecho não censurado na peça –, ou ainda, “tem certos temas que seriam proibidos pela sen...sensibilidade da distinta platéia” – outro trecho não censurado – e este que temos aqui: “ainda não foi inventado o serviço nacional de informação”. A primeira diferença que poderíamos fazer é a de que as duas primeiras fazem referência, explícita no primeiro caso e subentendida no segundo, à existência da censura. No terceiro caso, a referência é mais específica, trata-se de um órgão da censura e que tem legitimidade em nível nacional. Nos dois primeiros casos estamos diante de uma prática, no último, de um órgão governamental nomeado explicitamente.

Ainda, podemos dizer que nos dois primeiros casos não há comentário sobre o que a censura corta ou inibe, apresenta-se mesmo apenas a indicação de que existe a prática, motivo não suficiente para que se gere o corte. No terceiro caso, a referência de que o SNI existe está ligada a uma exemplificação de sua atuação, veta uma linguagem entendida como imprópria. O trecho censurado mantém a abertura de sentido que está contida na indefinição dessa impropriedade, diz “isso não é linguagem”, expressão usual e aberta da qual só subentendemos que a linguagem não é conveniente. Se completássemos a frase teríamos: isso não é linguagem para ser usada nessas condições.

À continuidade do trecho censurado utiliza-se uma outra expressão que intensifica o dito na frase. Estamos num caso, como classificado por Ducrot, em que o subentendido está relacionado aos modos da enunciação e intensifica o que está dito ou até mesmo se sobrepõe ao enunciado. “Que me caiam os cornos à cabeça” poderia estar numa certa relação de equivalência pela estrutura da frase a expressões como “Papagaios me mordam”, “Eu te juro pela minha mãe mortinha”. Ou seja, há algo que me inflige contundentemente e as palavras que vou dizer agora têm o valor e têm lastro na dor que sentiria.

O efeito irônico no caso do trecho que estamos analisando vem justamente pelo fato de que o objeto de valor sobre o qual se jura são os cornos de D. Pedro I, em alusão a que teria sido traído. Um outro aspecto da equação dessa frase é o de que o juramento é feito por aquele mesmo que enuncia a frase, e não por um terceiro. O valor dado aos cornos é creditado pelo próprio D. Pedro I. Assim, novamente no desenvolvimento desta peça especificamente, há um jogo humorístico em tomar algo positivamente na maneira de enunciar, mas que na ampliação do campo de sentido da palavra com o subentendido ganha um valor negativado, com efeito final de ridicularização.

214

Não podemos deixar de comentar com destaque que o subentendido associado à expressão censurada diz respeito a um campo obscuro sobre a vida afetiva e sexual tanto do imperador quanto do reconhecimento de sua bigamia, casado com a imperatriz Leopoldina e amante de Domitila, a Marquesa de Santos. Mas como são seus os “cornos”, podemos pensar na possibilidade de uma vida dupla por parte também dessas mulheres em sua vida. O campo de sentido que a expressão desenha é de uma liberdade e permissividade sexual, ao mesmo tempo em que emerge a destituição de um certo rigor na instituição do casamento.

Temos, a partir dessa abertura de sentido que comentamos, a inclusão de muitos dos temas polêmicos e censurados: o adultério, a condição da mulher como amante e não como “senhora direita” da corte ou da sociedade, o casamento por interesse político em contraponto a relacionamentos não autorizados baseados no interesse sexual. Se pudermos associar a essas ideias ainda mais outra, a de que estamos diante de uma “suruba”, então chegaremos ao próximo trecho da peça a ser analisado.

“Fome, seca, enchente d’água
Luta, morte e traição
Já são **putas** conhecidas
Já não dão assombração!” (*A criação do mundo segundo Ary
Toledo*: 35).

O presente trecho censurado pertence à performance musical “Canção da retórica nordestina”. A palavra censurada é utilizada como imagem no texto da canção para que se personalize tipos de eventos associados à vida do nordestino. Não são quaisquer tipos de evento, mas os que engendram algum tipo de sofrimento e aflição. Nesse sentido, o sofrimento do nordestino, que a canção relata, condensa-se com o sofrimento causado por esses eventos e ao que se atribui à vida de uma prostituta.

E, bem como ela, que se acostuma à rotina de sofrimento, o nordestino se acostuma a essas velhas personagens: fome, seca, enchente, luta morte, traição. Os três primeiros listados envolvem algum dado de fatalidade natural, e os três últimos são mais ligados à infração humana.

A força da imagem desses sofrimentos como “putas” vem também do fato de que são mulheres. E a figura da prostituta envolve certa violência à condição esperada para uma mulher, normalmente vista sob a ótica do resguardo e da necessidade de proteção por parte do masculino. Assim, os problemas relatados são colocados na mesma ordem do que já escapou de certo controle esperado dentro da ordem social, ganhando um posicionamento marginal.

Recuperamos aqui a justificativa expressa pelo censor de que a palavra “putas” está registrada na cartilha como baixo calão e por isso deveria ser censurada. Mas, ao mesmo tempo, diz também que a palavra é usual no nordeste. De alguma forma, está implícito nessa justificativa do censor uma separação entre nós, identificados com ele que fala, e os outros, nordestinos. Para esses últimos a palavra seria mais corriqueira, mas para uma peça de teatro não caberia. Podemos dizer ainda, por hipótese, que o censor percebe uma adequação da palavra aos termos da metáfora que está utilizando.

Censura-se a mulher e o ato sexual na prática da prostituição. Mas por contraste não é censurada a referência ao ato sexual entre homem e mulher quando a perspectiva é a da performance masculina, no subentender de uma “suruba” (sururu).

“Mas co’ muiè bonita
 Eu não topo briga não
 Topo sururu na casa
 Enrolado em coberto!” (*A criação do mundo segundo Ary Toledo*).

Mais de uma peça no Arquivo realiza trocadilho com a palavra “suruba”, destacamos como exemplo “sururu-ba-ba”, censurada da obra *Menu Variado*, de J. Maia e Max Nunes, 1962, e de “Sururú em família”, de 1947, autoria de Rogério de Lima Câmara. O jogo de palavras se refere ao duplo sentido entre o ato sexual e um tipo de molusco específico, comum no nordeste, conhecido como sururu e do qual se faz caldo.

Na canção que analisamos, o tom sofrido do relato da vida do nordestino tem seu contraponto com os prazeres que lhe estão reservados, como esse que citamos acima, o fato de existirem mulheres bonitas (ao contrário de ter de lidar com putas), a valentia, a força.

CONCLUSÃO

SUBENTENDIDOS, POLIFONIA E SEGREDO

(...) não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças; em última instância não existirás, a não ser na sombra e no segredo
(FOUCAULT, 2006: 94).

Por uma relação entre os cortes: Signos do obscuro e do obsceno

Em *Ó de Penacho* temos figuras que se relacionam a um sentimento nacional. Já em *Dominó*, temos figuras ligadas à moral da política e do jogo. Consideramos, ainda assim, que a segunda peça também faz referência indireta ao que seria o nacional ao tratar de temas como a política e o jogo. De alguma forma, ambos estão relacionados a um aspecto da vida nacional. Numa das peças temos o contato com o estrangeiro e o favorecimento do que vem de fora do país, e, no outro, há reprovação do elemento nacional, identificado nas figuras de políticos e malandros, com moral duvidosa.

Se pensarmos a comparação nos termos das figuras temos (1) o jogo com subentendidos para obtenção de efeito cômico, (2) o estabelecimento de pressupostos exteriores ao contexto da peça que, por contraste com o que é dito nela, produzem um efeito cômico.

É recorrente a presença de uma fala que envolve marcas da linguagem coloquial e um dialogismo dentro da seção que representa a linha de uma das personagens. As marcas de polifonia podem ser encontradas mesmo circunscritas a uma só fala, sem depender do mecanismo de resposta, do gancho feito com a réplica.

“Eu chego lá, meu caro! Eu chego lá...Por essa época, dizia...(ALONSO FAZ GESTOS DE IMAPCIÊNCIA) O comendador Madeira de Alencastro que aliaz era uma figura interessantíssima, usava umas vastas suíças e tinha uma filha que tocava Cavaquinho...minto...tocava Clarienette. Mas como dizia, nessa época, o comendador, importava bacalhau do Amazonas...Bacalhau...minto...Na época ele importava Pirarucú. Pirarucú do Amazonas...” (*Quebra-cabeça*: 19).

O que se reconhece como um dos elementos que imitam a fala coloquial é a reticência, as idas e vindas do que se quer dizer ou se retifica. E, nesse caso, o subentendido fica por conta do conteúdo que foi realmente dito, de forma enviesada, mas explicitado no texto da peça.

Podemos falar do papel do estrangeirismo na língua, usando como exemplo o trecho não cortado da peça *Quebra-cabeça*:

“(LOGO APÓS O CORO DOS CAPOEIRAS) Rio de Janeiro de 1888! Encilhamento! Dinheiro a rôdo! Pleno domínio das Francezas! Surge o Café-Concerto: Alcazar! Guarda-Velha!

Chat-nois! As velhas canções de Mont-Martre de misturas com os nossos maxixes e lundus! Dandys em promiscuidade com Comendadores de botões vermelhos a lapela..."Domina o Can-Can"... 1908! Surge o Passeio Público, com cerveja e tremorços! Club dos Políticos, Palace-Club, Mozart, Chemin de fer, Bacarat...Pension d'artiste o gracioso Eduardo das Neves com as suas cançonetas" (*Quebra-cabeça*: 36).

