



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**QUANDO A “NAVALHA É AFIADA”, O POVO NÃO ENTRA EM CENA:
UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS PROIBIDOS NO TEATRO DE PLÍNIO
MARCOS, NA CENSURA OFICIAL E NA IMPRENSA**

SÃO CARLOS
2017



Universidade Federal de São Carlos

Denise Aparecida de Paulo Ribeiro Leppos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

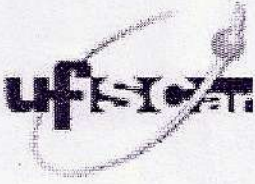
**QUANDO A “NAVALHA É AFIADA”, O POVO NÃO ENTRA EM CENA:
UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS PROIBIDOS NO TEATRO DE PLÍNIO
MARCOS, NA CENSURA OFICIAL E NA IMPRENSA**

DENISE APARECIDA DE PAULO RIBEIRO LEPPOS
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
– Processo 2015/23138-3.

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Linguística da
Universidade Federal de São Carlos,
como parte dos requisitos para a
qualificação de doutorado.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Felix
Piovezani Filho

São Carlos - São Paulo - Brasil
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

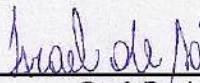
Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado da candidata Denise Aparecida de Paulo Ribeiro Leppos, realizada em 30/06/2017:



Prof. Dr. Carlos Felix Piovezani Filho
UFSCar




Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho
UNIT



Prof. Dr. Israel de Sá
UFSCar



Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior
UFG



Prof. Dr. Carlos Alberto Turati
IFSULDEMINAS

*Aos meus Pais (Édina e Benedito)
pelo apoio incondicional. Ao meu
esposo e grande amigo Junior pelo
companheirismo e a alegria de
dividirmos uma vida.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Carlos Piovezani, por quem tenho profunda admiração, agradeço por ser sempre tão paciente, disponível e dedicado, permitindo que meu percurso acadêmico fosse permeado com conteúdos até então anônimos, reconhecendo minhas dificuldades e propiciando meios para que eu as superasse. Agradeço pelo acolhimento na perspectiva mais nobre que um docente pode manifestar, pelas oportunidades por você atravessadas que permitiram o meu crescimento acadêmico e pessoal.

À querida Profa. Dra. Luzmara Curcino, pela amizade e pela ternura estampada em seus gestos. Muito obrigada por agir com toda a sua “Luz” nos momentos difíceis que pude enfrentar na Universidade, inclusive pelo tempo em que se pôs disponível para afagar minhas angústias acadêmicas e muitas vezes até as de ordem pessoal.

Ao Prof. Dr. e amigo Israel de Sá, pelo companheirismo, por ter me esclarecido dúvidas, por aceitar participar da minha banca de defesa e, sobretudo, por me ajudar a crescer na vida acadêmica.

Ao Prof. Dr. e amigo Pedro Carvalho, pelo carinho de sempre. Obrigada por participar da minha banca de defesa e dividir comigo todo o seu conhecimento.

Ao Prof. Dr. Antônio Fernandes Junior, por aceitar o convite para fazer parte mais uma vez desse meu percurso acadêmico. Agradeço o carinho de sempre e por todo conhecimento dividido comigo.

Ao Prof. Dr. e amigo Carlos Turati, pelo carinho e companheirismo de sempre. Agradeço por aceitar fazer parte desse meu percurso acadêmico.

À Profa. Dra. Claudia Poncioni, pelo acolhimento e orientação durante meu estágio de pesquisa realizado na França.

Ao Prof. Dr. Fernando Cabrera (*in memoriam*), pelo apoio, carinho, inspiração durante a graduação. ¡Gracias por todo!

À Profa. Dra. Graça dos Santos, por suas colaborações que iluminaram algumas de minhas análises acadêmicas principalmente com suas aulas sempre inspiradoras.

À Profa. Dra. Cristina Costa, por me acolher em seu grupo de pesquisa e possibilitar minha pesquisa no Arquivo Miroel Silveira.

À Profa. Dra. Vanice Sargentini, que cotizou relevantes contribuições à minha pesquisa, compartilhando inclusive uma parte da orientação durante o afastamento do Prof. Dr. Carlos Piovezani. Faço meus agradecimentos de forma duplicada por ter me admitido em seu círculo mais próximo de alunos.

Aos amigos do LABOR: Nicole, Joseane, Geovana, Duilio, Nilson, Wilson, Israel, Thiago, Simone, Diane, Hulda, Monica, Maísa, Fabrícia, Michele, Lívia e Pedro Varoni que

participaram em muitas oportunidades de nossos encontros “LABORiosos” agindo como verdadeiros facilitadores entre os livros e a vida.

Aos amigos do “1^e étage”, aos quais tenho muito carinho e admiração: Bertrand, Caio, Christiane, Elena, Fernanda, Manu, Marcela, Marina, Marisa, Mayela, Paulo e Rogério, que tornaram a jornada menos árdua, proporcionando momentos inesquecíveis.

À Alice, que em suas *maravilhas* se desfez de muitas horas de sua vida para compartilhar comigo as minhas perturbações acadêmicas e pessoais na mesinha de sempre da biblioteca. Muito obrigada!

À Juliane, que me amparou diante de inúmeras horas de exaustão e de desalento com sua paciência e dedicação. Obrigada por se fazer presente em minha vida mesmo quando estávamos distantes e por me permitir falar *sem censuras e preconceitos*. Você faz a diferença!

À Diane, que se desdobrava em mil para me acalmar e me desanuviar em momentos de angústias. Obrigada pela sua amizade, grande presente que ganhei ao longo desses quatro anos de doutorado.

À Lívia, pelo carinho de sempre desde a primeira vez que nos encontramos durante a entrevista do processo seletivo do mestrado. Obrigada sempre!

À Hulda, mesmo nos conhecendo há tão pouco tempo já se mostrou uma grande amiga!

À Maísa e Monica, pelo carinho latino, amizade e companheirismo. Amigas que mesmo longe estão sempre presentes! Pikos

À Michele e Fabrícia, pela amizade e pelo companheirismo. Vocês tornaram minha vida mais doce!

Aos meus companheiros de apartamento da Ourcq, Paula e Guilherme. Agradeço a vocês pelo carinho e companheirismo. Obrigada pela oportunidade de nos tornarmos amigos, sobretudo, em Paris. Paula, você com seu jeito doce, sempre prestativa e parceira. Guilherme, com seu jeito sincero me cativou. *Je tope* repetir nossas aventuras!

Ao meu querido esposo e amigo Junior, pelo carinho e pela paciência durante esses anos de pesquisa. Agradeço por ser meu parceiro de vida, por dividirmos planos, angústias e alegrias. Obrigada meu bem!

Aos funcionários do PPGL, pela ajuda de sempre.

À CAPES, pela bolsa concedida para meu estágio na França.

À FAPESP, pela concessão de bolsa no Brasil, propiciando crescimentos acadêmicos, frutos desse financiamento.

X

*Uma letra bruxuleia
na noite xadrez.*

*É preciso falar baixo
chorar baixo
pensar baixo
pois aqui não há bis
apenas um tris.*

*Uma letra passa num pss
e coloca-se
lada a lado com a letra solidária
unindo lábio ao lábio no cilício.*

*E silêncio
que a letra é perigosa periculosa
não podendo ser vista ou entrevista.*

*E psiu
que a letra cumpre pena sob código
pelo crime de unir-se a outras letras,
compreensível.*

*Este é o xis
do problema solvido num sol
ução*

*Este é o xis
da solução detida no ar
cabouco.*

*Mas a letra trateia no escuro
em busca de sentido.
Mas a letra se perde e encontra o úmã
da letra irmã.
Mas a letra se livra na palavra
liverdade.*

(Otoniel Santos Pereira)

RESUMO

Nesta pesquisa, nos propomos a investigar as razões pelas quais a obra do dramaturgo Plínio Marcos foi censurada durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Para responder a essa nossa indagação, formulamos outras questões sobre os *dizeres* que nos permitiram compreender os motivos e as condições dos silenciamentos manifestados em certos discursos, como: quem diz?; como diz?; quando diz?; para quem diz?; onde diz?; por que diz?; etc. Trabalhamos com o pressuposto de que há direta e indiretamente uma incidência do contexto autoritário nas produções do dramaturgo brasileiro, sob a forma de censura das obras e nas próprias relações entre as personagens de suas peças, e, ainda, em sua repercussão na crítica publicada na mídia deste período. A partir do postulado discursivo segundo o qual não é qualquer um que pode dizer qualquer coisa em qualquer circunstância, analisamos neste trabalho três tipos de materialidades: i) os textos dramáticos do referido dramaturgo que foram produzidos no período ditatorial; ii) os documentos oficiais emitidos (pereceres e relatórios) pelas agências repressoras, a saber: DOPS, Sistema Nacional de Informações (SNI) e os processos de censura prévia presentes no Arquivo Miroel Silveira (AMS); iii) textos e críticas veiculados na mídia impressa que trataram da obra e/ou de sua censura. Fundamentados na Análise do Discurso de linha francesa, mediante uma abordagem das correspondências entre *constituição*, *formulação* e *circulação*, buscamos descrever e interpretar discursivamente as relações entre Teatro, Censura e Mídia, observando as propriedades e regularidades discursivas daqueles que eram então considerados dizeres subversivos no meio artístico. Vale ressaltar que delimitamos a nossa pesquisa aos momentos em que a relação teatro/política se sobressaiu. Com vistas a alcançar nosso objetivo, organizamos esta tese conforme os tipos de manifestação predominante da censura, quais sejam: ordem religiosa, ordem moral e ordem política. Assim, nossa pesquisa foi sustentada na compreensão da relação entre a produção dos efeitos de sentido na constituição do discurso artístico do teatro brasileiro contemporâneo, observando o discurso em suas diferentes materialidades num conjunto de transformações históricas e sociais em condições repressivas de produção.

Palavras-chave: Discurso; Poder; Silenciamento; Teatro; Plínio Marcos.

RESUMÉ

Dans cette recherche, nous nous proposons d'investiguer les raisons pour lesquelles l'œuvre du dramaturge Plínio Marcos a été censuré durant la Dictature Civil-Militaire brésilienne. Pour répondre à cette question, nous en formulons d'autres à propos des *dire*s qui nous permettent de comprendre les motifs et les conditions des silenciements manifestés dans certains discours, comme : qui le dit ? ; comment cela est dit ? ; quand cela est dit ? ; à qui cela est dit ? ; où cela est dit ? ; pour quoi cela est dit ? ; etc. Nous travaillons avec la présupposition d'avoir directement et indirectement une incidence du contexte autoritaire dans les productions du dramaturge brésilien sous la forme de censure des œuvres et même dans les propres relations entre les personnages de ses pièces, et encore dans sa répercussion dans la critique publiée dans la presse de cette période. A partir du postulé discursif selon lequel ce n'est pas tout le monde qui peut dire n'importe quoi dans n'importe quelle circonstance, nous avons analysé trois types de matérialité : i) ses textes dramatiques produits dans la période dictatoriale ; ii) les documents officiels émis (des avis et des rapports) par les agences répressives, à savoir : DOPS, Système National d'Information (SNI) et les procès de censure préalable présents dans l'Archive Miroel Silveira – AMS ; iii) des textes et des critiques véhiculés dans la presse écrite qui ont traité de l'œuvre et/ou de sa censure. Fondés dans l'Analyse du Discours française, face à une approche des correspondances entre *constitution, formulation et circulation*, nous cherchons à décrire et à interpréter discursivement les relations entre Théâtre, Censure et Presse en observant les propriétés et régularités discursives de ceux qui étaient considérés des *dire*s subversifs dans le milieu artistique. Il est important de souligner que nous circonscrivons notre recherche aux moments où la relation théâtre/police est ressorti. Envisageant d'achever notre objectif, nous organisons cette thèse selon les types de manifestation prédominante de la censure : ordre religieux, ordre morale et ordre politique. Ainsi, notre recherche se soutient dans la compréhension de la relation entre la production des effets de sens dans la constitution du discours artistique du théâtre brésilien contemporain, en observant les discours dans ses différentes matérialités dans un groupe de transformations historique et sociales en conditions répressives de production.

MOTS-CLE : Discours ; Pouvoir ; Silencement ; Théâtre ; Plínio Marcos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz de divulgação do I Feira Paulista de Opinião.....	45
Figura 2 – Os censurados: escritores, estudantes e operários.....	46
Figura 3 – Macaco que representava os censores federais.....	50
Figura 4 – Ilustração – Jornal Movimento 12/06/1978.....	51
Figura 5 – Capa da Revista Extra Realidade Brasileira de 1977.....	57
Figura 6 – Apresentação da Extra Realidade, escrita por João Antônio.....	62
Figura 7 – Apresentação da Extra Realidade, escrita por João Antônio.....	62
Figura 8 – Publicação do Jornal da República sobre a questão da autocensura na imprensa.....	74
Figura 9 – Jornal Movimento – publicação de 12 de junho de 1978.....	76
Figura 10a – Inquérito Policial-Militar – Arquivo Nacional de Censura Prévia.....	78
Figura 10b – Inquérito Policial-Militar – Arquivo Nacional de Censura Prévia.....	78
Figura 11 – Imagem da única apresentação de Reportagem de um tempo mau no Teatro de Arena, a portas fechadas, em 1965.....	86
Figura 12 – Apresentação de Dia virá (Jesus-Homem) em 1978.....	97
Figura 13 – Certificado de Censura da peça Dia Virá.....	105
Figura 14 – Relação de poder e submissão em Navalhava na carne.....	114
Figura 15 – Wado obrigando Neusa Suely a se olhar no espelho.....	125
Figura 16 – Personagens de Navalha na carne.....	127
Figura 17a – Certificado de Censura da peça Navalha na Carne de Plínio Marcos – DDP 6070 –	

Arquivo Miroel Silveira.....	131
Figura 17b – Certificado de Censura da peça Navalha na Carne de Plínio Marcos – DDP 6070 – Arquivo Miroel Silveira.....	131
Figura 18 – Cláusula Complementar do Contrato de Representação Teatral.....	134
Figura 19 – Jornal do Brasil (SP) 21 de junho de 1967.....	136
Figura 20 – Jornal do Brasil (SP) – 16 de julho de 1967.....	137
Figura 21 – Jornal do Brasil (SP) – 19 de julho de 1967.....	138
Figura 22 – Jornal do Brasil (SP) – 28 de julho de 1967.....	139
Figura 23 – Jornal do Brasil (SP) – 08 de agosto de 1967.....	140
Figura 24 – Jornal do Brasil (SP) – 16 de outubro de 1967.....	141
Figura 25 – Jornal do Brasil (SP) – 09 de agosto de 1967.....	143
Figura 26 – Publicação sobre o Palavrão – Jornal do Brasil, em 15 de agosto de 1967.....	144
Figura 27 – Jornal do Brasil (RJ) – 01 de dezembro de 1967.....	148
Figura 28 – Jornal do Brasil – 05 de janeiro de 1968.....	151
Figura 29 – Jornal do Brasil – 10 de janeiro de 1968.....	151
Figura 30 – Jornal do Brasil – 18 de janeiro de 1968.....	151
Figura 31 – Jornal do Brasil (SP) – 19 de dezembro de 1979.....	154
Figura 32 – Parecer de impugnação de Reportagem de um tempo mau.....	169
Figura 33 – Diário Carioca (RJ) – 14 de outubro de 1965.....	173
Figura 34 – Diário Carioca (RJ) – 14 de outubro de 1965.....	173