Há ainda um compasso entre ambos os temas que começamos a tratar: a linguagem coloquial e a utilização de estrangeirismos, como no exemplo a seguir, em que se mesclam o francês e ditos populares:

"VENDEDORA – Primeiro senhor oferece perfume. Depois senhor pegar no mão dela.
TRANSEUNTE – (pegando não mão dela) Assim?
VENDEDORA – Ui. Depois senhor dar uma beijinha no rosto dela.
TRANSEUNTE – Assim. (beija o rosto da vendedora)
VENDEDORA – Ui.
TRANSEUNTE – (ainda enlaçado a ela) E depois minha nega.
VENDEDORA – Empurrando transeunte) Depois senhor aprende o resto com ela. (andando) Comigo non violom" (*Cinco Coroas*).

Para além das recorrências pontuais nas peças analisadas, devemos fazer uma recuperação que recorte os achados tratando do que é o signo do obscuro: o que não está previsto nas regras de conduta social, mas emerge e amedronta. O contato com o que está presente como subentendido aviva de alguma forma a regra que o impele a ser formatado como implícito.

Desenhamos, a título de organização do teor das figuras de linguagem encontradas, grandes linhas de nomeação de um âmbito que pretendemos definir como do obscuro e do obsceno. Dizemos linha de nomeação para que se ressalte a característica de uma não-essencialidade desse campo, que o faça colar a mais de uma nomenclatura, mais de uma definição. Na verdade, na perspectiva discursiva em que nos situamos, podemos falar de possibilidades de nomeação atravessadas por coordenadas históricas, sociais, culturais, entre outras. Dessa forma é que entendemos que as nomeações que tomaremos a seguir, à guisa de classificação, são maneiras especiais de constituir um campo que antes disso seria inominado. Ou melhor, dizemos que é na determinação da palavra que ele nasce.

“Il existe un mythe du nombre, pour qui la pauvreté sémantique de celui-ci est la contrepartie de sa richesse opératoire. De ce point de vue, Le nombre ne signifie rien, il ne fait pas partie du langage. Ou bien Il signifie, mais sur Le plan d’une stricte denotation qui exclut toute rhétorique. Ou bien sa connotation se limite à um signifié unique qui apparaît dans son opposition avec le langage: Il a pour fonction de signifier l’obscur, l’aride, l’inhumain, c’est-à-dire en définitive l’absence de sens” (DURAND, Recherches Rhétoriques, ano: 125)⁵.

Assim, as linhas que indicamos são: (1) fome e pobreza; (2) azar, destino e fatalidade; (3) taras, adultério, perversão, sexo, tabu e incesto; (4) o estrangeiro. Todas elas se referem a tipos de falta que estão engendradas nas figuras de linguagem analisadas. Entendemos que a produção da figura faz um tipo de recobrimento dessa falta, ao mesmo tempo que trata dela ao incorporá-la como implícito em sua estruturação.

A manifestação do censor na forma do corte e a conformação apresentada quando tratamos da estrutura das figuras de linguagem, entendendo-as como um certo momento iluminado no texto, nos levam a associá-la à manifestação de um conteúdo obsceno na peça. Obsceno no sentido de que rasga a cena imaginária construída no pacto com o espectador até então – rasga a cena e transporta para outra que seria aquela marcada pela falta.

A partir das análises podemos entender que nem todas as figuras de linguagem da peça são censuradas. Também muitas vezes não são censurados todos os termos que compõem a figura, só um deles. Atribuímos aos termos das figuras de linguagens inseridos nas peças um certo grau de obscenidade, tanto maior ele seja, maior também a chance de ser efetivado o corte. A palavra precisa ter um nível de acinte e afrontar aquele que lê, de alguma forma.

DA ORDEM DA PRIVAÇÃO: FOME E POBREZA

Há figuras em que a tônica é a privação, sentida por meio da fome, da falta, da pobreza. Trata-se da desigualdade entre aqueles que têm posses e quem não têm os

⁵ Existe um mito do número, pelo qual a sua pobreza semântica é a contrapartida de sua riqueza operatória. Deste ponto de vista, o número não significa nada, não faz parte da linguagem. Ou ele significa, mas no plano de uma estrita denotação que exclui toda retórica. Ou sua conotação se limita a um significado único que aparece em oposição à linguagem: tem a função de significar o obscuro, o árido, o inumano, quer dizer finalmente a ausência de sentido”

benefícios do consumo. As figuras com teor mais denso em sua ironia ou tom trágico são as que referenciam o tema da falta de comida, no contraste entre algo que é essencial para a sobrevivência e não obstante é conseguido da mesma forma, segundo as mesmas regras de acúmulo de riqueza aplicada a outros bens.

Temos, dessa forma, um homem que come giletes e até sente o calor delas em seu estômago. Temos Barnabé, pobre acachapado pela maneira de os políticos agirem sem que lhe sobre nada. Temos o imigrante nordestino que vem a São Paulo em “pau-de-arara”. Nas peças com teor dramático, essa narrativa da pobreza pode tomar corpo da luta de classes, da rivalidade entre sistemas políticos como capitalismo e socialismo, como no caso de *Gente como a Gente*, de Roberto Freire. Nela, os operários da linha férrea têm uma vida marcada pela falta de dinheiro, pela privação material que acaba por limitar sonhos. Podemos dizer ainda que o teatro de revista costuma tematizar na chave cômica o alternativo, a pobreza, realidades sociais de restrição.

DA ORDEM DA PROVAÇÃO: DO DIVINO E DO MISTERIOSO

É tradicional na estrutura de peças teatrais, como herança clássica, a presença de um elemento mágico que interfere na ação em curso, na fórmula que se cristalizou como a presença de um *deus ex machina*, expressão latina para o que já estava concebido nos gregos como “ἀπὸ μηχανῆς θεός”.

Nas peças analisadas o que se apresenta é a interferência do azar, do destino ou da fatalidade, que caracterizam especialmente os desfechos trágicos. Em *O Mulato*, amantes se descobrem irmãos, discute-se a questão do incesto. Em *Caixeirinha da rua Direita*, irmãs se descobrem amantes de um mesmo homem.

Há um certo grau de estranhamento para tais soluções narrativas que se envolvem em mistério e se aproximam do inominável entendendo-o como algo que não controlamos. Aqui, neste item, é que podemos tratar da falta representada como ela mesma. Não podemos dizer que se trate da falta em si, mas do momento em que a sensação de sua presença é tematizada. Dessa forma, ela ganha muitos nomes, como mistério, divindade, sobrenatural, destino, fatalidade.

Recuperamos aqui a concepção de Roland Barthes para o *fait divers*, como narrativas que provocam um estranhamento por seu contraste entre termos. De

alguma forma podemos dizer que ele escapa da ordenação esperada para a narrativa tradicional e surpreende.

"(...) A notícia geral (pelo menos a palavra francesa *fait divers* parece indicá-lo) procederia de uma classificação do inclassificável, seria o refúgio desorganizado das notícias informes; sua essência seria privativa, só começaria a existir onde o mundo deixa de ser nomeado, submetido a um catálogo conhecido (política, economia, guerras, espetáculos, ciências, etc.); numa só palavra, seria uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis, (...)" (BARTHES, 1966: 57-58).

Estamos na categoria então das narrativas que trazem surpresa, espanto, sem de qualquer forma ignorar o fato de que a possibilidade de surpresa está dada na conformação discursiva e aos sentidos impregnados aos termos a partir dos quais a narrativa se compõe.

DA ORDEM DO TABU E DO SEXO

Estamos agora no nível da falta relacionada ao que não se deve dizer. Esse dever está no nível de uma convenção e de um constrangimento social. Não podemos deixar de nos lembrar, nesse tópico, da referência à ordem da sexualidade encadeada por Michel Foucault. Seus tabus circundam as peças, tangenciam-nas e entram no discurso visível na possibilidade de serem subentendidos.

Neste item os exemplos de censura são inúmeros. Podemos dizer que quantitativamente são os mais expressivos, pela relação com um veto de ordem moral. Retomamos que a partir da pesquisa realizada sobre as palavras censuradas nas peças do Arquivo Miroel Silveira, da qual este trabalho é tributário, com resultados publicados em *Palavras Proibidas – pressupostos e subentendidos da censura teatral*, observa-se ao longo das décadas a prevalência de uma censura classificada como moral.

“É possível afirmar que grande parte da produção teatral brasileira se desenvolveu em torno das questões familiares e sexuais, freqüentemente abordadas em sua nuance cômica. O ‘teatro alegre’ (menosprezado pela crítica) e as comédias ‘popularescas’, como as revistas, tendem a abordar mais intensamente, ou vulgarmente, os costumes e o sexo, até como forma de atrair público. As peças do chamado “teatro

sério” não apresentavam o mesmo tipo de abordagem dos costumes e da sexualidade que as peças de revista ou as comédias populares, sofrendo outros tipos de corte, com motivação mais equilibrada entre as categorias social, moral, religiosa e política” (GOMES, 2008: 196).