Figura 35 – Publicação Jornal Clarín – Argentina – 22 de julho de 1968.....	188
Figura 36 – Publicação feita pelo Jornal Diário da Noite em 14 de agosto de 1969.....	189
Figura 37 – Publicação feita pelo Jornal Diário da Noite em 25 de agosto de 1969.....	190
Figura 38 – Publicação Jornal Folha de São Paulo em 23 de julho de 1978.....	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 TEATRO, POLÍTICA E CENSURA: VOZES DO POVO E DISCURSOS PROIBIDOS EM PLÍNIO MARCOS	28
1.1 PLÍNIO MARCOS: o <i>valente porta-voz</i> das bandas podres	30
1.2 DO POPULAR AO SEU AVESSO: um teatro a serviço do povo.....	32
1.2.1 Teatro velado e discursos de resistências	35
1.2.2 Teatro explícito e produção de censura	39
1.3 CENSURA OFICIAL E OFICIOSA DOS ANOS DE CHUMBO NO BRASIL ...	54
1.4 UMA BREVE GENEALOGIA DA CENSURA ARTÍSTICA: os discursos proibidos	65
1.4.1 Censura e silêncio(s): o dever de fazer calar	77
2 NÃO PROFANARÁS AS LEIS DIVINAS: A CENSURA E A REPRESSÃO EM NOME DO SENHOR	80
2.1 <i>BEM-AVENTURADOS TODOS AQUELES QUE NÃO SE CALAM</i> : do religioso à resistência.....	86
2.2 <i>BEM-AVENTURADOS TODOS AQUELES QUE TÊM SEDE DE JUSTIÇA</i> : que assim seja!.....	97
2.3 OS GRILHÕES DA CENSURA FORAM ROMPIDOS?	104
2.4 <i>GLÓRIA ALELUIA</i> : o que diz a imprensa do mau tempo?	106
3 RESPEITARÁS OS BONS COSTUMES: A CENSURA E A REPRESSÃO EM NOME DA MORAL	110
3.1 DISSIDÊNCIA MORAL E RELAÇÕES DE PODER EM <i>NAVALHA NA CARNE</i>	113
3.2 QUANDO A <i>NAVALHA É AFIADA</i> , A CENSURA ENTRA EM CENA	129
3.3 VIDA E VOZ DO <i>BAS-FOND</i> BRASILEIRO NAS PÁGINAS DOS JORNAIS..	135
4 NÃO SUBLEVARÁS A ORDEM: A CENSURA E A REPRESSÃO EM NOME DA PAZ E DA HARMONIA SOCIAL	155

4.1	O DISCURSO POLÍTICO NA VOZ DE UM ESCRITOR “MALDITO”	158
4.1.1	Com a palavra: o censor.....	168
4.1.2	<i>É, o tempo está mau mesmo</i> : o submundo quase esquecido pela imprensa.....	172
4.2	O <i>CHAPÉU</i> SUBVERSIVO: a dimensão política no texto de um autor “maldito”	176
4.2.1	Contra os discursos subversivos: <i>Alerta, censores!</i>	183
4.2.2	<i>Decorem este, censores...</i> : a voz do escritor “imbecil” na mídia	187
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
	REFERÊNCIAS	204
	ANEXOS	212

INTRODUÇÃO

Eu conto histórias das quebradas do mundaréu, lá de onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos. Falo da gente que sempre pega a pior, que come da banda podre, que mora na beira do rio e quase se afoga toda vez que chove e que só berra da geral sem nunca influir no resultado. Falo dessa gente que transa pelos estreitos, escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus. Falo desse povão, que apesar de tudo é generoso, apaixonado, alegre, esperançoso e crente numa existência melhor na paz de Oxalá. Quem quiser saber meu nome não precisa perguntar: eu me chamo Plínio Marcos, sou pagodeiro do lugar.

Plínio Marcos¹

O povo não costuma ter lugar no palco. Lançada nas sombras e nos submundos, a gente pobre e marginalizada não frequenta os lugares da ribalta. Nas perturbadoras palavras de Plínio Marcos, observamos o desejo de fazer emergir, à cena artística, figurando como protagonista, essa nova classe constituída por sujeitos que, esquecidos e abandonados à margem, vivem na miséria e ocupam a ordem dos que quase não têm voz. O *poder dizer* não é um direito compartilhado por todos. Se a produção discursiva é prerrogativa apenas de alguns, é porque nela habitam poderes e perigos. Mas, o que haveria “de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (FOUCAULT, 1996, p. 8).

A ameaça reside no fato de que todo discurso é fundamentalmente político, uma vez que ele “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, 1996, p. 10). Se em todos os tempos e lugares não é qualquer um que pode dizer qualquer coisa em qualquer circunstância, é certo que os procedimentos de interdição dos discursos se fazem ainda presentes e atuantes em condições repressivas para a constituição dos dizeres. Por outro lado, essa ordem discursiva censora também é marcada por transformações no discurso, de modo que nela se imponham novos dizeres, que passarão a se constituir, a se formular e a circularem na sociedade.

¹ Introdução presente no disco *Plínio Marcos: Em Prosa e Samba – Nas Quebradas do Mundaréu*, lançado em 1974, fruto do espetáculo *Humor Grosso e Maldito das Quebradas do Mundaréu*.

É a partir desse pressuposto que este trabalho dedica-se a refletir sobre uma dada conjuntura histórica, a saber, o momento vivido no Brasil entre os anos 1960 e 1980. Conforme é sabido, nesse período, instalou-se um regime militar ditatorial, que provocou inúmeros acontecimentos políticos e sociais, os quais dificultaram ou impediram que certos enunciados fossem produzidos naquelas circunstâncias. Isto posto, considerando as condições históricas de produção da Ditadura Civil-Militar, das quais o teatro fez parte, motiva-nos a seguinte questão que norteará nossa pesquisa: quais foram as motivações históricas e ideológicas para que certos tipos de peças teatrais e, sobretudo, as obras de Plínio Marcos fossem reiteradamente alvo da Censura durante o regime militar? Acrescentamos que nossas análises observarão em que medida o teatro enquanto instituição crítica e social vinculou-se constitutivamente nas práticas discursivas da esfera política. Em função desse nosso objetivo, procederemos aqui a uma breve incursão pela dramaturgia no Brasil².

Vale inicialmente lembrar que a arte dramática é introduzida em terras brasileiras, sob a égide da Igreja Católica, por volta do século XVI. Com o importante objetivo de catequizar os índios e propagar a fé, ela foi considerada pelos religiosos um instrumento doutrinador. Padre José de Anchieta foi um dos poucos dramaturgos deste período que teve algum reconhecimento escrevendo autos (antiga forma de se compor uma obra teatral). Atuou junto à catequização indígena, além de fazer a integração entre índios, portugueses e espanhóis. Suas construções dramáticas (textos e encenações) partiam sempre de uma festividade cristã, como a celebração do santo padroeiro da aldeia (vila). Valia-se de personagens que iam desde homens até demônios encarnados, além de figuras alegóricas, que representavam entidades abstratas como o Temor e o Amor de Deus. Além das falas das personagens, “a representação completava-se com cantos e danças, nas quais os índios, sobretudo os meninos, tomavam parte, e, ao que parece, com graça e alegria” (PRADO, 2003, p. 20). Essa encenação, que era de fato uma celebração religiosa, possuía um caráter itinerante, uma vez que em grande parte o espetáculo teatral era realizado em forma de procissão, com paradas em lugares distintos e determinados por alguma crença, sempre abordando temas sagrados.

Esperava-se que ocorresse com a diminuição de representações de peças jesuíticas, no decorrer do século XVII, um grande crescimento no campo dramatúrgico. Porém não foi o

² Sobre a história do Teatro no Brasil, Cf. PRADO, D. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003; FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. v.2. São Paulo: Perspectiva, 2013; MOSTAÇO, E. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta editorial, 1982; SOUSA, J. G. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura e Instituto nacional do livro, 1960.

que exatamente aconteceu, visto que a configuração teatral – tal como era desenvolvida em escolas europeias da *Companhia de Jesus* – aparentemente havia caído em larga medida no esquecimento dos artistas brasileiros. Até meados do século XVIII, a Igreja exerceu um papel relevante para o desenvolvimento das artes cênicas, nas quais uma “religiosidade difusa e mal compreendida infiltrava-se de resto em todas as atividades sociais da Colônia, esbatendo, como em Portugal, as fronteiras entre o sagrado e o profano” (PRADO, 2003, p. 21). Nesse contexto, tem-se a expulsão dos jesuítas do Brasil, em 1759, por Marquês de Pombal³, feito que teria sido justificado pela maneira como os inacianos tratavam os índios tupiniquins, não respeitando suas origens e sua cultura.

Durante todo esse período, o Brasil foi palco de um embate ideológico entre Igreja e Governo, e todo sujeito que confrontasse os ditames portugueses sofreria sérias consequências, sendo a prisão uma prática que já poderia ser considerada uma forma institucionalizada de censura, um procedimento de exclusão, de coerção e de controle. Eram então estabelecidas normas explícitas de censura e interdição do dizer, de modo que a coroa portuguesa, mas também a Igreja que buscava fazê-la, intensificava manifestamente as estratégias e os procedimentos de controle discursivo, com o intuito de conjurar seus poderes e possíveis perigos.

Por essa razão, os artistas deveriam ser cautelosos ao escrever seus textos, sem jamais se esquecerem da soberania religiosa e estatal. A propósito do gênero dramático durante o período de domínio português, Prado (2003, p. 27) postula que o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: i) o ouro, ii) o governo e iii) a Igreja Católica. Com a substancial decadência da exportação de açúcar, os bandeirantes buscavam novas maneiras de acumular fortunas, encontrando nas minas de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso considerável quantidade de ouro. Isso fez com que Portugal explorasse e extraísse ainda mais recursos e fontes de riqueza do Brasil.

No decorrer de todo século XVII, o descobrimento do ouro em terras brasileiras criou um grande movimento migratório encetando a “corrida do ouro”. A ilusão do enriquecimento rápido e fácil promoveu o crescimento da exploração de mão de obra, tornando-a cada vez mais barata, mantendo os trabalhadores em condições degradantes. Cabe salientar que

³ Sebastião José de Carvalho e Melo, também conhecido como Marquês de Pombal, foi um nobre, diplomata e secretário de Estado durante o reinado de D. José I em Portugal. Sua figura representa o despotismo esclarecido, movimento ideológico criado pelos iluministas, que tinha por objetivo governar segundo os interesses populares, mas sem abandonar o poder absoluto. Iniciou movimentos de combate à escravidão e aos autos de fé em Portugal, durante o século XVIII. Em contrapartida, criou a Real Mesa Censória em 1768, cujo escopo era transferir ao Estado o poder de fiscalização das obras a serem publicadas ou divulgadas em terras portuguesas, tarefa que ficava, até então, a encargo do Tribunal do Santo Ofício.

oficialmente a abolição da escravatura ocorreu somente séculos mais tarde, em 1888. Contudo, isso não significa que tal situação tenha sido banida, ao contrário, ela continuou a ser praticada e talvez ainda assumindo contornos diferentes se mantenha até os dias atuais em menor intensidade (cf. LEPPPOS, 2012, p. 21). Inclusive, é nesse contexto político-ideológico que “se institui o teatro no Brasil como prática artística e não pedagógica ou evangélica como antes, quando promovido pela Igreja” (COSTA, 2006, p. 43).

Após o processo de implantação do teatro no Brasil, limitado ao âmbito religioso, e seu posterior deslocamento para o campo artístico propriamente dito, chega-se ao teatro do século XIX, marcado fortemente por apresentar um “aspecto protecionista do governo, tanto no que diz respeito ao auxílio material, através da construção das casas teatrais e de subvenções, quanto na interferência tuteladora possibilitada pelo prestígio da Autoridade” (KHÉDE, 1981, p. 48). Essa ocorrência ligava-se ao fato de parte da camada aristocrática brasileira ser composta por imigrantes portugueses ou vinculada diretamente a Portugal. Assim, houve uma importação de costumes e crenças que não coadunavam com a realidade nacional, de modo que os artistas brasileiros passaram “a sofrer de forma congênita de um grave complexo de inferioridade” (KHÉDE, 1981, p. 48).

O Brasil do século XIX assistiu à Independência do Brasil (1822) e à Proclamação da República (1889). Apesar desses e de outros processos e acontecimentos históricos e de consideráveis mudanças econômicas peculiares de uma nação livre, que proporcionariam um ambiente favorável para o desenvolvimento e a modernização do país, o teatro permaneceu predominantemente como uma espécie de prática educativa. As peças teatrais assumiram inclinação instrutora de maneira a representar não somente o dia-a-dia, mas também das elites econômicas e culturais da sociedade brasileira, deveria ser sua função julgar, aprovando ou desaprovando o que acontecia nessas camadas sociais. “A burguesia, revendo-se no espelho retificador – ou embelezador – do palco, teria por missão realizar-se como modelo de comportamento individual e coletivo” (PRADO, 2003, p. 80).

Já no decurso da segunda metade do século XX, a história do teatro brasileiro ganhou uma nova conjuntura social, a saber, a *Ditadura Civil-Militar*⁴. Foram impostos novas condições de produção para o campo artístico, que, por sua vez, tornou-se instrumento do sistema para a homogeneização de conceitos ideológicos. Para tanto, a Censura, com seus processos de interdição, abrangia concepções religiosas, morais e políticas.

⁴ Emprega-se, hodiernamente, o termo “Ditadura Civil-Militar” para denominar o regime político autoritário que foi instaurado no Brasil em 1964, decorrente de acordos entre os setores civis e a cúpula militar.

Nesse enredo, surgem novas formas de se fazer teatro, com a criação de grupos como o Arena, o Oficina e o Opinião. Foram grandes movimentos culturais brasileiros que se preocupavam em produzir uma dramaturgia com propósitos progressistas e emancipatórios. Em conjunto, fatores políticos, sociais, históricos e culturais determinam os dizeres. O universo do teatro brasileiro daquele período estava abertamente no influxo desses fatores. Inicia-se, nesse momento, a produção de um teatro resistente e comprometido com o político e o social.

Esta “nova dramaturgia” refletiu, na franja geográfica em que sempre nos encontramos quanto às decisões internacionais, sua forma de posicionamento em relação a tais eventos. Aliando um procedimento de vanguarda estética (ainda que um pouco demodée, uma vez que reciclou, na década de 60, procedimentos do pós-expressionismo, do surrealismo, do existencialismo, do satanismo baudelairiano, da angry-generation inglesa e da beat-generation americana), experimentou uma saída para a crise econômica teatral, e possibilitou a um grande número de elementos não comprometidos com a *frente* de resistência o segundo movimento de expressão autônoma dentro do processo cultural, além do tropicalismo. Na “nova dramaturgia”, efetivamente, um amplo fenômeno sócio-estético engendrou-se e frutificou dentro do teatro brasileiro: o nascimento de uma geração de autores, diretores, cenógrafos, músicos e atores que muito fariam para fomentar uma “nova” cultura, não apenas teatral, no seio da cultura instituída. Mais uma vez foi o teatro brasileiro o responsável pela criação e divulgação de padrões de comportamento renovados que iriam desdobrar-se, em muito curto espaço de tempo, nos substratos da *contracultura* (MOSTAÇO, 1982, p.108).

Paulatinamente, os artistas foram buscando novos caminhos e encontraram no teatro de *agit-prop*⁵, trazido por Boal ao Brasil, uma forma de “articular um movimento teatral que envolvesse também o público em sua produção” (MOSTAÇO, 1982, p. 125). O evento *I Feira Paulista de Opinião* (1968), exemplo dessa nova forma de produção artística, partiu do princípio de que se tornara fundamental a elaboração de um cenário que mostrasse, verdadeiramente, a real situação do país durante os anos de exceção.

Embasado em ideais políticos e sociais, tem-se, enfim, o desenvolvimento do *teatro popular*⁶, constituído em princípio por uma linguagem menos rebuscada, com temas e

⁵ O teatro de *agit-prop* possui “a configuração de um teatro de natureza política à maneira do teatro de agitação e propaganda – *agitprop* – praticado nos 20 e início dos anos 30 pelos partidos comunistas e frentes de esquerda de países diversos, como na antiga União Soviética, na Alemanha e em alguns países do leste europeu, a exemplo da Polônia e da Romênia, além dos Estados Unidos, cada país apresentando uma variedade formal própria do movimento associada às condições de enunciação e à trajetória literária do lugar” (IVERNEL, *apud* MARQUES, 2002, p.49).

⁶ O teatro popular emerge na França, no decorrer dos séculos XIX e XX, como uma forma de movimento artístico e político, com o propósito de: i) destacar-se das práticas teatrais da época, caracterizadas pelo

assuntos que fizessem parte do cotidiano da população. Por vezes os espectadores participavam ativamente da encenação, pois um “teatro popular é antes de tudo um teatro onde não há mais, por assim dizer, diferença entre o poleiro e a orquestra” (BARTHES, 2002, p. 99 – [tradução nossa])⁷, isto é, que seja acessível a todos, independentemente de sua posição social. Com uma visada popular, essa forma de fazer teatro tornou-se símbolo do nacionalismo e da resistência democrática, mostrando o ponto de vista da classe trabalhadora e de outros marginalizados e levando em consideração, o dia a dia desses grupos, como por exemplo, as greves, as denúncias de exploração no ambiente de trabalho, a relação entre empregador e empregado.

E nesse ponto cabe uma breve reflexão sobre o caráter popular do teatro naquela época. Etimologicamente, *popular* vem do latim *popularis(e)*. Conforme Houaiss (2009, p. 1.524), significa algo “*relativo ou pertencente ao povo; feito pelas pessoas simples, sem muita instrução; relativo às pessoas como um todo; dirigido às massas consumidoras*”. Logo, o “popular” representaria as massas – formadas pelas camadas mais pobres –, que constituem a maior parte da sociedade, ou seja, ao grupo daqueles que não fazem parte da burguesia. Se a partir de uma posição progressista, “popular” tende a produzir efeitos positivos, numa posição conservadora o mesmo adjetivo assume frequentemente um sentido pejorativo ao ser articulado com acepções disfóricas de “povo”, aos estereótipos e preconceitos sofridos pelas produções, pelas práticas e pelos objetos culturais constituídos pelo e/ou para o povo, aludindo algo sem apreço ou vulgar.

Esse teatro direcionado às massas, não deveria ser entendido apenas como o “sinônimo de casa lotada”. Ao contrário, ele deveria ser visto como algo destinado à (ou mesmo feito pela) parcela mais desfavorecida do povo, numa proposta progressista que buscava fazer com que ela tomasse “a direção da sociedade e, por conseguinte, ser compreensível também para a outra parte do povo” (MOSTAÇO, 1982, p. 44). Mas, afinal, o que e/ou quem seria o *povo* e porque o uso frequente desse vocábulo na boca e na ponta das canetas dos escritores?

A noção de povo, como se sabe, já era conhecida e utilizada na antiguidade clássica e em matéria de teoria política e de direito público. Mas não tinha a importância decisiva que adquiriu na era moderna, com o ressurgimento da ideia democrática. A partir do século XVIII, já não se pode eludir a questão

mercantilismo e entretenimento, e ii) reunir no espaço da representação teatral a sociedade (DENIZOT, 2010, p. 9).

⁷ « Un théâtre populaire est avant tout un théâtre où il n’y a pour ainsi dire plus de différence entre le poulailler et l’orchestre » (BARTHES, 2002, p. 99).

fundamental, ligada à própria essência desse regime político: – Se o poder supremo numa democracia, como a própria etimologia nos indica, pertence ao povo, como definir este conceito, de modo a torná-lo o mais operacional possível e evitar as usurpações de soberania? (MÜLLER, 1998, p. 14).

Tal questão suscita a tese de que a soberania popular, de fato, seria um poder absoluto, nos reportando, assim, ao provérbio popular “*Vox Populi, Vox Dei*”, que pode ser traduzido para o português como “*A voz do povo é a voz de Deus*”. Em contrapartida, o teatro instaurado como “popular”, a partir do questionamento sobre o público, discute oposições tais como: *povo e população (plebs e populus)*; e “povo” e “multidão”, dado que “a multidão não é necessariamente o povo, nem constitui o povo” (BARA, 2010, p. 18)⁸.

Com efeito, a constituição dos discursos, dos sentidos e dos sujeitos não passa incólume pelas condições de produção ao longo dos anos de autoritarismo no Brasil. Nesse ínterim, observamos um teatro sendo constituído a partir da *voz do povo*, cujo discurso marcadamente político-ideológico-progressista faz ecoar implicitamente a voz de um ‘nós’ que, por sua vez, deveria refletir algo em *nome do povo*.

Desse modo, o escritor e dramaturgo santista Plínio Marcos realizou múltiplas atividades, começando a sua vida profissional como palhaço de circo. Fez parte da Companhia Santista de Teatro de Variedades, pela qual atuava e também dirigia alguns espetáculos. Construiu uma carreira sólida no jornalismo, tornando-se popular através de suas crônicas que retratavam, de maneira simples, a realidade dos muitos “miseráveis” que compõem a nossa sociedade, “mostrando como ‘gente’ aqueles que normalmente são considerados ‘marginais’” (MENDES, 2009, p. 15). A título de ilustração, vejamos o conto proibido pela Censura, em 1974, escrito para a coluna *Jornal do Plínio Marcos*, do extinto jornal *Última Hora*. O escritor teceu fortes críticas à atuação da polícia nos bairros mais desfavorecidos de Santos. Ele retratou de maneira realista a vida simples das comunidades carentes da baixada santista e a violência exercida pelas milícias que dominavam essas zonas mais pobres.

Nesse conto, o autor escreve: “*O povo não confia na polícia*”. O enunciado está em 3ª pessoa e produz justamente (até que se encontrem elementos que o modifiquem) o sentido de não pertencimento. Isso não significa, contudo, que seu discurso não seja progressista, pró-popular; talvez isso gere, inclusive, com a 3ª pessoa, maior identificação autor e leitor. Por isso, produz um discurso popular, que emerge das mesmas condições de produção que seu

⁸ « [...] la foule n’est pas nécessairement le peuple, ni ne forme un peuple » (BARA, 2010, p. 18).

público. Ao se colocar na posição de “repórter de um tempo mau”, Plínio Marcos dá voz a si próprio, ao mesmo tempo em que o faz pelo “*povo*”, na condição de porta-voz dos que não a tinham, e, ao expor “ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa” (PÊCHEUX, 1990, p. 17), encontra-se na posição daquele que fala em nome e em favor dos que estão/são interditados do dizer.

Em gestos como esse de Plínio Marcos, na condição de porta-voz, revela-se o quão falaciosa é a ideia de uma sociedade unificada e homogênea, em que seus sujeitos gozariam dos mesmos direitos e deveres. O dramaturgo, assim como ocorre frequentemente com os porta-vozes, aponta as mazelas vividas por uma parte da população e igualmente, de modo explícito ou implícito, indica que aqueles em nome dos quais ele fala não podem falar por si mesmos. Sob esse aspecto, mostra que a universalidade – igualdade – é difícil de existir, pois existe muita diversidade para representar o modo pelo qual vivemos nossas experiências, visto que o todo não é um tudo, mas apenas uma parte.

Nessas circunstâncias, o teatro começou a ganhar força e consolidação com um tipo de texto que trazia aos palcos a comédia e o burlesco com certo ar de comicidade aos costumes conservadores. Denominado teatro de revista⁹, esse gênero passou a ser uma via privilegiada de expressão da cultura popular. Com o silenciamento das artes dramáticas iniciado nos anos 1950 e estendido até meados dos anos 1980, a dramaturgia buscou através de seus discursos “refutar alguns argumentos como justificativa da censura, surgidos como forma de burlar o sistema” (KHÉDE, 1981, p. 111). Nesse sentido, o drama deixou de ser apenas diversão pública e converteu-se em um aparato do campo político, dedicando-se agora mais do que nunca à crítica e à denúncia *em nome do coletivo* – do social.

Nesse momento histórico, o desenvolvimento do teatro popular recebeu muitas críticas, pois seu olhar voltava-se à realidade. Contudo, com o estado de exceção instalado pelo golpe militar em 1964, a dramaturgia travou uma batalha política, ao inserir em suas obras conceitos de liberdade e críticas ao governo que vigorava na época. Por isso, vários escritores sofreram nas mãos da censura, que proibia a publicação de seus textos, bem como a encenação de suas peças.

Inspirado no teatro de Arena e do Oprimido, Plínio Marcos, além de dramaturgo e escritor, também construiu uma carreira sólida no jornalismo em vários jornais e revistas.

⁹ O teatro de revista como um gênero teatral surgiu na França, no decorrer do século XVIII, vinculado a uma visão carnavalesca, satírica e paródica do mundo. No Brasil, essa nova categoria de teatro, apareceu em meados do século XIX, como um expediente para burlar a Censura Federal. De acordo com Veneziano (1996, p. 98), a revista, numa tentativa de resistir à censura, que procurava “amordaçar a boca dos atores e calar a incômoda voz do teatro”, teve como principal objetivo mostrar e criticar, de forma cômica, os acontecimentos político-sociais.

Buscou à sua maneira representar as mudanças sociais e econômicas que ocorriam no país, assim como se comprometeu a criticar o regime político vigente. Foi assim que seus trabalhos ganharam notoriedade e conquistaram grandeza, colocando em cena o vulgo e os *outsiders* sociais e instaurando, assim, em sua obra, um discurso dramático crítico e progressista. Em *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos* (2009), Oswaldo Mendes descreve como o dramaturgo era visto pelos sistemas controladores das práticas e dos dizeres:

Plínio Marcos aos olhos do Sistema que governou o país a partir de 64, era o ‘perigo’, aquele cujas palavras tinham o poder de abalar estruturas, costumes, regimes... Por que a proibição paulatina e reiterada de sua obra? Muito provavelmente, a resposta está na raiz da dramaturgia do autor: ele mostra como ‘gente’ aqueles que normalmente são considerados ‘marginais’ e traz ao palco uma nova classe integrada por indivíduos até então ignorados pela saga teatral, aos quais devota solidariedade irrestrita pelo simples fato de fazê-lo existir (2009, p. 15).

Frequentemente afirma-se que Plínio Marcos incomodava as autoridades da época, que concebiam suas obras como uma afronta ao modelo social conservador, à direita e ao regime político que vigorava no país durante os anos de chumbo, posto que suas peças desvelavam duras críticas à ordem imposta pelo regime ditatorial. Por este motivo, participou ativamente de órgãos da chamada imprensa alternativa e ficou conhecido como “*repórter de um tempo mau*¹⁰”, ao relatar os fatos ocorridos entre os anos 1960 e 1980 no Brasil. Visto que suas obras definitivamente não abordavam a “*arte pela arte*¹¹”, é preciso considerar que o autor promoveu em seus textos uma abertura política e estética no teatro nacional.

A despeito de algumas obras de Plínio Marcos não terem sido produzidas e publicadas nos limites cronológicos exatos da Ditadura Civil-Militar (entre 1964 e 1984), não se pode dizer, contudo, que a sociedade brasileira de então já não fosse conservadora e não continuasse a sê-lo depois desse período. Porém, se é fato que antes e depois do regime de exceção a sociedade brasileira era e continuou ainda a ser autoritária e repressiva, *a fortiori*, ela o foi no período em que os militares detinham o poder administrativo e repressivo do Estado no Brasil com o apoio de segmentos civis.

E essa repressão fazia-se apoiada na ideia de que a função fiscalizadora do Estado era exercida em nome da coletividade, ainda que esta fosse, na verdade, a elite e, dentro dela, os conservadores. Nota-se também que essa

¹⁰ Título de uma das peças de Plínio Marcos vetada pela censura prévia em 11 de outubro de 1965.

¹¹ Expressão muito utilizada pelos artistas parnasianos que privilegiavam apenas o efeito estético da obra em detrimento de razões ideológicas, morais e sociais.

fiscalização poderia e deveria ser repressiva, de modo a torná-la visível tanto para o reprimido como para aqueles em nome de quem se reprimia (COSTA, 2006, p. 85).

Neste momento, a tendência que se evidenciava era a de uma produção teatral de cunho político, razão que fez com que o Estado passasse a controlar de maneira mais rígida as práticas artísticas, pautando-se em leis que entraram em vigor antes mesmo do período ditatorial. Para elucidar esse contexto, examinemos o artigo 41 do decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946¹², que proibia as representações ou qualquer outra forma de apresentação que; i) ofendesse o decoro público; ii) de alguma maneira sugerisse a prática de crimes; iii) divulgasse ou incentivasse os maus costumes; iv) incitasse qualquer tipo de manifestação contra o governo vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes; v) ofendesse as coletividades ou religiões, vi) ferisse, por qualquer forma, a dignidade da pessoa humana ou o interesse nacional e vii) induzisse ao desprestígio das Forças Armadas. O artigo exposto deixa claro, como vimos, que o meio artístico no Brasil já sofria com a censura prévia. Além disso, a publicação do decreto permite-nos ressaltar que a postura conservadora da sociedade não se instaurou, mas se intensificou na ocasião do golpe de Estado em 1964. Contudo, isso não significa que após distensão política, iniciada em meados de 1979, já com a revogação de algumas leis de exceção e Atos Inconstitucionais, a sociedade tenha se tornado mais flexível e progressista.

Nesses termos, é preciso atentar para as formas de controle dos discursos, presentes nas relações históricas e sociais. Afinal, o dizer e a produção discursiva em toda sociedade é “ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos” (FOUCAULT, 2008, p. 8-9). O mecanismo de tais procedimentos de controle do discurso é recorrente, o seu efeito mais notável é de que nem tudo pode e deve ser dito em qualquer lugar por qualquer sujeito. Esse é um postulado fundamental da AD, que nos possibilita produzir um deslindamento do dizer. Isto é, propomos descrever e interpretar as condições de emergência e de interdição dos enunciados e dos efeitos de sentidos produzidos pelos discursos do teatro brasileiro contemporâneo.

Assim, podemos observar nas obras de Plínio Marcos marcas de um discurso que materializa uma ideologia segundo a qual suas personagens (a gente do povo pobre e marginalizado) sofrem com as imposições das altas camadas da sociedade que as excluem e

¹² Decreto que regulamenta o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html> - Acesso em 25/02/2016.

as exploram. Além de retratarem o período da ditadura civil-militar, as obras dão a ver procedimentos que talhavam o discurso dos sujeitos e, ao mesmo tempo, os silenciavam.

Tendo em conta a pergunta-problema desta pesquisa, analisaremos discursivamente em maior intensidade os textos dramáticos do autor e em menor grau as justificativas que as agências repressoras da inteligência militar alegavam para fundamentar os vetos à sua obra e os discursos por meio dos quais se produziu uma repercussão das obras de Plínio na mídia da época. Com vistas a alcançar esse objetivo, esta pesquisa está organizada em quatro capítulos, sendo o primeiro uma abordagem do teatro popular e social e os demais discutindo as manifestações da censura em suas dimensões: religiosa, moral e política. Vale dizer que nossa focalização não se centrará exclusivamente nessas temáticas, mas suas predominâncias, visto que muito frequentemente elas se sobrepõem e, por isso, não seria possível trabalhá-las de maneira única. Para tanto, observaremos o que propõe Costa (2006):

Censura religiosa – veta referência à religião e aos santos, à Igreja Católica e aos padres de uma maneira geral.

Censura moral – veta palavrões; cenas atentatórias do pudor; *strep-teases*; xingamentos; palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais e referências a atos de natureza sexual e a comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes.

Censura política – veta insinuações a respeito do país, da ordem social e política e referências a países considerados inimigos como a Rússia e a antiga União Soviética (2006, p. 232).

No *primeiro capítulo*, apontaremos alguns aspectos no percurso da história do teatro em que se evidenciou a relação da arte dramática ao campo político, investigando as condições de produção de censura e de repressão no cenário artístico, em particular quando se trata do chamado *teatro popular*. Para isso, mostraremos como foi desenvolvida a ideia de teatro popular como espaço/lugar de representação do povo, de seus sofrimentos e de suas aspirações. Tomamos a produção dramatúrgica de Plínio Marcos como constituinte privilegiado do processo discursivo, uma vez que ele é produzido por um sujeito que representa a voz dos *outsiders* – da margem – no teatro e na imprensa, daquela época.

No *segundo capítulo*, atentaremos-nos à censura de ordem religiosa, analisando os procedimentos de interdição e controle dos dizeres considerados “profanos” pela Igreja, bem como pelas agências de inteligência militar. Assim, analisaremos essa temática: i) nas peças *Reportagem de um tempo mau* e *Dia Virá* de Plínio Marcos, ambas escritas no período ditatorial. Vale pontuar que a primeira foi interdita e continua sendo inédita até os dias

atuais, uma vez que ela não foi publicada nem encenada, já a segunda sofreu alguns cortes e adaptações em relação à escolha lexical; ii) nos processos de censura prévia mantidos pelo Arquivo Miroel Silveira; e iii) nas reportagens que circularam na mídia. Nosso olhar se voltará, tanto para *o que foi falado* na própria obra quanto para *o que foi dito* a seu respeito pela Censura e pela imprensa.

No *terceiro capítulo*, atentaremos-nos a incidência da censura de ordem moral. Essa repressão era vista por parte da sociedade daquela época como um mecanismo de controle e manutenção dos bons costumes e dos preceitos conservadores. Aqui também consideraremos i) como essa repressão moral foi representada nos trabalhos do dramaturgo, especificamente em *Navalha na carne*; ii) quais as justificativas alegadas pelas agências repressoras para interditá-la por essa razão, uma vez que ela foi censurada por ter sido considerada um atentado à moralidade da classe dominante; e iii) sua ressonância na mídia impressa. A fim de compreender as posições ocupadas pelos sujeitos do discurso, consideramos as condições históricas de emergência desses enunciados, observando nas relações de poder entre as personagens os processos de retorno e de repetição discursiva.