As peças relacionadas como teatro de revista, por exemplo, elencam sinônimos para a relação sexual (deflorar) e para os órgãos genitais masculinos e femininos (esquentamento, racha, buraco), na comparação com o jogo de baralho, com objetos fálicos (cano, seringa) e imagens de suas características. Tais palavras entrariam num critério de censura por serem de baixo calão, mas acentuamos que não necessariamente são censuradas, a depender da relação de obscenidade que impliquem no momento do texto da peça. “O ataque de AGOSTINHO é contra as formas populares de teatro, já que acreditava que a *tragédia* e a *comédia*, por preservarem a castidade da linguagem, são menos nocivas” (GUINSBURG *et alii*, 2006: 77). Na obra de Santo Agostinho já havia referência à necessidade de uma certa castidade na linguagem.

Aqui se enquadram as censuras aos temas da condição da mulher, em seu adultério, em sua perversão, em seu desejo sexual. Também se incluem aqui todo tipo de taras e perversões e temas tabus em relação à moral em geral. O veto ao adultério feminino é uma constante em diversas peças do Arquivo, como no caso da Rainha de *Cinco Coroas*, que teria tido uma filha enquanto o rei estava em batalha. Há restrição ao comportamento feminino que seja desviante, afastando a possibilidade não só de adultério, mas de não estar casada, não ser viúva e nem solteira e ainda assim se sustentar (como em outro quadro da mesma peça *Cinco Coroas*).

O interesse em explorar a posição que a mulher ocupa na narrativa destas peças teatrais, pensando os conteúdos que se subentendem em relação a ela, mostra-nos que é com o sexo feminino que se tenta preservar e ocultar mais, quando se trata de uma mulher pretensamente direita, correta (que venha de família, que seja moça casadoira). Ao mesmo tempo pode ser mais exposta no caso de mulheres que seriam consideradas perdidas (mulheres da vida, dadas a namorar, “manicures”).

Tendo estabelecido algumas categorias que surgem da própria articulação textual, como a eternidade do amor, a santidade da mulher, a identificação de culpados, podemos pensar que as possibilidades de inserção num quadro social, bem

como os dilemas e sofrimentos associados aos posicionamentos tomados, são efeitos discursivos.

Recuperaremos Foucault para ressaltar que na organização das cenas enunciativas que delimitamos estão em jogo posições de poder. O poder não está nas mãos de um dos personagens da trama, mas circula na possibilidade de cada um agir: para o marido, mentir o colocou em posição preponderante à da mulher. No entanto, a reação dela de fugir o desprivilegia, relegando-o ao abandono.

Essas anotações são exemplos de como há uma circulação de poderes que passam de um a outro personagem no fluxo e na medida das possibilidades abertas e institucionalizadas. As soluções para os problemas têm uma finitude na imaginação das combinações possíveis dentro de um quadro cultural, sendo que as outras soluções impensadas ficam no limbo daquilo que não pode ser articulado ainda, pois é impensável senão por um lapso.

As aberturas, as recorrências e as doenças apresentadas por uma peça de teatro em relação à vida de um casal se relacionam diretamente com o quadro de possibilidades apresentado num dado momento histórico. Assim é que recuperamos de Foucault que a

“história da sexualidade, se quisermos centrá-la nos mecanismos de repressão, supõe duas rupturas. Uma no decorrer do século XVII: nascimento das grandes proibições, valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, imperativos de decência, esquiva obrigatória do corpo, contenção e pudores imperativos da linguagem; a outra, no século XX; menos ruptura, aliás, do que inflexão da curva: é o momento em que os mecanismos da repressão teriam começado a afrouxar; passar-se-ia das interdições sexuais imperiosas a uma relativa tolerância a propósito das relações pré-nupciais ou extra-matrimoniais; a desqualificação dos perversos teria sido atenuada e, sua condenação pela lei, eliminada em parte (...)” (Foucault, 2006).

Temos, então, uma maior abertura para que apareçam diferentes opções sexuais, o adultério. A peça *Mulher sem Pecado* pode ser entendida no momento de inflexão da curva: a interdição quanto ao adultério e a separação se revelam como possibilidades, mas que de preferência se tente evitar. A interdição ressoa como resistência a assumir essa possibilidade.

Há um outro nível de restrição no texto trabalhado, que é a da própria ação direta da censura prévia, eliminando partes de conteúdo do texto. O que podemos levantar como questão é que os discursos circulam. O poder centralizador tenta limitar a fluência dos discursos que não aprova, no entanto, toda tentativa de contenção é por princípio vazada e, dessa forma, textos escapam ao crivo.

“Compreende-se, então, que as formações discursivas, dispostas na exclusão efetuada pelos censores, como já apontamos, recaia majoritariamente sobre a sexualidade, que, em suas diversas manifestações, configura a temática de ordem moral. É a partir desta que se determinam os modos de ser socialmente, as posições de sujeito a serem vividas, sempre em conformidade ao quadro social de conveniência” (GOMES, 2008: 201).

Na peça *Quebra-cabeça* temos um trecho que se refere à condição da mulher e não está censurado, talvez por se tratar de um outro lugar, outras mulheres que não as nossas. “O Chale Francês lembra os velhos tempos,/ da esplendorosa corte lá de França,/ onde a intriga, o adultério, tudo, era feito com galanteio e fala mansa!” (*Quebra-cabeça*: 39). Assim, ao mesmo tempo tratamos da condição feminina, mas também do estranhamento do outro. Esse dado nos reforça a ideia de que todas as ordens de subentendidos que delineamos podem ter suas nuances e apresentar preponderância ou não numa dada figura de linguagem.

DA ORDEM DO ESTRANHAMENTO DO OUTRO

Há, ainda, uma quarta linha de subentendidos verificados nas peças teatrais analisadas e que diz respeito ao personagem do estrangeiro. Tal personagem pode ser tanto um estrangeiro ao país (o italiano, o francês, o alemão e mesmo o português), quanto um estrangeiro à cidade de São Paulo (o nordestino, principalmente, e o caipira, interiorano). Esse outro, que vem de longe, acaba por ser caricaturizado em tipos dentro das peças teatrais. Podemos dizer sobre a São Paulo da década de 1950:

“Fundia-se no espaço da Grande São Paulo uma torrente de línguas e dialetos: as variantes italianas, o calabrês, o napolitano e o vêneto; o português falado pela população mestiça e negra, cultivado no espaço urbano; o linguajar caipira chegado com os trabalhadores de origem rural, acrescido do falar mineiro e nordestino, preservador do português arcaico dos tempos coloniais bafejados pelos

dialetos africanos e pela língua geral, que ambientaram suas expressões típicas, a entonação de suas alocações, o movimento descansado de suas expressões.” (ARRUDA, 2005, 139).

A caricatura vai no sentido de carregar a mão em certos traços, que muitas vezes se apropriam e reproduzem estereótipos desse determinado outro. Nas comédias esse processo é bastante evidente e é feito em tom humorístico e de ridicularização. Não devemos pensar que ao drama está reservada uma representação mais fiel e essencial dos tipos humanos. De alguma forma incorporamos a ideia de que estes são caricaturais por princípio. O que atribuímos como característica do teatro mais “sério” é a necessidade de reforçar traços de determinadas personagens como forma de apresentação narrativa das mesmas e única possibilidade de identificação.

Destacamos entre todos esses tipos a figura do imigrante italiano, incorporado em numerosas peças em sua linguagem, sua comida, seus trejeitos. De alguma forma está premente no veto ao subentendido em relação ao outro uma mescla e uma proximidade nas quais cada um tenta se preservar.

Num dos trechos censurados que analisamos, há incorporação da palavra imbróglio em seu aportuguesado “embrulho”, fato que dá conta exatamente da mistura e da soma cultural que havia para gerar outra coisa. E é nessa aproximação que a palavra pode ser censurada não por seu estrangeirismo (como podemos retomar dos procedimentos aristotélicos com os barbarismos), mas pelo subentendido relacionado ao adultério da rainha. Ou seja, esse trecho censurado nos remeteria ao tipo de subentendido tratado no item acima.

É o caso também na peça São Paulo Maravilhoso, um italiano e um português podem se unir para comentar sobre o corpo de uma mulata. Dois homens – em princípio estrangeiros, mas sobretudo homens – comentando do desejo por uma mulher – mulata, nacional, mas sobretudo mulher.

Identificamos nas peças em geral três temas principais relacionados à imagem do estrangeiro, como a entendemos compartilhada pelos públicos: gastronomia, política e sexualidade. A maioria das peças a caricaturizar o estrangeiro são comédias e tentam apresentar um tipo de humor nesse exercício de caricatura. Uma das referências usadas das peças para distinguir entre os variados tipos humanos é a comida que marca seu país de origem ou de referência.

São Paulo é uma cidade conhecida pela variedade de sua gastronomia e a profusão de diferentes estilos de restaurante. De maneira jocosa, o que vemos na peça *São Paulo não pode parar* é a associação de cada nacionalidade a um tipo de comida.

“Entrada da Pizza Napolitana. Quem é você?; Atriz -sou a Pizza Napolitana; Cozinheiro -Não gosto disso não; Atriz -Mentiroso; Cozinheiro -Não dá muito trabalho para preparar eu gosto de comidas fáceis de fazer; Atriz -Ah bom. Eu tenho uma amiga que não gostava, provou uma e hoje em dia não quer outra coisa: é só pizza; Cozinheiro Então viva a pizza; Cantora -E viva a pizza famosa/ Comida gostosa/ Da Itália Amiga/ E viva a pizza famosa/ comida gostosa/ Que enche a barriga”

Temos a associação do bacalhau à personagem do português, fillet-mignon para o francês, sandwich para o Americano, quibe (kebab) para o libanês. A palavra de origem turca é utilizada para identificar o personagem árabe, repetindo o preceito de que todo imigrante vindo do Oriente Médio seria um turco para os brasileiros. Os italianos estão associados ao ravioli ou à pizza. É interessante notar que apenas um dos excertos entre todas as nacionalidades e comidas foi censurado, aquele relacionado à pizza italiana. Os itens de alimentação são, ao mesmo tempo, confundidos com aqueles da sexualidade, implicando que comer é como fazer sexo (“Todo mundo gosta de boa comida”).