No *quarto capítulo*, abordaremos as ocorrências de censura de ordem política. É válido ressaltar que durante o regime militar, as instituições censórias tiveram como escopo a manutenção e preservação da ordem social e da segurança nacional. Para isso, interditavam e excluíam certos dizeres considerados “perigosos demais” para o governo vigente. Nesse ponto, investigaremos: i) as obras do dramaturgo Plínio Marcos, cuja interdição justificava-se pela produção de discursos de cunho progressista. Mais precisamente, nossas análises pautar-se-ão em *Reportagem de um tempo mau* e *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*; ii) quais as argumentações utilizadas pelos departamentos censórios para vetarem essas obras; e iii) como se deu a reprodução desses discursos progressistas pelas mídias durante o período ditatorial.

Desse modo, esta tese se propõe a analisar os efeitos de sentido ligados a um *poder dizer* e a um *dever calar* no teatro brasileiro contemporâneo. Assim, voltaremos nosso olhar aos discursos materializados nas peças de Plínio, bem como os discursos sobre suas obras, pois elas constituem um rico objeto para refletirmos sobre as razões pelas quais seus textos foram censurados durante a ditadura. Por fim, sustentamos a tese de que a emergência desses discursos é marcada pelo contexto autoritário dessas produções. Isto é, que os discursos das peças e os discursos sobre elas são regidos por leis de interdição, pela censura às obras. Essas regulações são manifestas nas próprias relações entre as personagens das peças e na repercussão de críticas transmitidas na imprensa brasileira daquele período.

1. TEATRO, POLÍTICA E CENSURA: VOZES DO POVO E DISCURSOS PROIBIDOS EM PLÍNIO MARCOS

Como água do mesmo pote, política e teatro estão historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus atores e protagonistas tenham disso. O mundo da política também é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham estas o sentido de dominação ou não (PARANHOS, 2012, p. 35).

A despeito da pertinência do que afirma Paranhos (2012) na passagem em epígrafe, as produções dramaturgias foram frequentemente e por muito tempo relegadas quase exclusivamente aos domínios da análise literária ou teatral. A prática teatral no Brasil contemporâneo foi marcada por impasses e embates ideológicos, efeito de sua condição resistente, em boa parte de suas produções.

Como dissemos anteriormente, a dramaturgia brasileira limitou-se, durante séculos, ao âmbito religioso. Seu posterior deslocamento do sagrado ao campo artístico propriamente dito e deste último para o teatro engajado deu-se a partir da sua associação à política e à luta de classes. Desde então, os vínculos intrínsecos, mas poucas vezes manifestos, entre teatro e a política tornaram-se negligenciáveis ou refutáveis. Foram também os laços da política e das relações sociais com os usos da língua pelos sujeitos inseridos em determinados contextos que suscitaram ou ao menos intensificaram a condição de objeto e fenômeno a ser estudado pelas ciências da linguagem. A partir da segunda metade do século XX, assistimos ao advento de várias correntes linguísticas e de domínios adjacentes para os quais as relações entre língua e sociedade tornavam-se uma preocupação fundamental. Entre esses campos de saber, a Análise do Discurso¹³ buscou fundamentos no Materialismo histórico, na Linguística e na Psicanálise

¹³ Tendo em vista que não nos estenderemos em nossa exposição sobre AD, indicamos os seguintes títulos que fundamentam nossa pesquisa:

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

para desenvolver uma teoria que fosse capaz de interpretar os sentidos construídos na sociedade.

A partir da premissa discursiva, segundo a qual é no discurso, no encontro entre a língua e a história, que se constituem os sentidos e os sujeitos numa sociedade, que é possível compreender a língua como prática social articulada ao homem e à história, permitindo-nos, em nosso caso, pensar o teatro como uma linguagem que constitui sentidos e sujeitos. Por conseguinte, através dessa linguagem se estabelecem conflitos e consensos entre classes e grupos sociais envolvidos. As práticas discursivas das peças e de outros escritos, dos documentos da Censura e dos textos da mídia dão a ver, assim, “tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive” (ORLANDI, 2009, p. 15).

Ora, se por um lado a obra não é o mero reflexo da realidade, por outro, porém, ela não pode ser dissociada de suas condições de produção. A relação entre obra e realidade não é somente a de uma representação direta, em que o meio social influencia o exercício da obra de arte (CANDIDO, 1967), ela também produz sentidos quando utilizada como uma “tribuna livre, onde se possa discutir até as últimas consequências os problemas do homem”¹⁴. Por configurar-se em uma instância da linguagem, o discurso dramaturgico ocupa um lugar ideologicamente determinado – e talvez privilegiado – para falar das realidades sociais e políticas do país, sendo esse um dos motivos de a classe artística ter sofrido tanto com a censura.

Partindo da premissa de que o teatro é uma representação (nos vários sentidos do termo) da sociedade, ou seja, constitui-se no reflexo e na refração do relacionamento do homem com a língua e a história, por meio da ficção, é possível afirmar que ele se apresenta sob a forma de materialidades discursivas – falas, roteiros, críticas, repercussão midiática etc. Os enunciados desse conjunto produzem “efeitos de sentido” a partir de determinadas condições históricas. No cerne dessas condições, verificamos o “jogo das relações de diferentes formações discursivas, na relação entre diferentes sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 21-22), em que pode haver equívocos, ou seja, outras significações na linguagem.

COURTINE, J.-J. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

ORLANDI, E. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2016.

_____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012.

¹⁴ 6º Ensino de Plínio Marcos. Texto publicado na *Folha de São Paulo*, em novembro de 1999, em homenagem ao dramaturgo. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/plinio_marcos_ensinamentos.htm. Acesso em: 13 de abril de 2014.

Conforme dissemos, a partir de uma abordagem discursiva, que compartilha desses pressupostos, que traçaremos a seguir algumas breves considerações sobre as relações entre teatro e política, localizando particularmente as presenças e ausências do povo na arte dramática. Esse princípio faz com que as relações entre língua e sociedade sejam constitutivas e interdependentes, uma vez que os usos da língua formam a sociedade, mas igualmente são eles mesmos formados por esta última.

1.1 Plínio Marcos: o valente porta-voz das bandas podres

Eu sou de Santos, sabiam? Sou quem sou porque sou de lá. Qualquer dia desse eu me embandeiro, baixo lá no Macuco e vou curtir um sábado da pesada na X-9... E então, transarei com o meu povo até o sol raiar!

Plínio Marcos

Plínio Marcos¹⁵ exerceu múltiplas atividades ao longo de sua vida, iniciando sua carreira artística como palhaço de circo até se consagrar como dramaturgo e ator de teatro. Nascido e criado na cidade mítica à beira mar, a baixada santista foi o lugar onde o autor pode travar seus primeiros contatos com intelectuais de ‘primeiro time’. De origem humilde, Plínio buscava através de suas personagens desnudar os problemas políticos e sociais que abatiam o Brasil durante o regime militar. Tornou-se respeitado por lutar em defesa dos marginalizados, razão pela qual foi perseguido pela Censura.

No decorrer do período ditatorial, Plínio Marcos foi considerado pelas autoridades e instituições repressoras como um “*menino maldito*” por falar de determinados assuntos que deveriam estar silenciados. No presente, período em que vivenciamos uma relativa liberdade de expressão e de pensamento, o dramaturgo é definido como um escritor “*irreverente, polêmico e genial*”. Essa formulação foi enunciada pelo jornalista Muniz Jr.¹⁶, em sua matéria

¹⁵ Nesse ponto, retomamos algumas discussões que já foram desenvolvidas em nossa dissertação de mestrado a fim de encetar um breve percurso histórico que levaram o dramaturgo Plínio Marcos a ser reconhecido como um escritor “maldito”.

Cf. LEPPOS, D. A. P. R. *Falar e calar no teatro brasileiro contemporâneo: uma análise discursiva da obra de Plínio Marcos*. Dissertação de Mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Piovezani. São Carlos: UFSCar, 2012.

¹⁶ O recorte faz parte do prontuário nº 2640 do DOPS referente ao processo do dramaturgo.

intitulada *Um valente porta-voz das ‘quebradas’ da cidade* publicada no jornal *A Tribuna* em 1999, um dia após a morte do dramaturgo.

O próprio título do texto demonstra o posicionamento ideológico do jornalista, pois ao dizer “valente porta-voz das ‘quebradas’”, ele assume sua adesão aos discursos produzidos pelo dramaturgo, visto que o emprego do adjetivo [valente] determina-o como aquele que é corajoso e destemido ao falar das mazelas sociais. Por “porta-voz das quebradas”, Muniz Jr. reverbera o discurso que o próprio Plínio fazia circular, a de que ele representava e falava do mesmo lugar do povo que vivia à margem – excluídos – da sociedade.

Os adjetivos empregados por ele possibilita-nos depreender seu posicionamento de adesão à causa do dramaturgo. Nesse sentido, as condições de produção permitem a identificação do “lugar de onde se opera e das determinações propriamente históricas do discurso” (COURTINE, 2009, p. 51). Todavia, é preciso conjugar conjuntura histórica com posição discursiva, esta última tende a sobredeterminar a primeira e outros fatores.

Tendo em conta que os efeitos de sentidos são construídos a partir da sua posição discursiva, um mesmo enunciado pode receber novas significações de acordo com o posicionamento ideológico do sujeito-enunciador. Dessa forma, o enunciado [irreverente] produzido na FD repressiva produz o sentido de subversão, ao passo que ser “irreverente” também se vincula a descontração e a ironia, por exemplo.

Já o emprego do adjetivo “polêmico”, ao ser enunciado pelos agentes repressores produzirá o sentido daquele que é problemático – de caráter duvidoso. Entretanto, ao ser dito por um jornalista, em novas condições de produção, ser “polêmico” passa a significar dizer aquilo que não podia ser dito, questionar sobre assuntos delicados etc. Vale ressaltar que é a posição ideológica do sujeito que fala, isso não significa que em condições repressivas não houvesse quem considerasse Plínio Marcos um bendito, na imprensa alternativa essa adesão era frequente, como veremos na seção 1.3. Todavia, em tempos democráticos e de liberdade de expressão, pode haver discursos que o considere um maldito.

Tomando o discurso enquanto processo contínuo que não se esgota em uma situação particular, pode-se afirmar que ele [o discurso] representa apenas “pedaços” do processo discursivo (ORLANDI, 2012, p. 14). Levando em consideração todos os elementos elencados no quadro acima, salientamos que é na relação do lugar onde o discurso é enunciado juntamente com o “sujeito do discurso” assumido como “portador ou efeito” que surgirão as contradições históricas. Destarte, os enunciados são capazes de demonstrar as mudanças/os movimentos nas práticas discursivas que, por sua vez, incidem na produção dos sentidos.

Desse modo, na próxima seção, mostraremos discursivamente como se deu a transformação do teatro como diversão pública para teatro a serviço do povo enquanto espaço do *dizer*.

1.2 Do popular ao seu avesso: um teatro a serviço do povo

O teatro “popular” teve como objetivo atingir as camadas mais pobres da sociedade, (re)democratizando aquilo que foi um privilégio apenas da burguesia, até o início do século XX no Brasil. Por esse motivo, era fundamental a participação de operários, donas de casa, estudantes, empregadas domésticas, jornalistas, entre outras categorias.

Nessa direção, Augusto Boal, teatrólogo, diretor e ensaísta, instituiu no drama brasileiro, nos anos 1960, o Teatro do Oprimido. De cunho social e popular, o intuito desse grupo era desenvolver projetos em diferentes áreas de atuação, visando à (re)apropriação dos meios de produção teatral, o rompimento da quarta parede¹⁷ (a fim de fomentar a tomada de consciência entre artistas e espectadores) e a inclusão das classes consideradas “rebaixadas” da sociedade. Ligados a ideais resistentes, esse Teatro foi o espaço em que os artistas deram voz aos interesses sociais. A serviço do povo e, acima de tudo, dos desfavorecidos, o Teatro do Oprimido “foi perseguido pela Polícia e pelos diversos regimes autoritários vividos no país, tendo havido prisões e apreensão de documentos e livros” (COSTA, 2006, p. 77).

Nesse contexto em que o teatro deveria ser instrumento de trabalho político e ético, que contribuísse para o desenvolvimento de uma sociedade mais igualitária, Augusto Boal¹⁸ formulou quatro categorias dramatúrgicas, a saber: i) teatro do povo e para o povo; ii) teatro do povo para outro destinatário, iii) teatro da burguesia contra o povo e iv) teatro pelo povo e para o povo.

A primeira categoria – *teatro do povo e para o povo* – se manifestava eminentemente como popular por propor as transformações necessárias para a tão sonhada liberdade de expressão. Nesta perspectiva, os espetáculos produzidos voltavam-se aos trabalhadores e, por isso, eram colocados em cena figuras e personagens que reproduziam a exploração sofrida

¹⁷ Augusto Boal utiliza a expressão *quarta parede* ao se referir à barreira invisível existente no teatro tradicional separando o público dos atores, isto é, o palco da plateia. Essa segmentação confere a alguns (os atores) o poder e o direito de fala enquanto os outros (os espectadores) se reservam ao silêncio, delimitando o processo de reflexão. Desse modo, o rompimento dessa *quarta parede* promoveria um diálogo ativo entre ambas as partes.

¹⁸ Cf. BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

pelos desafortunados. Criava-se, assim, espaço para um teatro que tratasse de assuntos de grande urgência para a sociedade.

Conhecido pela expressão *agit-prop*, o teatro de propaganda buscava constantemente no cenário teatral a construção de um discurso realista ao delinear o cotidiano de pessoas “comuns”, com os seus problemas e as suas dificuldades. Esse novo conceito de arte dramática ganhou, aos poucos, repercussão no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 e tornou-se uma constante nas obras de Plínio Marcos. Por meio de suas personagens, o autor descortinava os problemas sociais e econômicos e tecia críticas e denúncias à política vigente. Além disso, inseria o “referencial histórico na composição discursiva dos textos e a preocupação de uma construção e vazão de um discurso coletivo, um discurso de uma classe que ainda não tinha aparecido na literatura” (MARQUES, 2002, p. 46).

O caminho percorrido por esse teatro militante, considerado por alguns como uma arte grotesca, é marcado por dificuldades durante os anos de chumbo no Brasil, período, conforme é sabido, em que muitos escritores foram perseguidos, torturados e presos: “o teatro é um *meio* – instrumento de ação política – que pretende tornar-se *fim* – produto expressivo ideologicamente adequado de uma determinada categoria social” (GARCIA, 1990, p. 77).

Já a segunda categoria – *teatro do povo para outro destinatário* – tinha como pressuposto a inserção de todos, independentemente de o público ser pertencente à classe operária ou burguesa. Nela, eram manifestadas fortes críticas ao governo daquele período, ora de forma implícita, ora explícita. Ao realizá-la de forma velada, os escritores se utilizavam de alguns recursos, como o uso de metáforas e até mesmo outros gêneros textuais, como as fábulas para referir-se a certos conteúdos. Enquanto o teatro de conteúdo explícito, como o próprio nome indica, exibia claramente seus objetivos. Havia o risco de expor ideias não apenas ao seu público-alvo, sendo, então, suscetível a censuras.

A terceira, por sua vez – *teatro da burguesia contra o povo* –, apoiava as elites dominantes com o intento de moldar a opinião pública com propósitos antipopulares (LAWRENCE, 2007). Nesta categoria, a figura do povo era colocada em posição de passividade e subalternidade. Por conseguinte, deu-se o surgimento de uma nova esfera: o teatro antipopular, que estava associado aos espetáculos comerciáveis, a exemplo dos tipos Broadway e Hollywoodianos, importados dos Estados Unidos e que rendiam muito lucro. Além disso, utilizavam meios de comunicação de massa, como a televisão, para a transmissão de atrações desse mesmo estilo.

Os meios de comunicação, com seu impacto avassalador, preconizam uma cultura popular do tipo quantitativa, estatística, repensando a forma de fazer teatro e a maneira de abordar as massas. Acessibilidade e compreensão pelas massas são categorias de primeira importância para este novo campo que está se abrindo (LAWRENCE, 2007, p. 72 – [Tradução nossa])¹⁹.