Em trecho recuperado da mesma peça, relacionado à temática política, o Português (Joaquim) tenta coordenar uma conferência com representantes de diferentes países, mas não tem voz para regular a disputa entre eles. Durante o quadro, a personagem inglesa (Lord Beef) está sempre tentando interferir na rivalidade entre o italiano e o Negus, mesmo sem ser chamada. A francesa (Mme. Coquete), por sua vez, só pensa no dinheiro envolvido. Há, ainda, a personagem do Negus, etíope que tenta tirar vantagem da situação em nome de seu povo. O alemão (Herr Chopp) dá apoio ao inglês. O espanhol (Papa Limones) canta as grandezas de Espanha.

O último tópico relacionado à presença do estrangeiro nas peças teatrais do AMS é a encenação do tipo de relacionamento com a mulher que podemos chamar de nativa. Na condição de homens estrangeiros, no trecho destacado eles não estavam atentos à possibilidade de roubo. Outra ideia, que estaria por princípio, é a do

interesse de todo e qualquer estrangeiro, como homem, nas mulatas. No trecho selecionado a personagem do português é aquele preocupado em preservá-las.

A cidade de São Paulo tinha todos os elementos para uma produção intelectual, cultural e especificamente teatral efusiva. Um aspecto particular impregnado nas narrativas que resultaram desse encontro era o processamento de modelos artísticos vindos de várias partes do mundo, no trânsito de artistas imigrantes recebidos pelo país e especialmente por São Paulo durante o século XIX. A presença portuguesa e a italiana nas artes, registramos como as mais marcantes.

Mas os dados específicos sobre a imigração não explicam sozinhos a construção da imagem dos estrangeiros em nossas peças teatrais. Estamos diante de um fenômeno mais complexo relacionado às produções num mundo globalizado. A criação ficcional reconstruiu certos laços já então absorvidos pela dinâmica social.

Depois de um certo tempo de imigração na cidade, já se podia observar a circulação de diversas das nacionalidades que geraram as personagens caracterizadas (tipos) nas piadas que preenchiam as peças teatrais. O quesito de nacionalidade tinha um papel importante na diferenciação entre esses tipos, sendo elencada como o traço distintivo de muitos: havia o Português, o Italiano, o Francês, o Inglês, todos eles retratados na tradição das comédias de revista.

Em numerosas peças foi possível identificar a personagem do Português (Joaquim, como nome genérico de qualquer homem de nacionalidade portuguesa) e a do Italiano (espaguete). Há, ainda, referência a outras nacionalidades, como a inglesa e a norte-americana, e também outras europeias, como a francesa. A maior parte das personagens estrangeiras são homens.

As nacionalidades mais tematizadas nas piadas foram a do Português e a do Italiano, o primeiro enfatizado pela herança cultural brasileira. Todos eles retratados de forma cômica, com seus falares e sotaques diferenciados da língua portuguesa.

Podemos pensar que a cidade de São Paulo é o palco possível para o encontro de tais nacionalidades. E como estão reunidos na cidade, todos em contato, sua identidade aqui se constrói na oposição de um com outro. A maior parte das piadas tem relação justamente com a falta de conhecimento da língua, dificuldades e características que marcam a pronúncia (Como por exemplo na expressão “My Best”,

sentido positivado no inglês e de efeito cômico na aproximação com a palavra em português “besta”).

Essas personagens masculinas podem também ser aproximadas pelo interesse em mulheres. Representam as características de nacionalidades poderosas, ao mesmo tempo em que as peças nos revelam uma imagem da mulher local como sedutora e do homem local sendo um malandro. O homem estrangeiro não é sedutor, atraente, mas feio e possivelmente velho (como na descrição “cara enfrujada”).

Podemos identificar a personificação de cada país com algumas de suas posições políticas. A censura não proibiu as piadas em si, mas a presença de subentendidos que mostrassem associações entre o Brasil e outros países em questão. Algumas dessas associações não eram desejáveis e poderiam motivar o corte, como pudemos constatar num certo alinhamento com Itália.

As imagens apresentadas nas peças teatrais representam uma conjunção social. A cidade tornou-se um lugar onde a arte teatral podia ser feita levando as tendências nacionais e internacionais em consideração. A busca pelo que é estrangeiro, pelo que nos é desconhecido, pode ajudar a nos definir. Uma linha é então desenhada entre os locais e o estrangeiro, cada qual com seus aspectos distintivos, como pudemos acompanhar nos trechos usados como exemplo. A condição de estrangeiro parece estar diretamente ligada à construção de estereótipos, uma imagem com conotação negativa.

É importante notar como esses temas se deslocam de um para outro dentro da construção das figuras nas peças. Assim, se num dado momento a falta referenciada é a pobreza, logo ela se completa com a felicidade pela possibilidade de gratificação por meio da relação sexual com uma mulher.

A estrutura mínima das figuras de linguagem toca a organização de uma estrutura narrativa, como organizada por Vladimir Propp, entre outros. Em sua análise nos deparamos com uma estrutura narrativa mínima, mas que ainda assim nos conta uma história. Referenciamos a tradição das teorias da narrativa especialmente nos termos de que o motor de toda narrativa é uma falta, um desarranjo que precisa ser recoberto. Da mesma forma, nos termos de nosso trabalho, as figuras de linguagem – como estruturas narrativas mínimas – recobrem a falta implicitada como subentendido.

Subentendidos, polifonia e segredo

O segredo melhor guardado tem sua chave encontrada no texto. O subentendido é dúbio, tem uma abrangência de possibilidades interpretativas na língua, tantas quantas são as vozes que podemos ouvir numa determinada frase. Essas vozes são dados de polifonia. O segredo, por sua vez, corre à margem do que foi dito. É uma informação reservada, mas que dá forma ao que se fala.

Ele pode criar uma aura de mistério sobre o que se diz, quase de mistificação de um conteúdo tabu. E ao mesmo tempo, se pensarmos com Foucault, quando se omite se reforça a atenção e a visibilidade do assunto ocultado.

O segredo tem relação com a dinâmica da construção de saberes. Ele é um saber guardado por poucos, ou até mesmo por uma só pessoa. A detenção de tal saber pode resultar num sentimento de superioridade em relação àqueles que não o possuem, um tipo de poder. Há casos em que o segredo em si, sem que se reverta em outros valores como poder ou dinheiro, é a própria finalidade.

“Estudiosos, de vários campos, têm trabalhado com a premissa de que toda sociedade se organiza em torno de zonas de silêncio, tendo as interdições como base. Assim, todo discurso, e tanto mais as suas restrições, por seu poder de regulação, comportam uma dimensão política. A censura prévia, como a que estudamos, marca os pontos sobre os quais se quer fazer calar, e o silêncio imposto se mostra como tática de controle, como uma grade a fixar os modos de ver e contar o mundo a ser vivido” (GOMES, 2008: 199).

230

Os trechos censurados são como segredos compartilhados entre os responsáveis pela peça teatral e o sistema burocrático de censura. Uma característica do segredo é que ele sempre deixa um terceiro excluído da relação que instaura e a partir disso adquire sua característica de segredo.

No caso da relação que indicamos, entre responsáveis pela peça e a censura, o terceiro elemento é o público. É a ele a quem o segredo é omitido, mas sem que tenha uma posição passiva, muitas vezes o público persegue os indícios desse segredo. Assim, ainda que não tenha acesso a seu conteúdo, participa dele manifestando por meio de cartas, abaixo-assinados e telegramas a aprovação ou desaprovação em relação ao texto que foi liberado (revelado) e encenado.

Podemos dizer ainda que a possibilidade do segredo está preservada na estrutura mesma da língua, em seu caráter polifônico. A não aderência do sentido à frase (exercício de conotação) indica que existe sempre uma abertura para que um outro conhecimento/saber se fixe à mesma frase. Temos, assim, mais de uma voz presente, mais de uma possibilidade para a sequência dos diálogos. Estas, no entanto, não se abrem ao infinito, mas são dadas no espectro da própria cultura.

A ideia do segredo está associada ao ficar incógnito do processo de implicação (na classe das manobras estilísticas):

“Esta exigência – vizinha da contradição (que aparece caricatural nos “incógnito” oficiais e anunciados) – não é seguramente uma manobra estilística, no sentido aqui dado à expressão, que poderá satisfazê-la” (DUCROT, 1977: 24).

E, na continuidade, tratamos uma vez mais do segredo:

“Ao contrário, tais manobras fundam-se numa condição de segredo: só podem ser sucesso quando não são reconhecidas, quando o destinatário não se dá conta do ardil do qual é o objeto. Se podem permitir ao locutor negar ter dito é porque, de fato, ele não o disse” (DUCROT, 1977: 24).

Podemos dizer que o ardil de manter segredo para então jogar-se com ele é parte do próprio processo de comunicação. Os dados de informação não são dados e nem podem ser dados, ao mesmo tempo gerando um descompasso entre o tempo de falar e o tempo de ser informado, de saber.