De fato, os meios de comunicação exercem amplo poder no que tange à constituição e à institucionalização da cultura popular brasileira. Por isso, podem ser considerados aparelhos ideológicos²⁰ que atuam na reprodução das relações sociais enquanto mecanismo de cerceamento e controle discursivo, isto é, um dispositivo que, “de posse do conhecimento muitas vezes profundo dos valores presentes na consciência coletiva, recria a verdade a seus moldes e segundo seus interesses e necessidades” (BERG, 2002, p. 53-54).

Por fim, a quarta categoria – *teatro pelo povo e para o povo* – surgiu entrelaçada ao período ditatorial no Brasil, em meados de 1968. Tinha como pressuposto apagar as possíveis diferenças entre ator e espectador, de modo que o próprio povo poderia ser o realizador do teatro. Posteriormente, foi denominado “Teatro Periódico” (de jornal) por desmistificar a “objetividade da imprensa e demonstrar, mais uma vez, que o teatro pode ser feito por qualquer pessoa e em qualquer lugar” (LAWRENCE, 2007, p. 67 – [Tradução nossa])²¹.

Nesse espaço, foi concedida ao povo a possibilidade de se colocar na figura de *agente produtor* ao invés de ser somente a fonte inspiradora para a criação de modelos estereotipados. Essa é “uma intenção, que na medida em que for bem sucedida, se transformará na verdadeira expressão do povo” (LAWRENCE, 2007, p. 73 – [Tradução nossa])²². Dessa forma, o público assume a posição de sujeito criador (ou cocriador) do espetáculo que representaria a si próprio. Ainda hoje, “o termo *teatro popular* continua sendo associado à democracia, ao proletariado e ao teatro politicamente progressista” (SCHECHTER, 2003, p. 3 – [Tradução nossa])²³.

¹⁹ “Los medios, con su impacto avasallador, preconizan una cultura popular de tipo cuantitativa, estadística, replanteando la de forma de hacer teatro y la manera de abordar a las masas. Accesibilidad y comprensión por las masas, son categorías de primera importancia para este nuevo campo que se va abriendo” (LAWRENCE, 2007, p. 72).

²⁰ Proposto por Althusser (2007, p. 65-69), os Aparelhos Ideológicos e Repressivos de Estado são definidos da seguinte forma: os primeiros atuam por meio de práticas discursivas, depreendendo o funcionamento da ideologia; os segundos, por seu turno, funcionam pela violência e sua ação complementa-se com instituições, tais como a escola, a religião, a política, a informação, a cultura, etc.

²¹ “[...] objetividad de la prensa y demostrar, una vez más, que el teatro puede ser hecho por cualquier persona y en cualquier lugar” (LAWRENCE, 2007, p. 67).

²² “Es una intención, que en la medida que sea exitosa, se transformará en una verdadera expresión del Pueblo” (LAWRENCE, 2007, p. 73).

²³ “Today the term “popular theatre” is still associated with democratic, proletarian, and politically progressive theatre” (SCHECHTER, 2003, p. 3).

1.2.1 Teatro velado e discursos de resistências

O *teatro de conteúdo velado* se utilizava de subterfúgios para abordar temas que pudessem ser alvos de censura. Para isso, fazia uso, entre outros gêneros, de fábulas ou peças infantis produzidas por educadores, com o objetivo de transmitir “conteúdos moralizantes”, assim como o teatro catequizante praticado durante os anos iniciais de sua instauração no Brasil.

Apesar do contexto infantil, Plínio Marcos sempre manteve uma característica marcante: a de articular uma forte crítica ao sistema capitalista, às desigualdades sociais e à ditadura civil-militar. O autor se opunha à opressão que atingia os mais humildes e a classe artística, à qual sofria permanentemente com uma censura “sem lógica e com critérios subjetivos e absurdos. [...] Alguns autores, nesta fase, foram em busca de um teatro que, por meio de histórias mais realistas ou mais fantasiosas, defendessem a liberdade” (LEVI, 2009, p. 28).

Nessa conjuntura, Plínio Marcos escreveu a obra *As aventuras do coelho Gabriel* (1962)²⁴, composta por quatro personagens principais: o macaco Chico Prego, o coelho Gabriel, a onça Malhada e o gato Miau-Miau. A obra é dividida em dois atos e três aventuras: i) o coelho Gabriel salva Chico Prego da onça Malhada; ii) a armação da onça Malhada e do gato Miau-Miau para pegar o coelho Gabriel e iii) o coelho Gabriel pega a onça Malhada e o gato Miau-Miau.

Em 1988, Plínio Marcos reescreve sua peça infantil, que agora segue com o título *O coelho e a onça (História dos bichos brasileiros)*. As personagens se mantêm, mas o enredo sofre algumas alterações. A história, logo no início, resgata alguns traços da cultura popular com o uso de cantigas de roda, parlendas do folclore brasileiro e jogos populares. A ação é instaurada no momento em que a onça diz sentir “fome de alguma coisa” e é induzida pelo gato a comer carne, o que era visto com desaprovação e medo pelos outros bichos da floresta, todos vegetarianos.

No momento de reescrita dessa peça, as condições de produção são outras. Ao invés do prenúncio da ditadura, houve a queda do regime militar, acontecimento que marca o início de um período supostamente democrático. Contudo, a população, continuava descrente, com

²⁴ O texto faz parte do processo da Divisão de Diversões Públicas - DDP5257 presente no Arquivo Miroel Silveira – sob a responsabilidade da Biblioteca da ECA/ OBCOM – USP.

os “governantes, na existência de saídas, enfim, na possibilidade de tudo se ajeitar. Havia também irresponsabilidade nos pronunciamentos políticos e nas atitudes de grande parte dos governantes” (RODRIGUES, 1992, p. 64).

A grande metáfora política, porém, continua a mesma: “a onça representando a força bruta e a opressão e o coelho a esperteza e a inteligência” (GARCIA, 1988, *s/p*)²⁵. A esse discurso acrescenta-se outros que passaram a estar em voga na sociedade brasileira, tais como: a busca pelas histórias populares; a preservação do meio ambiente; a crítica à violência do homem pelo próprio homem (produzida pelo capitalismo).

A peça infantil que aludia ao cenário repressivo vivido pelos artistas ao longo dos anos de chumbo apresenta características de outro gênero textual: a fábula, consagrada pelo escritor grego Esopo, durante o século VI a.C. O autor criava histórias em que animais assumiam características humanas para representar comportamentos do homem com a finalidade de transmitir, ao final do texto, uma mensagem de caráter moral que suscitasse uma reflexão.

Tal mecanismo servia para levantar discussões acerca de alguns assuntos proibidos pela censura, dado que a obra tem como pano de fundo o governo autoritário. Nesta ótica, podemos pensar acerca das personagens que compõem a peça a partir das seguintes analogias:

- O coelho Gabriel seria o próprio Plínio Marcos censurado e perseguido pelas agências repressoras;
- O macaco Chico Prego seria outros artistas de esquerda que também sofriam com a repressão ao se solidarizarem com o dramaturgo;
- A onça Malhada representaria os militares, em que o vocábulo *malhada* remeteria à farda militar, que era rajada em tons de verde;
- O gato Miau-Miau reproduziria os discursos dos censores que ficavam infiltrados no meio cultural e registravam as denúncias contra a classe artística.

Embora, nesse contexto, Plínio Marcos tenha conseguido a liberação de *As aventuras do coelho Gabriel*, ele não escapou às críticas quanto às escolhas lexicais do texto e a sua linguagem coloquial, que representavam metaforicamente as situações nas quais os artistas sofriam com os órgãos repressores. É o que podemos verificar nas proposições no início de

²⁵ Crítica de Clóvis Garcia publicada no Jornal da Tarde em 10 de dezembro de 1988.

cada aventura, em que as personagens conversam com os espectadores. Vejamos a situação em que o macaco Chico Prego diz: “*Vocês viram como é sabido o coelho?* Eu fiquei muito zangado com ele. O Gabriel rasgou meu diploma de sabido” (MARCOS, 1962, p. 1 – 1ª aventura). Outro exemplo é a fala do gato Miau-Miau: “*Bem meus amiguinhos, como vocês viram na historinha que acabou, o coelho Gabriel me salvou a vida, usando, mais uma vez, a sua inteligência*” (MARCOS, 1962, p. 1 – 2ª aventura). Nesta peça, de fato, constatamos um entrelaçamento do coloquialismo com a utilização da linguagem formal, tal como no emprego de acordo com a norma chamada de culta ou padrão do pronome oblíquo átono *me* no enunciado *Pegou-me direitinho* (MARCOS, 1962, p. 1 – 1ª aventura), e nessa utilização do diminutivo recupera característica da linguagem oral.

Ao dizer, por exemplo, *Vocês viram como é sabido o coelho?*, é reforçada a ideia de que com sabedoria e inteligência é possível escapar às amarras de um governo autoritário e repressor. O termo “sabido” é parafraseado abaixo, no que se apresenta como a moral da história, por “vale muito mais a inteligência do que a força física”. Isso pode por sua vez se configurar como um discurso de discordância e de crítica em relação aos militares, mas também eventualmente aos grupos progressistas que viam a luta armada com bons olhos.

Vejamos ainda as falas do coelho Gabriel, ao final da peça: “*Meus caros amiguinhos, a onça fugiu do gato e o gato fugiu da onça. Eu ganhei esta bonita cenoura e posso agora dormir sossegado com esses dois, que tão cedo não aparecem por aqui. É por isso que eu sempre digo: vale muito mais a inteligência do que a força bruta*” (MARCOS, 1962, p. 3 – 3ª aventura). Nessa parte, o texto fala sobre o não uso da violência física através de uma metáfora para contextualizar o período político vivido no Brasil durante a década de 1960.

Consoante Fiorin (2014), as metáforas são construções semânticas que materializam as ideias abstratas e, ao fazê-las, aumentam a tonicidade do sentido, estabelecendo assim uma simetria entre os dois significados. Isto é, a “metáfora é a substituição de uma palavra por outra, quando há uma relação de similaridade entre o termo de partida (substituído) e o da chegada (substituente)” (FIORIN, 1999, p. 86). Nota-se que há certa semelhança sêmica entre o enunciado *força bruta* com o momento histórico-político repressor na construção discursiva do texto, pois os censores, em sua grande maioria militares, reiteradas vezes, se utilizavam da violência física para coibirem os artistas.

Já a militância política armada de esquerda, durante os anos de 1960, ganhou força e adeptos com o objetivo de derrubar o regime autoritário. Vivia-se no Brasil um período obscurantista para todos que, devido aos procedimentos de interdição e censura, não tinha liberdade de expressão.

Com sua escrita provocadora e revolucionária, Plínio Marcos foi acusado, entre tantas coisas, de terrorismo pela OBAN – Operação Bandeirante, centro de investigação e informação formado pelo governo estadual de São Paulo e pelo Exército brasileiro, criado em 1969. O centro desenvolvia mecanismos de combate às organizações armadas que lutavam contra o regime militar. Qualquer pessoa que aventasse algum tipo de mudança social ou fosse contra as normas impostas pelo governo já era considerado um suspeito. Por conseguinte, “todo intelectual que procurasse ‘fazer a revolução’ através da palavra escrita, impressa ou falada, corria o risco de tornar-se bandido, sendo apontado como um homem ‘sem caráter’ e de ‘maus sentimentos’” (CARNEIRO, 1997, p. 17).

Vale ressaltar que em 1971 – após a apresentação de *Quando as máquinas param*²⁶ – o teatro em que o espetáculo estava em cartaz foi invadido por integrantes da luta armada que queriam ler um manifesto contra a ditadura. Apesar de estarem lutando pela mesma causa grande parte dos artistas não concordava com esse tipo de protesto. Nessa perspectiva, o enunciado “*vale muito mais a inteligência do que a força bruta*” pode ser depreendido como um afastamento dos artistas da luta armada. O distanciamento mostrava então que para aqueles artistas a resistência podia se dar através da reflexão e do pensamento, e não pelo uso da *força* e da violência.

Desse modo, assim como a imprensa alternativa recusava a resistência armada, determinados artistas também buscavam esse distanciamento. Na classe artística, o ato de “resistir” acontecia predominantemente pelo verbo, pois se praticava resistência ao escrever textos que transgredissem os costumes, a ordem prescrita. Também rompiam com a política vigente ao enunciarem suas peças a partir de formações discursivas opostas. Ademais, ao dizer “*vale muito mais a inteligência*”, o dramaturgo evidencia a falta de critérios e

²⁶ Conforme explica Mendes (2009), em 1971, o teatro em que estava sendo apresentado o espetáculo *Quando as máquinas param*, ao final, os atores que participavam da peça foram encapuzados dizendo que queriam ler um manifesto aos espectadores. Após lerem e distribuírem “o manifesto contra a ditadura, os jovens pregaram cartazes e saíram. Levaram o carro de uma espectadora e deixaram um problema aos artistas. Avisar ou não do episódio à polícia?” (2009, p. 242). Os artistas resolveram acionar as autoridades, que chegaram tirando sarro, “gozando de Plínio”. Os agentes da Oban colheram testemunhos de todos os presentes (artistas e espectadores) para futuros depoimentos à delegacia comandada por Sérgio Paranhos Fleury, conhecido “desde os tempos do Esquadrão da Morte, em que fez fama caçando e matando bandidos pés de chinelo e foi ‘promovido’ à caça de subversivos” (2009, p. 242). Vale dizer que ela foi escrita em 1967 por Plínio Marcos, *Quando as máquinas param* é a segunda versão de *Enquanto os navios atracam* de 1963. A peça conta a história de duas personagens: Zé, um torcedor fanático do Corinthians que está desempregado e Nina, sua esposa. A história retrata a vida de um casal que vive em condições miseráveis, mas não perdem as esperanças que dias melhores virão. Por possuir uma linguagem coloquial, próxima da vulgaridade, ela foi considerada imprópria para menores de 18 anos e sofreu vários cortes para ter seu certificado de censura liberado. Neste trabalho, não analisaremos a peça em questão, todavia, temos em mãos, para trabalhos futuros, os processos de censura (SCDP – 3689 – 3690 -3691 – 3692 – 3693 – 3694) da peça de Plínio Marcos, presentes no acervo do Sistema de Informações do Arquivo Nacional – SIAN. Disponível em: http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/resultado_pesquisa_new.asp. Acesso em: 15 de março de 2017.

conhecimento dos censores para justificarem os corte e os vetos. Isso evidencia que há, de fato, um aparelhamento do Estado, que define os preceitos morais e dita o que deve ou não ser dito ou, neste caso, publicado e/ou encenado.

1.2.2 Teatro explícito e produção de censura

O *teatro de conteúdo explícito* pautava-se, sobretudo, no enfrentamento político e/ou cultural. Nele, a obra de Plínio Marcos se enquadrava perfeitamente, pois ele retratava fielmente as mais tristes histórias das pessoas que viviam no submundo de São Paulo. Por essa razão, o dramaturgo era considerado como um escritor que lutava pelos desfavorecidos, proletariados, prostitutas etc. Deriva daí a razão pela qual seu biógrafo afirma o seguinte:

Plínio, o São Francisco [foi] proibido. Em meados da década de 1970, se a barra da Censura pesava para todos, para Plínio pesou um pouco mais. Apesar de ver suas peças proibidas e o cansaço da luta levando muitos a se acomodarem, ou a recolher as armas, Plínio encontrou focos de resistência em pessoas que o empregavam aqui e ali, até mesmo na televisão (MENDES, 2009, p. 211).

Em 1975, Plínio Marcos foi convidado pelo diretor Ademar Guerra para atuar em um teleteatro que recontaria a história de São Francisco de Assis. Nesta ocasião, ele faria o papel do santo pobre e humilde. Não obstante, os militares tomaram essa escolha como uma provocação, motivo pelo qual proibiram as gravações de serem finalizadas. Naquele contexto, a história bíblica não era o problema, mas sim o sujeito que representaria a personagem principal. Esse argumento se justifica especialmente pela cena canônica de nudez, em que São Francisco se despe de suas nobres vestes e faz seu voto de pobreza, atitude que o faria alcançar a santidade. Colocar justamente o autor considerado “maldito” pela censura para representar o sagrado e o virtuoso incomodaria as autoridades. Tanto que Ademir Guerra foi convocado pelo coronel do 2º exército, para prestar esclarecimentos no DOI-Codi²⁷ sobre o

²⁷ O DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) foi uma organização de inteligência e de repressão governamental, que estava subordinada às ordens do exército brasileiro. Instituída durante o regime autoritário, inaugurado em 1964 com o golpe militar, tinha como objetivo de combater aqueles que fossem considerados “inimigos da sociedade” que, aparentemente, aterrorizavam a ordem e a segurança nacional.

tal teleteatro. É o que podemos verificar no diálogo abaixo, em que Mendes reproduz um episódio relatado por Plínio a ele:

- [...] __ O senhor quer falar comigo?
 __ Quero.
 __ Do que se trata?
 __ Venha até aqui, precisamos conversar.
 __ Desculpe, mas eu não posso sair daqui, não.
 __ Por quê?
 __ Estou no meio da gravação de um teleteatro e tenho os dias contados para terminar esse trabalho.
 __ **É. Sobre essa história do São Francisco. O senhor vai ter que explicar isso.**
 __ Explicar o quê, coronel?
 __ Como é essa história?
 __ Do São Francisco? Vai me dizer que o senhor não conhece a história do São Francisco de Assis?
 __ Claro que eu conheço.
 __ Então, pra que é que eu tenho que ir aí, coronel? Se parar a gravação pra ir aí falar com o senhor, vou perder uma tarde ou uma manhã de trabalho. Isso vai me atrasar todo o roteiro de gravação do teleteatro. O senhor não tem ideia das dificuldades que a gente tem pra conseguir uma câmera a mais...
 [...] __ **E essa coisa do Plínio Marcos ser o São Francisco de Assis?**
 __ O que é que tem? Ele é bom ator e vai fazer muito bem o papel...
 __ **E a tal cena de nu? O Plínio Marcos nu?**
 __ Não é o Plínio, é o São Francisco...
 __ Como?
 __ Coronel, o senhor não conhece a história do santo?
 __ Já disse que conheço. **Eu sei, eu sei, mas o Plínio...**
 __ É um grande ator. E eu é que escolho o meu elenco, coronel. Eu sou o diretor, tenho a obrigação de saber que ator pode fazer este ou aquele papel. E o Plínio está fazendo muito bem o São Francisco de Assis. O senhor vai ver...
 __ Não sei...
 __ Vai passar daqui uns quinze dias no *Teatro 2*, se a gravação não atrasar.
 __ **Por que o senhor está fazendo essa história do São Francisco?**
 __ Porque é uma história bonita, a história de um santo...
 __ **Mas é perigoso...**
 __ O que há de perigoso na história de um santo, coronel? Quer que eu mande o texto para o senhor ler?
 __ Não quero ler nada, não.
 __ O senhor é quem sabe.
 __ **Mas não tem outro ator para fazer o São Francisco?**
 __ Não, não tem. E mesmo se tiver, eu não vou tirar o Plínio. Já começamos a gravar, tem muita cena pronta...
 __ Até a cena do nu?
 __ É, já gravei a cena do nu. Ficou muito bonita. Gostei. O Plínio fez muito bem a cena. Se o senhor quiser ver...
 __ Não precisa, não precisa (MENDES, 2009, p. 212-214 – [grifos nossos]).

Nos enunciados em negrito, percebemos que o Estado, representado pela figura do coronel, procura (de)limitar o que se pode dizer/fazer. Ao interpelar Ademar Guerra sobre “*essa coisa do Plínio Marcos ser o São Francisco de Assis*”, produz-se o efeito de sentido de que tal dramaturgo é um estorvo para as autoridades, ao mostrar aquilo que deveria estar/ser velado. Ainda, podemos dizer que Plínio, assim como o santo, metaforicamente, despe-se de sua individualidade para humildemente se dedicar ao povo. O rito sagrado de libertação cumprido por São Francisco, ao abandonar os bens materiais e a vida mundana, concede-lhe o título de pai dos pobres.

Quando o oficial pergunta “*E a tal cena do nu? O Plínio nu?*”, vemos que o que está em jogo é, antes, o dramaturgo enquanto sujeito ideológico, e não apenas a cena de nudez em si. Esse enunciado questionador produz efeitos de que Plínio não é bem visto nem bem quisto para dizer e fazer, neste contexto sócio-histórico, aquilo que disse e fez São Francisco de forma benevolente. Notadamente, esse procedimento discursivo gera questionamentos a respeito das condições a que muitos brasileiros estavam expostos e, também, da censura ao cenário artístico. Podemos tomar essa passagem como um *acontecimento histórico*, uma vez que ela rompe com o que ocorreu anteriormente, estabelecendo os papéis e as posições aos sujeitos que falam, instaurando em seu dizer singularidades.

Com efeito, as obras de Plínio Marcos são atravessadas de historicidade, pois sua produção se posiciona de forma resistente e progressista em relação a outros sujeitos inscritos naquela conjuntura. Assim, compreendemos que a posição sujeito daquele que escreve e encena peças fala a partir de um lugar histórico e ideológico. Não está, portanto, reduzida ao indivíduo nominalizado, nem pode ser tomada como a origem de seu dizer. Seus enunciados estão ligados a outros enunciados, já existentes, que somente têm condições de emergir aqui por razão de sua historicidade e suas condições de produção.

Ora, o escritor “maldito” pode produzir um discurso teatral e artístico de vanguarda, mas seus enunciados não são originais, não produzem sentidos inaugurais, primeiros. Esses enunciados aparecem na história por vias descontínuas que reiteram uma memória e produzem efeitos sentidos singulares. Dessa maneira, o sujeito autor “não deve ser entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas como um princípio de agrupamento do discurso” (FOUCAULT, 2008, p. 28), isto é, como uma posição delimitada historicamente que organiza os discursos, seja pela coerção seja pelo lugar legitimado para dizer “a verdade”.

Por outro lado, quando o coronel interroga novamente o diretor sobre o porquê de ele estar “*fazendo essa história do São Francisco*” e conclui dizendo “*mas é perigoso*”, o fato de

ser perigoso não se refere ao gesto de falar do santo, mas sim ao de colocar o dramaturgo Plínio Marcos como um sujeito santificado, que vive para lutar em nome das minorias. Efeito de sentido que pode ser compreendido, visto que se São Francisco fosse interpretado por outro ator aparentemente não haveria problema algum. Afinal, como sugere o coronel: “*Mas não tem outro ator para fazer o São Francisco?*” a encenação passaria pelo crivo da censura caso fosse realizada por uma pessoa que *não tivesse vínculos com movimentos de esquerda*. A posição poderia ser ocupada aqui por alguém que seguisse os preceitos morais instituídos pelos órgãos governamentais e que, portanto, não oferecesse risco à ordem imposta naquela época.

É notório o posicionamento engajado de Plínio Marcos em relação aos problemas sociais, e principalmente, quando arroga o lugar da crítica evidenciado por algumas marcas textuais como, por exemplo, o emprego de primeira pessoa nos discursos [*pago qualquer preço pela pátria do meu povo, pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos, estou no campo, eu não fujo, meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador*]. As materialidades mostram que ele sofre(rá) consequências por assumir essa condição de porta-voz do povo. Além disso, deixa extremamente patente sua filiação político-ideológica. Em suma, ao produzir obras teatrais, ele representava a sua *própria voz*, ao mesmo tempo em que passava simbolicamente o turno de fala *ao povo* (terceira pessoa). Ao levar aos palcos a figura dos excluídos criava, então, um novo espaço para tratar dos problemas políticos e sociais (cf. LEPPPOS, 2012, p. 92).

A figura do porta-voz não passa, contudo, sem ambivalências. Sobre essa função, Pêcheux o define como sendo o efeito exercido do falar “*em nome de*” se expondo “ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob seu olhar [...] que o coloca em posição de negociador potencial, no centro visível de um ‘nós’ em formação” (1990, p. 17). Nesse sentido, Plínio Marcos ao dizer, por exemplo, “*pago qualquer preço pela pátria do meu povo*”, toma para *si* o poder de fala, mas o faz em nome de um ‘nós’ (implícito na oração), que representa a coletividade – o *povo*.

Entretanto, conforme Piovezani (2003, p. 59), estar na posição de porta-voz não significa necessariamente reproduzir a fala do povo, “mas seu simulacro, pelo fato de que a existência do porta-voz atesta a impossibilidade de que o povo fale, pois se assim acontecesse, a função de falar em seu nome estaria elidida”. Deste modo, dar voz – *falar em nome de* – é ao mesmo tempo fazer calar, pois o sujeito ao atribuir para si o papel de porta-voz está inevitavelmente se colocando no lugar do outro e, conseqüentemente, silenciando-o, ainda que lhe dando voz, de certo modo.

Grosso modo, o dramaturgo assume a posição do sujeito de locutor que medeia a voz dos dominados à dos dominantes – enquanto sujeito político – falando desse novo lugar enunciativo. Podemos dizer que a produção de Plínio Marcos é ambivalente, pois, ao dar o direito da palavra aos excluídos, assume a função enunciativa daquele que pode e deve falar *em nome de*. De certo modo, isso também o coloca na posição daquele que *deve ser calado*, sofrendo com a censura sobre a sua obra (cf. LEPPPOS, 2012, p. 94).

Retomando essa ideia do “falar em nome do povo”, a peça *Verde que te quero verde*, escrita em 1968 pelo autor, foi realizada para ser encenada na I Feira Paulista de Opinião, um evento de luta e resistência. Sob a direção de Augusto Boal, o festival, que estreou sob protestos, teve como objetivo responder concisamente a seguinte pergunta: “*O que pensa você do Brasil de hoje?*”. Descrita como uma “feira em forma de espetáculo” – no jornal *Correio da Manhã*, de 13 de setembro de 1968, por Van Jafa, crítico teatral – a feira reunia dramaturgos, poetas, compositores, pintores, artistas plásticos e fotógrafos. Todos buscavam retratar os problemas e os anseios da população brasileira daquela época.

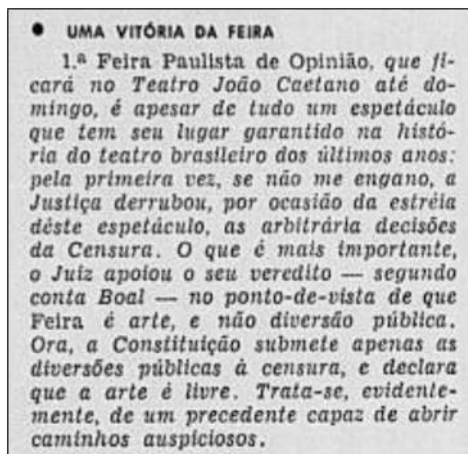
Segundo Van Jafa, o “espetáculo-feira” trouxe “resultados positivos [que] foram alcançados através de uma colaboração inteligente e fértil dos participantes célebres ou modestos ou mesmo inéditos”. O crítico ainda afirma que esta foi “a primeira feira do mundo em que o espectador compra seu ingresso na bilheteria do teatro e da sua poltrona assiste à **Feira**, e conclui respondendo também o que pensa do Brasil hoje”.

Além de afrontar as autoridades, o evento, que ficou conhecido como “a feira da desobediência civil”, dava voz aos seus espectadores, que tinham possibilidade de expressar suas opiniões. Ora, encorajar a população a dizer o que pensava feria o artigo 33, do decreto-lei nº 314, que versava sobre a segurança nacional, considerando crime o incitamento público

[...] à guerra ou **à subversão da ordem político-social; à desobediência coletiva às leis**; à animosidade entre as Forças Armadas ou entre estas e as classes sociais ou as instituições civis; à luta pela violência entre as classes sociais; à paralisação de serviços públicos ou atividades essenciais; ao ódio ou a discriminação racial: Pena – detenção, de 1 a 3 anos [grifos nossos]).

Possivelmente, esse comportamento de cunho revolucionário possa ter causado, num primeiro momento, a proibição efetiva da Feira que, após várias reivindicações, foi liberada pela justiça. Conforme descreve a publicação feita no jornal *Correio da Manhã* de 29 de agosto de 1968 uma formulação foi frequentemente usada para a divulgação do evento na imprensa escrita: *A censura proibiu, a justiça liberou!*. Neste caso, não houve plena

consonância entre o discurso da Censura e o da Justiça, ou seja, cada setor enuncia a partir de sua posição, uma vez que, suas práticas eram atribuídas apenas à Censura, o que sobressaltou tanto escritores/artistas quanto a mídia.



Em sua coluna “Arena foi à Feira”, no Jornal do Brasil (RJ), em setembro de 1968, Yan Michalski disse: *Uma vitória da Feira*. A posição foi expressa em relação à liberação do evento pela justiça, depois da interdição decretada pelo DDP. Essa tinha sido a primeira vez que o sistema judiciário tinha derrubado uma decisão arbitrária da Censura Federal. Na época, o ministro da justiça Gama e Silva, diante da pressão popular e dos apelos dos artistas, considerou o

espetáculo como arte e não diversão pública. Por isso, acabou liberando-o para maiores de 18 anos, desde que realizados os vários cortes sugeridos. Apesar disso, a classe artística contestou a posição da justiça, pois alegava que os “cortes” interferiam na compreensão do espetáculo, pois como a própria constituição previa, *“apenas as diversões públicas devem ser submetidas à censura, e declara que a arte é livre”*. Portanto, a censura classificatória não se fazia necessária, posto que a Feira não era destinada à diversão, mas sim à arte. Nesta situação, percebe-se que a Censura e a Justiça tiveram critérios díspares para avaliarem o festival, apesar de sua normalização ideológica.

Em decorrência dos protestos causados por conta de sua interdição, a I Feira Paulista de Opinião ficou conhecida como a “feira da desobediência civil”²⁸. A palavra “Feira” foi escolhida justamente para dar a “ideia de inventário geral da arte brasileira”²⁹, ao passo que, “desobediência civil” remetia a outro significado que o vocábulo “feira” pode adquirir – anarquia, algazarra e pandemônio. *Feira*, como se vê no cartaz (fig. 1), remete não apenas à encenação da peça de Plínio Marcos, mas também ao evento realizado no Teatro de Arena de São Paulo. Neste caso, a expressão “desobediência civil” instaura igualmente sentidos de resistência e de revolução pela desordem ao ampliar seu escopo e se transformar num “festival da resistência”.

²⁸ Sobre isso, trataremos mais profundamente no subitem 1.3, em que desenvolveremos uma genealogia da censura.

²⁹ Definição dada por Augusto Boal em entrevista publicada no jornal Correio da Manhã de 13 de setembro de 1968.



Fig. 1 Cartaz de divulgação do evento

diferença de fonte dos caracteres e de inserção no interior do balão a ideia de que seria dito um palavrão – “*da puta*”, que, por seu turno, foi também objeto de interdição.

Outrossim, na linguagem icônica, também se observava a produção de uma hierarquia e de uma relação de dominação: o censor encontra-se de pé, sobrepondo sua superioridade ao escritor. O primeiro está com a boca totalmente aberta, o que denota que apenas ele tem o poder da palavra. Além disso, o censor sustenta o dedo em riste, impondo com suas pistolas e metralhadoras as normas que determinam os direitos civis. Por outro lado, a figura do autor/escritor aparece numa posição subalterna, uma vez que ele está sentado e abaixo do fiscal. Sua boca está fechada, como forma de simbolizar que lhe é retirado o direito à fala, o que evidencia as relações de poder entre opressor e oprimido.

Ademais, vemos na imagem ao lado, de maneira caricaturada, como acontecia o processo censório na sociedade brasileira. Um dos sentidos produzidos é o de que os próprios agentes da repressão e da ideologia dominante passavam por um processo de alienação ideológica. É o que podemos verificar, por exemplo, nos enunciados que dizem “*Seu filho*” para o autor/escritor, sentado em uma cadeira, em posição de interrogatório. Ao lado do autor retratado no cartaz, segue a palavra “*CENSURADO*”.

Esse enunciado verbal materializa graficamente pela

No conjunto de imagens, na figura 1, relacionam-se efeitos simbólicos e ação física, ou seja, há uma espécie de censura prévia (interdição) que resulta da lei, e a repressão pela violência física. Isso corrobora o papel do censor como assujeitado às normas do Estado Repressor (ditatorial), pois, os enunciados mostram que os militares se utilizam da violência física para ameaçar e coibir discursos considerados subversivos da ordem. É interessante atentar para o fato de que o soldado armado usa um capacete que cobre seus olhos, evidenciando que ele apenas executa as tarefas ordenadas por outro, um sujeito que lhe é superior. Dessa forma, dele é tirado o verbo de modo análogo, mas não idêntico. No folheto de divulgação, há também outros homens amordaçados, todos proibidos de dizerem aquilo que lhes é perguntado: “*o que pensa você do Brasil de hoje?*”.