Aquele que detém a informação, por um momento está colocado numa situação de poder, empoderado sobre o desejo do outro de saber. E, como vimos, o interesse alheio entra como um dado subentendido no enunciado dito – ou seja, tal instância de poder é sempre instável.

Tal instabilidade é gerada também pela própria condição de segredo. No limite quando tudo é sigilo não há comunicação possível. Noutro limite extremo, se não há a possibilidade do próprio segredo também não há comunicação possível pela falta de margem de manobra.

Um exemplo da possibilidade de existência do segredo na língua é a presença do duplo sentido. Com ele temos a experiência da fala que não se resolve num sentido

fechado, vacila em dubiedade. No mesmo nível situamos as figuras de linguagem, como porta de abertura para o segredo inscrito na linguagem.

Tratar das ações da censura retoma um ambiente de torturas, porções, segredos, sigilos. Entendemos que os processos da censura se davam num caráter reservado, no sentido de que algumas pessoas autorizadas tinham acesso a eles e podiam sobre eles determinar julgamentos. Nesse sentido dizemos que o censor tinha um tipo de autorização e autoridade a ele conferida por seu cargo para exercer a função.

Por outro lado nos encontramos, neste trabalho, com uma faceta vazada da censura, em que os processos fechados têm eco num certo ambiente de época, em que a postura de censores tem sua lógica nos pressupostos de conduta social. Podemos dizer que acessamos uma perspectiva mais iluminada, evidente e aberta e que se aproxima de como pensamos e, por isso mesmo, é desafiadora. Se acompanharmos, com Ducrot, a maneira imbricada, quase indissolúvel, com que os pressupostos estão presentes na cultura e em cada um que a compartilha, ficará mais sutil a linha que nos separa do carrasco.

Uma faceta não exclui a outra, pois há um âmbito no qual todos os segredos se comunicam, que é o código em que está feito. No caso, os processos de censura tinham certo nível de sigilo, pois estavam escritos em português e nesse ponto do código não estariam preservados de qualquer falante da língua. Mas, ainda que o código fosse outro, não há segredo registrado que se queira totalmente impenetrável. Se retomarmos a ideia de que um segredo é uma relação dual que se quer ocultada, teremos que ele é feito sempre para uma outra pessoa. É sempre o outro a medida estrutural da linguagem em que está feito o segredo – mais uma vez, ainda que seja forjado no estilo diário para usufruto e direcionado ao próprio autor.

O segredo que envolve os processos de censura é duplo, o resguardo do próprio material e documentação e ao mesmo tempo a tentativa de segredar conteúdos inscritos nas peças por meio do corte, gerando um encobrimento dobrado sobre certos temas. Uma vez aberta a possibilidade de quebrarmos o primeiro nível de segredo, tendo acesso aos processos (dos quais certos documentos, peças, nunca serão resgatados), abre-se a possibilidade de atravessar o segundo nível de segredo. E

certamente, muito à maneira polifônica, podemos dizer que certos dados também nunca serão resgatados.

Não podemos deixar de fazer notar que esse processo ocorreria com um texto que tivesse a pretensão de total abertura, objetividade e clareza. Entendemos que toda interpretação tem teor de julgamento (e nesse sentido de censura a dados e análises) e arcamos com a opção de recorte.

As figuras de linguagem podem ser uma das chaves de desvelamento desse segredo, na medida em que representam uma abertura polifônica no interior do texto que até ela teria um caráter mais unívoco. A ampliação de sentido que as figuras de linguagem propõem, mais do que simples desvio de rota, são o semear da discórdia no texto de origem. Ali haverá um embate entre o sentido do texto em curso e o sentido incorporado por contraste e oposição ao interior do mesmo.

Durante as análises utilizamos muito a noção de que os sentidos estavam em contradição e isso é o que se destacava aos olhos e nos ajudava a definir um e outro – o que estava em jogo no texto e no sentido pretensamente buscado fora. Reforçamos que existe sim um mecanismo de oposição que nos permite definir os termos da figura de linguagem a partir dos limites com o que se entende como seu adverso.

Ao mesmo tempo entendemos que há também uma dinâmica de incorporação e fusão, pois a rigor não há – a menos da maneira como fazíamos por razões didáticas – um texto original e seu exterior, como o sentido alheio ao texto é parte integrante dele, da mesma forma que o sentido percebido como mais literal. E isso se verifica ainda que o sentido alheio se manifeste na forma de um subentendido.

A este ponto já podemos tomar o subentendido como uma manifestação, a despeito sua vontade de ocultamento e segredo. Porque se vamos extrair a dubiedade e tentar de alguma forma explicitar conteúdos, não existiria nada lá que pudesse ser considerado o conteúdo literal. A explicação para a pergunta: “o que está figura de linguagem quis dizer” não é óbvia, não se resolve com uma interpretação que possa substituir a fórmula da figura colocada no texto.

Em outros termos, não é possível explicar a piada, pois o que importa é a fórmula do texto, o conteúdo está diretamente ligado à forma com que ele está estruturado. E isso será tanto mais verdadeiro quando mais aberta for uma expressão, como estamos considerando as figuras de linguagem.

No caminho de determinar as figuras de linguagem nos desviamos nos sentidos propostos pelos textos para entender seus termos. As ligações para sua intelecção estavam no todo da peça, em suas referências históricas, nas figuras não censuradas para então chegarmos à especificidade de um termo censurado.

As figuras de linguagem também se coadunam com a estrutura polifônica dos diálogos, dado que o gancho muitas vezes acontece a partir dela. “(...) o teatro tem pelo menos a vantagem (e a ilusão!) de pôr em conflito (e “em questão”) diversos pontos de vista, e de visualizar a heterogeneidade dos discursos” (PAVIS, 2008: 103).

As figuras de linguagem abrem para pensar o que é do nível discursivo, relacionado ao componente retórico abre também para as categorias externas ao texto, de intertexto, interdiscurso.

O diálogo contribui para uma abertura polifônica, num primeiro nível, por apresentar dois personagens falando, o que contaria como duas vezes diferentes. Mas o conceito pode ser levado a um patamar menos óbvio do que esse, quando pensamos que a resposta a uma fala não é dada literalmente, mas responde-se costurando outros fios, incluindo-se outros dados para a narrativa.

Essa ideia está dada por Ducrot e também por Edgar Morin em seu *Entrevista nas Ciências sociais, no rádio e na televisão*:

“Assim, à pergunta: «Por que você vai ao cinema»? os esquemas de respostas, tais como: para me divertir; — para me instruir; — para passar a tarde, etc. — são incapazes de revelar a motivação profunda e a motivação verídica” (MORIN, 1973: 120).

Embora a proposição esteja dada nos termos da revelação de uma motivação profunda e verídica, entendemos que esteja aí a concepção de que a resposta – que no caso é a de um entrevistado – não se observa no mesmo enquadramento da pergunta – no caso de um entrevistador.

Reforçamos a ideia de que presenciamos na documentação do Arquivo Miroel Silveira a dinâmica de um jogo de interdição, especialmente no jogo de palavras que compõem as figuras de linguagem, são, enfim, embate de sentidos, discursos em atrito. Não dizemos que o debate, a polêmica, acontece através dos termos das figuras de linguagem; mas sim que elas são o próprio poder em circulação, alinhando-nos novamente com Michel Foucault.

Podemos dizer, assim, que o interesse deste trabalho, mais do que estabelecer uma análise estética ou que esteja endereçada ao campo da interpretação artística, é tratar de como as relações de poder estavam configuradas e encarnadas nas peças teatrais. Elas transformam-se, assim, num testemunho de um tempo e de um lugar, de uma configuração discursiva específica da qual poderíamos acompanhar os posteriores deslocamentos. A análise, por sua vez, não precisa integrar-se a campos dicotômicos como artes, história, comunicação, mas endereçar-se a uma conjuntura que privilegia o cruzamento de disciplinas.

Assim, quando usamos a expressão já senso comum para apontar que foi feito um jogo de palavras, não queremos dizer de algo limitado ao torneio de frases e palavras para o bem falar. Ancoramo-nos na ideia de que todo torneio de frases – como dado de enunciação – está comprometido com o conteúdo, seu enunciado. Em outros termos, um dizer que é tributário do dito e este do primeiro, como unidade de sentido.

Quisemos repor a questão das figuras de linguagem, pois quando se fala de peças censuradas acredita-se que as figuras de linguagem sejam as mais afetadas, que elas sejam a forma de poesia do autor; ou o censor não as vê porque é ingênuo ou despreparado ou não consegue alcançá-las pelos mesmos motivos e assim as figuras viram campo de resistência.

Voltamos à questão das figuras de linguagem como conservadorismo ou inovação: as metáforas contribuem para o dado de polissemia dos enunciados. “O sentido ampliado torna-se parte de nosso léxico e contribui para a polissemia das palavras em questão, sendo assim ampliados os seus significados de cada dia” (RICOEUR, 2009: 76). Reforçamos que essas duas vertentes, conservadorismo e inovação, estão na possibilidade das figuras fazerem laço social pois resgatam um âmbito de convivência, um ambiente comum e a criação a partir dele.

A abertura para o dialogismo e para o intertextual é entendida, assim, a partir dos vazios abertos pelas figuras. O subentendido, da mesma forma, pode ser interpretado como o motor do gancho para a passagem entre as falas e como lugar pretensamente vazio.

Do vazio, passamos ao polifônico para dizer que ao mesmo tempo o teatro encena o polifônico.