Fig. 2 Os censurados: escritores, estudantes e operários

Outro fato interessante, é que a imagem do cartaz apresenta como censurados os representantes dos principais grupos que lutavam ativamente contra a ditadura militar no país, a saber: a classe artística (figurado pelo autor), os estudantes (aludido pelo jovem vestido, ao que parece, com um uniforme escolar daquela época) e os operários (um homem, de mais idade, com um macacão e uma camisa de manga comprida, traje muito usado por esse grupo, para proteção do corpo, que traz em seu bolso uma chave inglesa, provavelmente, seu instrumento de trabalho). Cabe dizer que artistas, estudantes e operários incomodavam os conservadores por lutarem ativamente pela conscientização popular, por melhores condições de trabalho, pela reforma universitária. Foram motivos que os fizeram ser duramente perseguidos e torturados pela polícia, numa tentativa de reprimir e silenciar tais discursos.

Como veremos em outros momentos desta tese, os órgãos da inteligência e os departamentos de censura agiam de maneira enérgica sempre legitimados pelo poder do Estado, que promulgava leis e atos institucionais, a favor da repressão policial. Após o golpe militar, em 31 de março de 1964, foram instituídos no país Atos que buscavam reprimir movimentos “subversivos”, “oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais,

comprovando que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la”³⁰. Naquele contexto, os Atos nada mais foram que dispositivos reguladores – instrumentos que validavam a forma como o Estado empregava a sua força no combate à “subversão” para assegurar a sugerida “democracia”.

Nota-se que em uma das “mordaças” aos discursos da classe artística aparece a inscrição *Lei de Segurança* (Nacional), que é amarrada à boca do cidadão por um oficial do exército, provavelmente, um general ou outro militar de igual ou patente superior, pois há significativa quantidade de medalhas em sua farda, como sinal de que suas missões foram “efetivamente bem executadas”. Assim, a *Lei de Segurança Nacional*³¹, regida no Brasil em 1967, decretada pelo presidente Castello Branco, estabelecia e definia os crimes contra a nação e à ordem social vigente tal como o seu processo de julgamento e suas formas de punição. Suas especificações estão expostas em alguns dos artigos do decreto-lei abaixo:

Art. 1º Toda pessoa natural ou jurídica é responsável pela segurança nacional, nos **limites definidos em lei**.

Art. 2º A segurança nacional é a garantia da consecução dos objetivos nacionais contra antagonismos, tanto internos como externos.

Art. 3º A **segurança nacional compreende, essencialmente, medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva**.

Art. 14. **Divulgar**, por qualquer meio de publicidade, **notícias falsas, tendenciosas ou deturpadas, de modo a por em perigo o bom nome, a autoridade** o crédito ou o prestígio do Brasil: pena - detenção, de 6 meses a 2 anos.

Art. 21. **Tentar subverter a ordem ou estrutura político-social vigente no Brasil**, com o fim de estabelecer ditadura de classe, de partido político, de grupo ou de indivíduo: Pena - reclusão, de 4 a 12 anos.

Art. 23. **Praticar atos destinados a provocar guerra revolucionária ou subversiva**: Pena - reclusão, de 2 a 4 anos.

Parágrafo único. Se a guerra sobrevém em virtude deles: Pena - reclusão, de 4 a 12 anos.

Art. 29. **Ofender física ou moralmente quem exerça autoridade**, por motivo de facciosismo ou inconformismo político-social; Pena - reclusão, de 6 meses a 3 anos.

Art. 33. **Incitar publicamente**:

I - à guerra ou à subversão da ordem político-social; II - à desobediência coletiva às leis; III - à animosidade entre as Forças Armadas ou entre estas e

³⁰ Conforme apresenta o Ato Institucional nº5 (AI-5) publicado no Diário Oficial da União, em 13 de dezembro de 1968, sancionado pelo presidente Costa e Silva.

³¹ Com o objetivo de manter a ordem e a segurança nacional, a Lei de Segurança Nacional foi promulgada em 04 de abril de 1935. Ao longo da história, ela sofreu algumas alterações, ficando cada vez mais rígida, sobretudo, entre 1960 e 1980. Sua última alteração deu-se em dezembro de 1983, pelo presidente João Figueiredo, a qual está em vigor até os dias atuais.

as classes sociais ou as instituições civis; IV - à luta pela violência entre as classes sociais; V - à paralisação de serviços públicos ou atividades essenciais; VI - ao ódio ou a discriminação racial: Pena - detenção, de 1 a 3 anos.

Parágrafo único. Se o crime for praticado por meio de imprensa, panfletos, ou escritos e de qualquer natureza, radiodifusão ou televisão, a pena, será aumentada de metade.

Art. 38. Constitui, também, propaganda subversiva, quando importe em ameaça ou atentado à segurança nacional:

I - a publicação ou divulgação de notícias ou declaração; II - a distribuição de jornal, boletim ou panfleto; III - o aliciamento de pessoas nos locais de trabalho ou de ensino; IV - cômico, reunião pública, desfile ou passeata; V - a greve proibida; VI - a injúria, calúnia ou difamação, quando o ofendido for órgão ou entidade que exerça autoridade pública, ou funcionário em razão de suas atribuições; VII - a manifestação de solidariedade a qualquer dos atos previstos nos itens anteriores; Pena - detenção, de 6 meses a 2 anos.

Parágrafo único. A pena será aumentada de metade, se o incitamento, publicidade ou apologia é feito por meio de imprensa, radiodifusão ou televisão (*grifos nossos*).

A agressividade usada justificava-se em nome da *prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva* e da *coerção às ameaças ou pressões antagônicas, de qualquer origem, forma ou natureza, que se manifestem ou produzam efeito no país*. O *emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos políticos, econômico, psicossocial e militar, tinha a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais* e apoiavam-se na Lei de Segurança cuja aplicação era feita em nome da Nação.

Nesse sentido, essa busca por “regulamentações” pode ser considerada como aquilo que Foucault (2008, p. 17-18) chama de *vontade de verdade*. Essa força que move os discursos, “apoiar-se sobre um suporte institucional” reforçando um conjunto de práticas que atuam sobre a produção discursiva “como uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” com o agravante de que em tempos de exceção o Estado impõe esse princípio de controle do discurso com o uso dos meios repressivos. Em outras palavras, é um mecanismo de controle destinado a justificar a interdição, uma das formas de silêncio, e a exclusão dos dizeres considerados resistentes e subversivos.

Vê-se, ainda, no canto superior direito do cartaz (fig. 1), a imagem de um senhor barbudo, com uma cartola e roupas que nos aludem à famosa figura do Tio Sam, personagem emblemática dos Estados Unidos. Sabe-se que o governo norte-americano apoiou ativamente o golpe civil-militar em 1964, sob o pretexto de combater o comunismo no Brasil, haja vista

as reformas governamentais que seriam promovidas pelo então presidente João Goulart (Jango). As mudanças tinham o intuito de reduzir as desigualdades econômicas e sociais do país através de uma política progressista que minimizava a participação de empresas estrangeiras na economia, sobretudo as norte-americanas. Com isso, Jango era definido como um admirador do sistema socialista.

Além disso, a tal personagem do Tio Sam está sentada, com as pernas entrecruzadas, como se estivesse assistindo a um espetáculo. Está gargalhando e segura, em sua mão esquerda, aquilo que seria uma chave para dar corda. Essa imagem nos sugere que ele está no comando – no controle, ditando as regras e as ordens. Com efeito, se ele está na posição de controle, à sociedade cabe a posição de lhe obedecer.

Nessa perspectiva, a anedota *Verde que te quero verde*³² conseguiu mostrar com frases curtas, enredo simples e situação dramática atomizada, a triste realidade do país após o golpe militar de 1964, agravada pelo AI-5 em 1968, que acabava com a liberdade civil e, por extensão, artística. Composto resumidamente por duas personagens principais: o chefe e o subchefe, a obra reproduz comicadamente o discurso dos agentes da Censura Federal. O adjetivo “verde” presente no título da peça fazia alusão ao tom de verde da farda militar, promovendo muito incômodo aos censores. Segundo Yan Michalski³³, *Verde que te quero verde* é “uma pequena charge, uma espécie de desenho em quadrinhos transportado para o palco, mas o seu grosso e primitivo humor é de uma devastadora violência”. Ela pode ser considerada uma paródia ao regime autoritário instituído durante os anos 1960 e uma sátira do exército brasileiro, razão pela qual sofreu represálias do governo.

Em cena, é colocado um orangotango cujos gestos e grunhidos escrachados representavam, metafóricamente, o discurso violento e repressor dos censores (como podemos ver no cartaz de divulgação da peça – fig. 3). Compete dizer que o macaco é muito conhecido por certas características, dentre elas: a agilidade, a desenvoltura, a habilidade de imitação além do seu aspecto cômico. Segundo Chevalier (1997, p. 575), “na iconografia cristã, ele [o macaco] é frequentemente ligado à imagem do homem degradado por seus vícios e, em

³² Logo no título da peça, nos deparamos com uma referência ao poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca, em 1928, o poema *Verde que te quiero verde*. Muito além de uma relação intertextual, interessa-nos, essencialmente, a sua relação interdiscursiva uma vez que é nesse encadeamento discursivo que se produzirão os efeitos de memória através dos “já-ditos”. O fato é que, tanto Marcos quanto Lorca, filiam-se a mesma formação discursiva, a da resistência por meio do verbo, entretanto, cada um o fez segundo as suas condições de emergência. O primeiro, na conjuntura da ditadura civil-militar brasileira e o segundo, durante a guerra civil espanhola.

³³ Crítica publicada na coluna “Arena foi à Feira”, no Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro em 17 de setembro de 1968.

particular, pela luxúria e pela malícia”. Simbolicamente, aqui, ele retrata os agentes da censura, que foram apelidados de “gorilas” pelos artistas de esquerda.

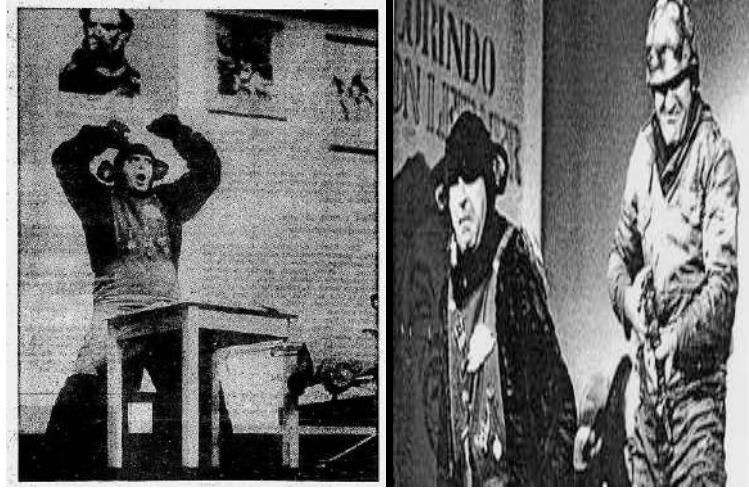


Fig. 3 Macaco que representava os censores federais

A peça é também uma crítica às falas dos censores, que alegavam terem passado a dizer palavrões influenciados pelas leituras das obras por eles mesmos interditadas e cortadas. Argumentavam que por isso tinham *razão de proibir peças com palavrão*, pois se até um censor, “*um homem de formação religiosa, conservador, me deixou influenciar, às vezes*” (MARCOS, 1968, *s/p*), quem dirá a sociedade, em sua maioria sem competência para discernir o certo do errado, o descente do indecente, enfim, “o joio do trigo”.

CHEFE – Desde que a peça desse moleque entrou na censura que perdi o sono.

SUBCHEFE – Não perca o sono, tome Nebrutal.

CHEFE – Os cambaus! Digo, não gosto de tomar droga. Você vê como temos razão de proibir peças com palavrão. Até eu, que sou um homem de formação religiosa, me deixou influenciar, às vezes.

SUBCHEFE – Ora, o senhor não faz mais do que citar um autor.

CHEFE – É verdade. A merda é que nunca cito Shakespeare.

Quando o censor, ali representado como o chefe, afirma que *desde que as peças desse moleque entraram na censura* ele não conseguiu mais dormir, pode-se considerar o *moleque* como uma autorreferência do respectivo dramaturgo. E, ainda, talvez, outros autores e artistas que também sofriam nas mãos das agências repressoras.

A censura no Brasil não foi apenas um privilégio do Estado, mas uma aliança entre o governo, as elites e a Igreja Católica, cujo propósito era coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística, ações que supostamente promoviam a desordem pública, ofendiam a burguesia e os setores conservadores da sociedade. Vale lembrar que, neste período, Portugal também vivenciava a ditadura com a mesma voracidade que o Brasil. O enunciado “*Deus, Pátria e Família*” é uma analogia ao governo salazarista, de Portugal, que, assim como o Brasil, adotava uma “postura conservadora de extrema direita e ultranacionalista” (COSTA, 2008, p. 70). Implementando um governo calcado em ideais totalitaristas para o período, havia o uso moderno “da noção de propaganda e vigilância” de modo que “com uma política que via esgotar-se qualquer possibilidade de liberdade, dissidência e oposição, o salazarismo se revestia de ufanismo, religiosidade e apego às tradições” (COSTA, 2008, p. 70).



Fig. 4 Ilustração – Jornal Movimento 12/06/1978

CHEFE – Quem é?
 SUBCHEFE – (de fora) Eu!
 CHEFE – Avança a senha!
 SUBCHEFE – **Deus, Pátria e Família!**

Nota-se que a formulação “*Deus, Pátria e Família*” é uma referência direta, uma presença manifesta de um já-dito do interdiscurso no intradiscurso, uma vez que ela se associa a outro enunciado, *Tradição, Família e Propriedade* (TFP), ainda presente em nossa sociedade. Esse era um movimento que defendia os princípios hieráticos, tendo também emergido em condições autoritárias no interior de mesmas formações discursivas. A partir dessas formulações, podemos montar algumas cadeias parafrásticas que ilustram alguns encadeamentos dessa coordenação mínima:

- [1] Sob a **proteção** de Deus, amo, defendo e morro pela Pátria e protejo (os direitos) da minha Família e preservo minha propriedade.
- [2] **Temendo** a Deus, amo, defendo e morro pela Pátria e protejo (os direitos) da minha Família, minha propriedade.
- [3] **Com fé** em Deus, amo, defendo e morro pela Pátria e protejo (os direitos) da minha Família, minha propriedade.

A repetição de sentidos na coordenação [Deus, Pátria e Família] é um “já-dito” que alude às manifestações conservadoras intituladas *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, que ocorreram em 1964 para contestar o governo do presidente Jango. Como podemos ver, nos encadeamos acima, a rememoração desse já-dito produz novos sentidos. Além disso, mostra-nos como se dava esse processo de cerceamento discursivo baseado na fé e na moral. A fé promove a coerção de várias formas, pela ilusão de “proteção”, pela ameaça [temendo] e pelo credo [com fé].

Nessa conjuntura, grupos formados por clérigos, empresários e setores políticos mais conservadores se reuniram com o intento de derrubar ou enfraquecer a governança de João Goulart, que buscava com seus projetos a igualdade social, ferindo os interesses da elite brasileira.

O fantasma da revolução comunista começou a assustar os setores mais conservadores da classe média e da Igreja Católica. Donas-de-casa, em associação com os padres e políticos, organizaram passeatas em defesa da religião, da família e da liberdade, que, segundo eles, estariam condenados ao desaparecimento sob o regime comunista. A embaixada dos Estados Unidos tornou-se cada vez mais atuante no sentido de ajudar financeira e politicamente os grupos e as instituições de direita. Além disso, a CIA teve um papel decisivo – cujas reais dimensões ainda não foram claramente avaliadas – na articulação de setores das Forças Armadas e da sociedade civil contra aquilo que eles denominavam como o “avanço comunista” (ARBEX *apud* BERG, 2002, p. 51).