“Ao multiplicar as fontes da fala, ao fazer com que um cenário, uma gestualidade, uma mímica ou uma entonação “falem” tanto quanto o texto, a encenação instala todos os sujeitos do discurso e instaura um dialogismo entre todas essas fontes de fala (BAKHTIN, 1970).

A polifonia é a relação de inclusão de vozes ou sujeitos dentro do texto, do duplo ao plural (n): “O que me motiva o plural é a existência, para certos enunciados, de uma pluralidade de responsáveis, dados como distintos e irreduzíveis” (Ducrot, 1987: 182). Na teoria das implicações a polifonia se revela, entre outras formas, nos locutores representados no interior de um texto.

“É possível que uma parte de um enunciado imputado globalmente a um primeiro locutor seja, entretanto, imputado a um segundo locutor (do mesmo modo que, num romance, o narrador principal pode inserir no seu relato o relato que lhe fez um segundo narrador)” (Ducrot, 1987: 185).

Ela é possível “pelo fato de o locutor ser um ser de discurso, participando desta imagem da enunciação fornecida pelo enunciado” (Ducrot, 1987: 191).

Podemos tratar, ainda, da obviedade das figuras de linguagem que se perde na medida em que os termos presentes nas figuras viajam no tempo e deslocam seus sentidos. Um leitor de uma peça, como não deixa de ser o caso nesta pesquisa, pode ter um descompasso com a linguagem corrente na época de sua escrita. Pese-se nisso a dinâmica da linguagem coloquial e da fala, que está diretamente ligada ao processo de criação dos textos das comédias (mais ainda que o caso do drama e outros gêneros), no qual o processo sintagmático de mudança é mais acelerado.

Para responder à questão se o censor pensa em toda a interpretação que fizemos do trecho censurado para realizar o corte, teríamos um argumento que seria ao mesmo tempo positivo e negativo. Não podemos caricaturizar o censor como alguém incapaz de acompanhar os duplos sentidos envolvidos nas construções das figuras, mesmo porque tais efeitos são dirigidos para o público das peças de teatro em geral. Nesse sentido o censor está incluso, baseando-se no que pertence ao âmbito do comum. Assim, podemos dizer que é num relance, com a mesma rapidez que entendemos uma piada ou um chiste, que o censor é capaz de acompanhar os subentendidos indesejáveis nas peças teatrais.

Ao mesmo tempo, sabemos que nem sempre uma piada pode ser entendida rapidamente, ou pode passar despercebida, ou seja, o subentendido pode ser menosprezado ou ignorado. Então, não é certo que o censor acompanhe todos os efeitos de sentido da peça e os elimine. Ou ainda, que o trabalho de extirpação interfira radicalmente na natureza da mensagem da peça teatral.

Não dizemos também que para realizar o corte o censor tenha mapeado todas as possibilidades interpretativas para então fazer seu trabalho, mas entendemos que houvesse uma pretensão reconhecidamente intelectual nesse exercício.

Dialogando com a questão de se os censores realmente entendiam as piadas, o delineamento de nossa conclusão aponta para o fato de que eles captavam o subentendido e faziam um juízo de valor do que deveria ser cortado. Nem sempre perceber a sátira feita significava perpetrar o corte. Há realmente um jogo entre o que se proíbe e o que se permite, o que se considera passível de publicação ou encenação e o que passa dos limites.

“Ary Toledo diz ter passado (quase) impune porque censores “nunca ‘levavam por trás’ a subversão do humor”. Quatro décadas depois do ato, Maurício de Sousa ouviu de um ex-funcionário de um órgão de censura a explicação de tanto “espírito esportivo” com as piadas. “Ele disse que o governo achava bom ter uma válvula de escape justamente em uma área não levada muito a sério” (Folha de S. Paulo, 10/12/2008).

Dizemos que o censor atua exatamente sobre o que considera que passa dos limites. É no “a mais” que ele age e não no que está posto em si, por princípio. Ele não será o carrasco a acabar com as peças do jogo, mas censura as movimentações, as jogadas que pretensamente fariam seu adversário vencer. Mas esse movimento, continuando na metáfora do jogo, não garante o controle por parte do censor, pois quando menos se espera o adversário pode sim aplicar um xeque-mate.

Podemos comentar sobre a abertura encontrada para a análise das características identitárias dos personagens ficcionais e seu envolvimento na coesão, coerência e solidez das figuras de linguagem criadas. Nesse sentido, importa tanto o nome próprio das personagens, ou como são ou são chamadas, quanto as características que lhe são textualmente ou implicitamente atribuídas. Se por um lado temos abertura para as questões de identidade e formações discursivas, por outro temos o limite entre o ficcional e o que está enraizado como realidade no formato de

narrativas que costumamos imputar ao mundo dito concreto, como o das notícias, das mídias.

Uma constante nos trechos censurados é o fato de que um termo sempre se destaca no seio de tal trecho. Ele nos acena como quem assiste a um corpo nu que balança acintosamente. Sobre a revista “O mundo é das mulheres”, Max Nunes dá depoimento de que o censor teria permitido a presença de mulheres nuas no palco, mas elas não poderiam se mexer. Queremos recuperar aqui que há algo de excessivo nesse ato de se mexer e é nisso que o censor vai agir.

Poderíamos pensar que essa atitude do censor se dá sobre as mudanças marcantes em relação à tomada do corpo nos discursos, em especial na arte.

“O corpo, sua erotização e política são objetos recorrentes de vetos da censura. Percebe-se, assim, que as mudanças ocorridas ao longo do século XX incidem diretamente sobre a prática dos censores” (GOMES, Mayra; MARTINS, Ferdinando. Comunicação e interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra. *Rumores*, São Paulo, v.4, n.2, jan/abr 2009).

No entanto, propomos aqui que algo que se depreende a partir da presença física do corpo se encarna também nas palavras que têm esse mesmo vigor de acenarem com conteúdos que pretensamente deveriam permanecer soterrados. Elas se exibem e abrem um caminho polissêmico para outras cenas possíveis, para além daquela proposta na linha do próprio texto.

É nesse sentido que entendemos que o censor não veta uma cena de beijo, mas recai sobre o advérbio que acompanha o mesmo ato e o define em seu **prolongadamente**. A pergunta, depois de olharmos inúmeros exemplos da ação restritiva da censura sobre o texto das peças teatrais, é: Por que não se censurou o conteúdo subversivo das peças, como a menção a um jovem que admira comunistas, ou a referência à própria existência da ação da censura? Porque não se vetou o conteúdo imoral de peças, que encenaram o adultério, a poligamia, a pedofilia?

E então postamos nosso questionamento um passo antes: qual o deslocamento operado para que tais temas pretensamente perturbadores para a censura, relatados acima, tivessem menos relevância do que algo que emerge em determinadas palavras ou expressões específicas? Podemos pensar, à guisa de uma reflexão, que o censor é

ele mesmo um tipo de medidor da obscenidade, do limite dos valores em jogo presentes em sua época, articulados na peça teatral.

Pensamos que o censor ativa seus próprios preconceitos para determinar o que é desejável na peça. Assim, o que se revela chocante, que passa do limite do aceitável, que afronta, que tem caráter perverso e obsceno é expurgado da peça. É como se, de alguma forma, o espectador delegasse o ato de se postar contra um caso de adultério, tendo como não se identificar com ele, não adotar valores imorais.

Recuperamos, com Bakhtin, a ideia de uma carnavalização de tais valores. Eles se sobrepõem, de alguma maneira, às partes da figura corpórea humana. Assim, o que se coloca em cena são os próprios valores encarnados no corpo recortado do ator. “We see once more the anatomizing dismemberment and the culinary and medical terms which accompany it: mouth, eyes, head, neck, back, chest, arms are listed. This is a carnival dismemberment of the protagonist of the comic play⁶” (BAKHTIN, 1984: 201).

O conceito de carnavalização é sobretudo uma forma de composição artística, “(...) carnival is merely an artistic means made to serve aesthetic aims, mostly for subject and composition⁷” (BAKHTIN, 1984: 119), que acreditamos ajudar a compreender as associações aparentemente insensatas, especialmente no caso das comédias (que, como dissemos, é um gênero de forte presença no AMS como um todo).

Acreditamos que a elasticidade das associações apresentadas nas figuras de linguagem conseguem mostrar-nos especialmente que existe um campo de incertezas: os valores, a moral, a palavra dita de forma direta e reta. “Carnival with all its images, indecencies, and curses affirms the people’s immortal, indestructible character. In the world of carnival the awareness of the people’s immortality is combined with the realization that established authority and truth are relative⁸” (BAKHTIN, 1984: 256).

⁶ Vemos, mais uma vez, o desmembramento anatomizante com os termos culinários e médicos que o acompanham: boca, olho, cabeça, pescoço, costas, peito, braços são listados. Este é um desmembramento carnavalizado do protagonista da peça cômica”.

⁷ “(...) carnival é meramente uma forma artística a serviço de propósitos estéticos, especialmente para sujeito e composição”.

⁸ “O Carnaval com suas imagens, indecências e pragas sustenta o caráter imortal e indestrutível das pessoas. No mundo carnavalesco, a consciência da imortalidade se combina com a percepção de que a autoridade estabelecida e a verdade são relativas”.

Assim, na medida em que houver um gesto apelativo – no sentido retórico que temos utilizado do termo, investindo em sua força argumentativa –, o conteúdo associado a ele tomaria o censor, tomaria o expectador. Estes, como leitores, são colocados pela figura de linguagem diante de sua própria obscenidade, diante de uma sedução pela formulação do enunciado. A entrega esperada para a fruição artística os conduz, como leitores, ao limiar da subversão. Quando este vai atingir seu clímax, na pequena narrativa da condução que descrevemos, há a interrupção com o corte.

É dessa forma que sabemos ser incerta a determinação de onde o corte irá ocorrer, ele não é senão uma interpretação sobre esse momento de tomada pela subversão e é muito dependente de uma conjuntura: a sutil relação entre o dito da peça e o que ela não diz, conteúdo pertencente ao campo do que o leitor sabe por sua imersão num espaço-tempo definidos.

Um trabalho que parta desses pontos focais censurados pode iniciar sua análise por meio deles e chegar a tangenciar a costura dos pressupostos de um tempo e lugar. As amarras de tal costura estão no chocante, no inusitado, no que beira o indizível: a carne trêmula. Interessante pensar que nesse sentido o trabalho da censura está em favor de reduplicar a repressão superegóica e conservar a ordem.

No pulso oposto a esse movimento, propomos, então, que o trabalho de censura colide com a liberação ocorrida por meio das figuras de linguagem. Seu efeito de sentido, assim como podemos ver com Freud a dinâmica liberadora do chiste, a atribui um caráter subversivo dentro da esfera individual.

O fato de ser a palavra a encarnar esse ponto limiar de subversão é significativo, dado que sua marca contém perenidade e memória. A palavra carrega consigo a história de embates dos quais resultaram sua marca. Cada vez que a proferem, na encenação teatral ou no texto impresso da peça, ela faz ecoar a vivência desses embates, muitos dos quais seria preferível evitar. É no escrutínio desses embates que o censor atua. Tais embates nos chegam na forma de subentendidos, pois, apesar de estarem ligados à uma palavra ou expressão específica, as figuras de linguagem censuradas fazem uma abertura para os conteúdos que se agregam no nível discursivo.

É principalmente por meio do humor que se catalisa o movimento das palavras censuradas às conexões com seus embates recônditos. Rir deles é uma postura

oferecida ao leitor, quase como num pacto de leitura em que ele aceita debochar sobre a miséria humana de forma compartilhada. Se retomarmos o mecanismo do chiste, diremos que ele necessita ser compartilhado, dar-se em comunhão, e um terceiro elemento que se poste com olhar julgador pode barrar o processo catártico.

A comunhão que mencionamos acontece pela possibilidade de haver um senso comum que congrega uma determinada comunidade linguística ou grupo social. As obras teatrais do AMS, se entendidas no seu caráter de objeto artístico, poderiam ficar restritas a nos informar sobre um cânone. No entanto, se as entendemos como programas de entretenimento – reforçando seu caráter e classificação como diversões públicas –, dizem-nos respeito ao dinamismo da circulação dos sentidos socialmente.

As comédias principalmente se apresentam em sua face de entretenimento, evidenciando aberturas intertextuais e interdiscursivas, em trocadilhos e paródias. Dessa forma, esta pesquisa, tendo se iniciado concentrada sobre as figuras de linguagem, persegue as aberturas que elas proporcionam em direção ao que está marcado como polifonia ou segredo. Tocamos a profusão de vozes representadas nas peças teatrais, revelando sua face iluminada e, ao mesmo tempo, o segredo sobre conteúdos ofuscados pela iluminação central do palco. Reforçamos nosso interesse em atentar para a censura em sua sobreposição aos processos de interdição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Conde

(ainda na moldura) Marqueza pode ser ?

Marqueza

(idem) O que ?

Conde

O minuto.

Marqueza

Ha quanto tempo já que não dançamos ?

Conde

(convite) Se desejais ?

Marqueza

(decidida) Pois vamos (ambos deixam a moldura tomam censa e corriciosamente dançam alguns compassos)

Conde

Finda a dança) Marqueza , voçs dançaís maravilhosamente.

Marqueza

Não sou nada exigente.

Conde

Sentimental) Eu so sei que vos quero. Que muito tempo espero.

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

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso. A Construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. 17ª ed.

ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1. pp. 135-158. Jun. 2005.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas. As não coincidências do dizer*. Trad.: Cláudia Pfeiffer et al. Campinas: UNICAMP, 1998.

BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov-1929). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. de M.Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Huicitec, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. 979. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BARILLI, R. *Retórica*. Lisboa, Presença, 1985.

BARONAS, Roberto. *Identidade cultural e linguagem*. Pontes, 2005.

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

BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, R. *A retórica antiga*. Trad. Rio de Janeiro: Vozes.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, s/d.

BELLO, José Maria. *História da República*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1964

BELLOTO, Heloisa Liberalli. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2002.

BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo: Pontes, 1989.

BENVENISTE, Émile. "O homem na língua". In: *Problemas de Lingüística Geral* Trad. M. G. Novak e L. Neri. São Paulo: Comp. Ed. Nacional/EDUSP, 1966.

BENVENISTE, Émile. 1974. "O aparelho formal da enunciação". In: *Problemas de Lingüística Geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

BERCITO, Sonia de Deus R. Nos tempos de Getúlio: *da Revolução de 30 ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Atual, 1990.

BRAGA, Cláudia Mariza. *Teatro Brasileiro na República Velha*. 1999. 171 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- BRANDÃO, H.N. *Subjetividade, Argumentação e Polifonia. A Propaganda da Petrobrás*. São Paulo: UNESP, 1988.
- BRANDÃO, Helena H.N. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: UNICAMP, 2a. edição revista, 2004.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. Ática, 1989. Série Fundamentos.
- BURKE, K. *A Rhetorique of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- BURMEISTER, Hermann. ***Viagem ao Brasil***. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.
- BUTLER, Judith. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"." In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.
- CABRAL, Tomé. *Novo Dicionário de termos e expressões populares*. Ceará: Edições UFC, 1982.
- CANCELLI, Elizabeth. "Repressão e controle prisional no Brasil: prisões comparadas", in *História: Questões & Debates*, n. 42, Curitiba, Editora UFPR, 2005.
- CARBONI, Florence ; MAESTRI, Mário. *A linguagem escravizada: língua, história, poder e luta de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2003.
- CARRILHO, M.M. (org.) *Retórica e Comunicação*. Porto, Ed. ASA, 1994.
- CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu (coord.). São Paulo: Ed. Contexto, 2004.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página – publicar e ler romances na época moderna, séc. XVI-XVIII*. Trad: Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COHEN, J. et alii. *Recherches rhétoriques*. Paris, Seuil 1970 (COMMUNICATIONS – École pratique des hautes études – centre d'études des communications de masse. 16). (trad.port. *Pesquisas de Retórica*. Petrópolis, Voz, 1975).
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COURTÉS, J. *Analyse sémiotique du discours. De l' énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette, 1991.
- DA COSTA, José. *Teatro contemporâneo no Brasil – criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 letras e Faperj, 2009.
- DANON-BOILEAU, L. *Référence et énonciation. L 'Homme dans la langue*. Paris: Ophrys, 1987.
- DELAS, D. (org.) *Les enjeux de la stylistique*. LANGAGES 118, Paris, Larousse, junho/95.
- DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- DEPOIMENTOS V. Rio de Janeiro: MEC: Serviço Nacional de Teatro, 1981.

DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUCROT, O e ANSCOMBRE, J.C. *L'Argumentation dans la langue*. 2a ed. Bruxelles: Mardaga, 1988.

DUCROT, O. *Les Echelles argumentatives*. Minuit, 1980.

DUCROT, O. *Les mots du discours*. Seuil, 1980.

DUCROT, O. *Provar e dizer*. São Paulo: Global, 1981.

DUCROT, O. *Dizer e não dizer – princípios de semântica lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1977. Trad. Carlos Vogt, Rodolfo Ilari, Rosa Attié Figueira. (Orig.) *Dire et ne pas dire*. Hermann, 1972.

DUCROT, O. *Estruturalismo e lingüística*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

DUCROT, O. *O Dizer e o Dito*. Campinas: Ed. Pontes, 1987.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2001. (Orig.) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, 1972.

DUCROT, O. "Enunciação". *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, v. 2, pp 368-393.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Taika, 1974.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Edusp/Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1999.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A.N. (org.). *O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. Livro 4. 2ª. Ed.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. Ática, 2004.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. Vol. I A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. Vol. II O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006b.

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

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREUD S. *Sobre os Sonhos* (1901). In: *Obras Completas*, Vol. V. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do ego*. Edição Standard Brasileira, Volume XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GADET, Françoise e HAK, Tony (Orgs). 1990. Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad.: Bethânia Mariani et al. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Imago, 1ª Ed., 2005.

GARCIA, Néelson Jahr. *Sadismo, sedução e silêncio: propaganda e controle ideológico no Brasil - 1964-1980*. 1988. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1972.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GOMES, Mayra Rodrigues. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro”. *Revista Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, ESPM, v. 2, ano 2, nº. 5, nov. 2005.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro*. São José do Rio Preto: Fapesp/Bluecom, 2005.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Poder no jornalismo – discorrer, disciplinar, controlar*. São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.

GOMES, Mayra; MARTINS, Ferdinando. “Comunicação e interdição: a censura moral sobre o corpo e a palavra”. *Rumores*, São Paulo, v.4, n.2, jan/abr 2009. Disponível em http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=118

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco – identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2004.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial*. São Paulo: Marco Zero: CNPq, 1990.

GRIZE, J.B. *L'Argumentation*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981;

GRIZE, J.B. *Rhétorique de la Poésie*. Bruxelles, Ed. Complexe, 1977. Trad.Port. *Retórica da Poesia*. S. Paulo. Cultrix, 1980.

GRIZE, J.B. *Logique et Langage*. Paris: Ophrys, 1990. GROUPE (Rhétorique Générale. Paris, Larousse, 1970. Trad. Port. *Retórica Geral*. S. Paulo: Cultrix, 1974.

GROUPE µ. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse, 1970. Trad. Port. *Retórica Geral*. S. Paulo, Cultrix, 1974; Guilhon Albuquerque, J. A. *Instituição e Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1984.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras – uma idéia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUERN, Michel Le. *Semantique de La métaphore et de La métonymie*. Larousse université. Collection Langue et Langage, 1973.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

GUIMARÃES, E. *Texto e Argumentação: um estudo de conjunções do português*. Campinas, Pontes, 1987.

GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto. LIMA, Mariangela Alves de. (coord.) *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*.

GUIRADO, M. *A clínica psicanalítica na sombra do discurso*. São Paulo, Casa do Psicólogo Ed., 2000.

GUIRADO, M. *Psicanálise e Análise do Discurso*. São Paulo: Summus, 1995.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix: 1970.
- JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1986. 1a. Ed. Série Documentos. Beth Brait (coord.)
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La Connotation*. 3a ed. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KLINKENBERG, J.M. *Le sens rhétorique*. Essais de Sémantique Littéraire. Bruxelles: Ed. Les Eperonniers, 1990.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. 2001. 428 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969. Coleção Signos.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- LANDHEER, R. (org.) *Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*. Langue Française 101, Paris, Larousse, fev. 1994.
- LOPES, E. *Metáfora: da Retórica à Semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- LOZANO, Jorge et alii. *Análise do discurso – por uma semiótica da interação textual*. Trad: Denise Rodanovic Vieira e Gustavo Laranja. São Paulo: Littera Mundi, 2002.
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 3ª. ed.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Global, 1997.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2000.
- MAINGUENEAU, D. (dir.) *Les Analyses du Discours en France*. Langages 17 Paris, Larousse, 1995.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2000. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2000.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 2006. 5ª. Ed. Série Princípios.
- MARQUES, M. E. de Azevedo. *Província de São Paulo*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- MARTINELLI, Renato. *Um grito de coragem – memórias da luta armada*. São Paulo: ComArte, 2006.
- MARTINS, N. *Introdução à Estilística. A expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1989.
- MEYER, M. *Logique, Langage et argumentation*. Paris: Hachette, 1982. Trad.port. *Lógica, Linguagem e Argumentação*. Lisboa, Teorema, s/d.

- MEYER, M. *Questions de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1993. Trad. Port. *Questões de Retórica: Linguagem, razão e sedução*. Lisboa: Nova Biblioteca 70, 1998.
- MICHALSKI, Yan. TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado. As companhias oficiais de teatro no Brasil, história e polêmica*. São Paulo e Rio de Janeiro: Hucitec e Ibac – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.
- MOESCHLER, J. "Structure et interprétabilité des textes argumentatifs". *Pratiques* 84, Metz, GRESEF, 1994.
- MOESCHLER, J. e REBOUL, A. *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*. Paris, Armand, 1998.
- MOLINIÉ, G. *Dictionnaire de Rhétorique*. Paris, Libr. Générale de France, 1992.
- MOREL, M.A. *Pour une typologie des figures de rhétorique: points de vue d'hier et d'aujourd'hui*. DRLAV 26, p.1-62.
- MORIER, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 3ª ed., Paris, PUF, 1981.
- MOSCA, L. S. "Subjetividade e formação de opinião na mídia impressa". In: Ghilardi, M.I. e Barzotto, V.H. *Nas Telas da Mídia*. Campinas: Alínea, 2002, p.9-22.
- MOSCA, L. S. (org.) *Retóricas de Ontem e de Hoje*. 2a ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 2001 (1a Ed., 1997, reimpr. 1999).
- ORTONY, J. (org.) *Metaphor and Thought*. 2a ed. Cambridge, CUP, 1993.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo: a temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1878*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MORIN, Edgar. "A entrevista nas ciências sociais, no rádio e televisão". In: MOLES, Abraham. *Linguagem da cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NOVAIS, Fernando Antonio e SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.
- ORLANDI, Eni P. *A Linguagem e seu Funcionamento*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso. Princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. Campinas, Edunicamp, 1992.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Orig.) *Dictionnaire Du Théâtre*. Paris: Dunon, 1996.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- PÊCHEUX, Michel. *O Discurso, estrutura ou acontecimento*. Campinas, Pontes, 1990.
- PEREIRA, José. *Teatro e cinema. Da condenação de seu desvirtuamento*. São Paulo, Exposição do Livro Editora, 1961.

PEREIRA, Jorge DELGADO, Lucilia de (org.). *O Brasil republicano – o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 2ª.ed.

PERELMAN, CH. e TYTECA, L.O. *Traité de l' argumentation: la nouvelle rhétorique*. 4ª ed. Bruxelles. Ed. Univ. Bruxelles. 1983. Trad. port. *Tratado de Argumentação: A nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERELMAN, Chaïm. *L'empire rhétorique: rhétorique et argumentation*. Paris: Vrin, 1977. Trad. port. *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Porto: ASA, 1993.

PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. Trad: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Orig.) PERELMAN, Chaïm. *Rhétorique*. Bruxelles: Ed. Univ. de Bruxelles, 1989.

PERELMAN, Chaïm. *Ética e direito*. Trad: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERELMAN, Chaïm. *Lógica jurídica: nova retórica*. Trad: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso*. São Paulo: Hacker, 2002. 2ª Ed. Coleção Comunicação.

PIRES-DE-MELLO, José Geraldo. *Figuras de Estilo*. São Paulo: Rideel/UniCeub, 2001. 2ª.ed.

PLANTIN, Ch. (org.). *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. Paris, Kimé, 1993.

PLANTIN, Ch. *Essais sur l' argumentation*. Paris: Kimé, 1990.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP: IMESP, 1999.

PRETI, Dino. (org.) *Análise de textos orais*. Humanitas, 2003. 6ª.ed.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

REBOUL, O. *Introduction à la rhétorique*. 2ª ed. Paris, PUF, 1994. Trad. port. *Introdução à Retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

RICHARDS, I.A. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford, Oxford Univ. Press, reimp., 1981.

RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

RICOEUR, P. *Outramente*. Petrópolis: Vozes, 1999. Orig. *Autrement – Lecture d'Autrement qu'être ou au-delà de l'essence d'Emmanuel Lévinas*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

RICOEUR, P. *Teoria da Interpretação – o discurso e o excesso de significação*. Biblioteca de filosofia contemporânea. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2009.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

ROBRIEUX, J. J. *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Paris, Dunod, 1993.

TAMBA-Mecz, I. *Le sens figuré*. Paris, PUF, 1981.

SAUSSURE, Ferdinand de. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2008.

SILVA, Luiz Antônio da (org.). *A língua que falamos – português: história, variação e discurso*. São Paulo: Globo, 2005.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TRINGALI, D. *Introdução à Retórica. A Retórica como Crítica Literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil- dramaturgias e convenções*. Campinas, Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VIGNAUX, G. *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*. Genève: Droz, 1978.

VIGNAUX, G. *Le discours acteur du monde: énonciation, argumentation et cognition*. Paris: Ophrys, 1998

VIOTTI, Sergio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro. Lacerda, 2000.

WERNECK, Maria Helena BRILHANTE, Maria João (org.). *Texto e imagem – estudos de teatro*. São Paulo: 7 letras, 2009.

Entrevista com Hélio Bicudo.
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wanWBsEISZgJ:www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-antiores/memoria-helio-bicudo+janio+quadros+cochabamba&cd=11&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

FILHO, Paulo Cannabrava. Adhemar de Barros: trajetórias e realizações. Editora Terceiro Nome, 2004.

“O ministro do exterior comunica ao governador: encontra-se no Paraguai o sr. Ademar de Barros” Folha da Manhã. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:HVE--TjG204J:almanaque.folha.uol.com.br/brasil_09mar1956.htm+adhemar+de+barros+marajoara&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

LISTA DE PEÇAS ANALISADAS

PEIXOTO, Luiz; ORLANDO, Paulo; LANTHOS, M. *QUEBRA CABECA*. 1950, DDP3058.

SUL, João do; GUZZARDI, Nicolau. *CINCO COROAS*. 1951, DDP3174.

LADEIRA, César; FRONZI, Renata. *Ó DE PENACHO*. 1951, DDP3185.

SUL, João do; MANHÃES, Pedro. *DOMINO*. 1952, DDP3441.

SILVA, Gastão Pereira da. *CIDADÃO ZERO*. 1954, DDP3877.

NELLO, Nino. *A CAIXEIRINHA DA RUA DIREITA*. 1936/1957, DDP1928.

MAIA, Jorge; NUNES, Max; GUIMARÃES, Meira. *NONÔ VAI NA RAÇA*. 1957, DDP4417.

FREIRE, Roberto. *GENTE COMO A GENTE*. 1959/1961, DDP4728.

BOAL, Augusto Pinto. *REVOLUCAO NA AMERICA DO SUL*. 1960, DDP4891.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO ARY TOLEDO*. 1966, DDP5797.