O medo de que a “praga comunista” tomasse o Brasil fez com que simpatizantes de ideais reacionários produzissem enunciados que mexessem com o imaginário religioso do cidadão. Para tanto, mobilizaram discursos maniqueístas, que definissem o bom e o mal. A partir dessa posição, historicamente, o bem sempre esteve relacionado à moral, aos dogmas cristãos, ao conservadorismo familiar e à liberdade. E contra essa posição da direita conservadora e burguesa, Plínio Marcos criticava e ridicularizava a moral e a ética dos censores, cuja senha repetida várias vezes na apresentação foi durante o período ditatorial o jargão que representava a moral e a conservação dos bons costumes.

Ao final, o dramaturgo, sob a forma do já-dito “*Deus, Pátria e Família*”, introduz o elemento cômico *flatulência* provocando o riso nos espectadores. O escárnio sobrevém da carnavalização³⁴ do enunciado cristalizado na memória discursiva, pois o “riso e a visão

³⁴ O conceito de *carnavalização da linguagem* foi desenvolvida, por Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996), ao identificar a presença do elemento cômico no cotidiano da sociedade. Diante dessa constatação, realizou pesquisas a respeito do riso e do realismo

carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 1996, p. 43). Ao enunciar a formulação “*Deus, Pátria e Família, é flatulência*”, Plínio Marcos não assume um papel imoral, e sim contesta a própria validade dos conceitos instituídos ideologicamente pelos censores, que representavam as elites, as classes médias conservadoras, a Igreja e o Estado. Deslocando-se da posição de assujeitado, ao enunciar o já-dito da Igreja Católica, o autor se (des)identifica e se inscreve em outra formação discursiva, em que assume a posição de porta-voz, a partir da qual não somente desloca os sentidos das entidades de repressão, mas os subverte complementando com o acréscimo de “flatulência”.

As regulações do discurso conservador e moralizante funcionavam então para “purificar” as obras da vulgaridade, da pornografia, da subversão etc., visto que “se a língua é bela, é porque um mestre a lava. Um mestre que lava os lugares de merda retira as imundices, saneia cidade e língua para conferir-lhes ordem e beleza” (GADET, PÊCHEUX, 2004, p. 90). Tendo em vista as regulações nos dizeres do sujeito, em quaisquer condições de produção, podemos avaliar o papel da censura sobre aquilo que se pode e se deve dizer como uma radicalização manifesta dessas regulações. Refletindo sobre o contexto autoritário brasileiro dos anos 60 e 70, Costa (2006, p. 28) afirma que a censura levava em consideração três formas de analisar os conteúdos que seriam cortados, quais sejam:

i) a *censura religiosa*, interditando qualquer referência à religião, à Igreja e aos padres, como no enunciado “*Deus, Pátria e Família, é flatulência*”, em que Plínio Marcos tece críticas a essas instituições que já estavam sedimentadas na sociedade, pois o governo as controlava pungentemente. Esse procedimento de vigilância buscava a formação da nacionalidade.

ii) a *censura moral*, vetando os palavrões e xingamentos como os enunciados “*merda, cambaus e flatulência*” com o objetivo de preservar os bons costumes. “A defesa do

grotesco, doravante as ocorrências do rebaixamento de tudo que era elevado e espiritual para o plano material e corporal. A depravação do sublime não possuía um caráter formal ou relativo, apenas buscava equilibrar o jogo entre o elevado e o ordinário que, nesse constante movimento, se fundiam. “O ‘balanço’ do realismo grotesco, o jogo do alto e do baixo, é magnificamente posto em movimento; o alto e o baixo, o céu e a terra se fundem” (p. 140-141). Desse modo, a carnavalização não tinha como escopo evidenciar os louvores, as grosserias, as obscenidades e até mesmo a liberdade de expressão, mas, principalmente, produzir um discurso de protesto, de luta, segundo Bakhtin, “a linguagem do falar ousado que levava milênios a ser elaborada, um falar que se exprimia sobre o mundo e o poder sem escapatórias nem silêncios. É perfeitamente compreensível que essa linguagem livre e ousada tenha dado por sua vez o conteúdo positivo mais rico às novas concepções de mundo” (p. 235).

casamento e da família também eram alvos desses processos que pareciam considerar o Brasil um purgatório, onde haveria a obrigação de se intervir, corrigir e punir”.

iii) a *censura política*, proibindo qualquer tipo de insinuação a respeito do país, de ordem social e política como no enunciado “*O censor morto traz uma fita gravada de uma dessas assembleias*” que colocava em risco a credibilidade dos censores que poderiam ter descobertos os crimes que cometeram.

1.3 Censura oficial e oficiosa dos anos de chumbo no Brasil

O teatro brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980 sofreu nas mãos da censura. Fosse ela oficial ou oficiosa, gerou muitos transtornos à vida de alguns escritores. Neste período, a quantidade de peças proibidas ou desfiguradas pelas autoridades era tão expressiva que tornava quase impossível acompanhá-las pela mídia. A dificuldade era acentuada porque também a mídia sofria com o controle exercido pelos órgãos da Censura Federal.

A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. Já em janeiro [de 1968] o general Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens do teatro e cinema o ameaçador recado: “Ou vocês mudam, ou acabam”) dá em público uma estarrecedora declaração, que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: “A classe só tem, intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos teatro” (MICHALSKI, 1989, p. 33).

Nessas circunstâncias, a dramaturgia tentava a duras penas manter-se em atividade, desempenhando seu papel público na sociedade e deixando de ter a simples função de divertimento popular, porque se voltava para o relevante espaço de resistência às arbitrariedades. Em termos concretos, a revista *Extra Realidade Brasileira* exibiu em uma coletânea de contos aquilo que, de fato, deveria ser silenciado, colocando em cena

[...] o mundo miserável e brutal dos bastidores do cárcere; os dramas escondidos detrás da pornochanchada e seus homens vigiando em regime de provisoriado; a marcha dura, vazia e inútil em busca de coisa alguma pelas artes militares no sertão; uma descida suja aos infernos dos nossos perseguidos homossexuais; a rota e injusta caligrafia divina na enganosa, louca e paupérrima Zona Franca de Manaus; o cenário igualmente roto,

esfazelado e sem perspectiva dos jogadores de futebol de segundo time; a brutalidade da repressão policial, cruel e impune (ANTÔNIO, 1977, p. 5).

Por estarem imbricadas, a arte dramática e a política fizeram com que no início do século XX a história do teatro no Brasil fosse marcada pelos paradoxos entre liberdade e repressão. Nesse momento, havia relativa liberdade visto que a Igreja já não conseguia mais exercer seu poder na arte dramática. Ao mesmo tempo, havia repressão, pois ainda existiam censuras e uma crise política abatia o país. Surgiu, assim, uma nova conjuntura política e social, no interior da qual foram criadas novas condições de produção para o teatro brasileiro contemporâneo na Ditadura Civil-Militar.

Para refletir sobre como as transformações na história influenciaram as práticas discursivas, faz-se importante falarmos um pouco sobre as condições de produção discursiva, uma vez que ao estarem inscritas naquilo que foi dito e veiculado, materializam efeitos de sentido nos textos que circularam na sociedade. Esse processo de produção do discurso implica três instâncias:

1. Sua constituição, a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo;
2. Sua formulação, em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas;
3. Sua circulação que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições (ORLANDI, 2012, p. 9).

No nível da *constituição*, observamos a presença dos discursos já ditos no interdiscurso (eixo vertical) e a composição do dizer. Já a *formulação* está no nível do intradiscurso (eixo horizontal) e refere-se ao como foi dito, à maneira como foram empregados os recursos linguísticos e a sua incidência na constituição discursiva. Nela se configuram as “circunstâncias particulares de atualização, nas condições em que se dá, por gestos de interpretação e através de discursos que lhe emprestam corpo” (ORLANDI, 2012, p. 10).

Na formulação há um investimento do corpo do sujeito presente no corpo das palavras. O momento em que o sujeito diz o que diz. Em que se assume autor. Representa-se na origem do que diz com suas responsabilidades, suas necessidades. Seus sentimentos, seus desígnios, suas expectativas, sua determinação. Pois, não nos esqueçamos, o sujeito é determinado pela exterioridade, mas na forma-sujeito histórica que é do capitalismo, ele se constitui por esta ambiguidade de, ao mesmo tempo, determinar o que diz (ORLANDI, 2012, p. 10).

Portanto, podemos pensar que a constituição do dizer encontra-se em um eixo vertical e a formulação estaria representada no eixo horizontal. Os enunciados se formam no entrecruzamento entre interdiscurso e intradiscursos, “esse eixos se cruzam constituindo a formulação” (ORLANDI, 2006, p. 21). E finalmente, a *circulação* seria uma espécie de materialização linguística na dimensão histórica e física, de suportes dos textos e de veiculação de determinados campos discursivos e institucionais.

Desse modo, a materialidade está inscrita em um determinado contexto histórico como um processo de circulação social, ou seja, “os sentidos são como se constituem, como se formulam e como circulam (em que meios e de que maneira: escritos em uma faixa, sussurrados como boato, documento, carta, música etc.)” (ORLANDI, 2012, p. 12). Nessa perspectiva, a revista *Extra Realidade Brasileira*, edição *MALDITOS ESCRITORES!*³⁵, publicada em março de 1977, mostrou de forma simples que “o buraco do teatro brasileiro é mais embaixo”, ou seja, o problema causado pela censura, ao interditar e recortar os discursos, consistia em “*distribuir medidas à crítica elitista*” (ANTÔNIO, 1977, p. 4).

A partir dessas considerações, observemos a capa (fig. 5), da coletânea organizada por João Antônio. Nela se vê estampada uma relação de nomes dos escritores brasileiros considerados ‘malditos’ pelos agentes da Censura Federal do Brasil e suas respectivas fotos em tamanho 3x4. No canto inferior, abaixo das fotografias, são apresentadas datas em que foram registradas, o que permite compreender que se trata de um possível fichamento policial. Ali, entre os principais autores mencionados, consta o nome de Plínio Marcos, cujo trabalho foi em grande parte proibido porque ia “quase do princípio ao fim cheio de termos pornográficos e gestos imorais”. Segundo as justificativas apresentadas em um dos documentos que compõem o prontuário do dramaturgo no DOPS³⁶, além de terem sido consideradas subversivas, as obras de Plínio Marcos eram vulgares.

³⁵ Vale ressaltar que a revista *Extra Realidade Brasileira* circulou na mídia algumas vezes de forma clandestina.

³⁶ Departamento de Ordem Política e Social – órgão criado para controlar e vigiar os cidadãos com intuito de coibir qualquer tipo de manifestação de ordem política contra o governo vigente. Sobre isso, analisaremos com profundidade no capítulo 4, o qual será dedicado à censura de ordem moral.



Fig. 5 Capa da Revista Extra Realidade Brasileira de 1977

A partir disso, podemos observar essa discussão sobre os problemas da sociedade brasileira em alguns posicionamentos discursivos presentes no fragmento da revista *Extra Realidade*. Os posicionamentos produzem a desconstrução da ideia de que esses escritores são malditos, para construí-los como benditos. Dessa forma, a própria revista se constituía e se posicionava – assim como os escritores – como bendita. Há nos enunciados dizeres bastante reconhecidos tanto por já terem sido ditos e repetidos pelas vozes hegemônicas (que os tratam de “malditos”) quanto pelo fato de a capa da revista já os ter mencionado em edições anteriores. Além de serem “malditos”, os escritores são teimosos, “porque sabem que não

podem escrever com palavrão e escrevem” (MARCOS, *s/d, s/p.*)³⁷. Reincidentes (*não se emendam*) e *falando no miserê geral*, os escritores têm a coragem de falar sobre o que “deveria ser calado”, sobre o que as vozes do poder querem silenciar e esconder.

O sujeito enunciativo de *Realidade* (Fig. 5) produz efeitos de adesão e aliança à coragem atribuída aos “malditos escritores” que é ao mesmo tempo autoatribuída a ele próprio. Ali estão compreendidos tanto a coragem de não censurar quanto a de não se autocensurar. Além disso, a opção por [*miserê*] produz o efeito de não ser apenas partidário do povo, mas também de estar próximo dele, uma vez que o termo mimetiza a maneira como a população pobre fala de sua condição. É uma expressão coloquial que dá a ver posicionamento favorável a certa maneira de falar e, por extensão, de se posicionar em relação ao regime ditatorial, em sua opção pelos usos e valores elitistas.

Além disso, chamamos a atenção para outras expressões que fazem referência ao uso da violência [*emprego da força*] pelos agentes repressores para manter a ordem social. Na expressão [*no feijão*], temos um efeito de rememoração ao problema social da fome e da miséria, em que vivem muitos brasileiros abandonados. Ademais, o posicionamento do sujeito, aqui, não se refere unicamente à falta do alimento no prato, mas a outras vontades de comer. Com certa licença poética ou cronológica, poderíamos remeter aqui à letra da música *Comida*, interpretada pelos Titãs, o povo *não quer só comida, quer comida, diversão e arte*, composta posteriormente, temos o seguinte efeito de sentido: o povo *tem necessidade* de muito mais que comida, quer educação, trabalho e cultura.

Na capa da revista (Fig. 5), a inscrição **MALDITOS ESCRITORES!** que intitula aquela edição, está escrita em caixa alta e em negrito, realçando a condição de denúncia da vida marginal à qual esses escritores foram relegados. A partir da formulação e de suas escolhas lexicais, podemos identificar as filiações ideológicas do sujeito que enuncia.

Nessa perspectiva, ao tomarmos os enunciados da *Extra Realidade* como uma materialidade discursiva, vemos que o seu sujeito enunciativo é formado por um conjunto de artistas, conhecidos por desenvolverem trabalhos vanguardistas. Dessa maneira, ao pensarmos discursivamente sobre a expressão [**MALDITOS ESCRITORES!**], que, provavelmente, foi formulada antes no interior de uma formação discursiva repressiva, ao retornar aqui, numa FD que se opõe à censura, produz o efeito de sentido de resistência e de protesto. Portanto, a inscrição desse mesmo enunciado em diferentes FDs produzirão sentidos outros; de ironia, de adesão, de afastamento, de crítica etc.

³⁷ Depoimento de Plínio Marcos em seu site oficial: <<http://www.pliniomarcos.com/index2.htm>>. Acesso em: 13 de agosto de 2013.

Outrossim, a formulação [*MALDITOS ESCRITORES!*] pode remeter a outro enunciado, como um efeito de memória de outros discursos que circularam em outro momento histórico e em outras condições de emergência: *Les poètes maudits* (Os poetas malditos), de Paul Verlaine, escrito ao final do século XIX. Contudo, essa designação de escritores *malditos* já havia surgido em 1832, quando o poeta Alfred de Vigny, em *Stello* (ou *Les Diables bleus*), expôs os problemas enfrentados pelos poetas em relação à sociedade. Convém enfatizar que o uso do vocábulo *malditos* sempre esteve relacionado a algo ruim, a não ser nessas condições em que o termo foi subvertido e seu sentido valorizado. Aqui, neste retorno da expressão, o adjetivo é empregado para validar que os escritores (que aparecem na capa da revista – fig. 5) são uma influência negativa porque constituem “*uma chamada literatura negra brasileira atual*” ao produzirem textos considerados subversivos e contestadores da ordem social vigente. Concediam, assim, à literatura o lugar de se falar da *barra pesada*.

Esses escritores seriam *malditos*, ainda, porque: i) denunciam o mundo perverso e cruel do *futebol* com a exploração dos jogadores; ii) mostram a marginalização em que os *homossexuais* são expostos; iii) revelam as mazelas do sistema carcerário brasileiro (*cadeia*) e seu sistema organizacional falido, descortinando sem pudor o “*figado e os intestinos da realidade brasileira*”, razões que os tornaram uma *Raça maldita!*. Eles incomodavam não só o Estado enquanto instituição repressiva, mas também a imprensa reacionária, uma vez que as agências repressoras tornavam-se cada vez mais duras que passaram a fiscalizar o texto, a interpretação da encenação chegando à perseguição e à violência aos artistas.

Com efeito, a revista, ao “olhar para o bandido, por exemplo, sob a ótica dos bandidos” (ANTÔNIO, 1977, p. 5), lançou à sociedade uma perspectiva diferente das manifestações e das relações de poder na produção de sentidos. Isto é, *ao avesso*, “das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas paródias, travestis, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (BAKHTIN, 1996, p. 10). Nessa perspectiva, a inversão realizada pela *Extra Realidade* expõe o baixo, mais precisamente, o *traseiro* da sociedade, “*afinal, tudo isso fede*”.

O que *fede* são os problemas e as injustiças sociais tal como são mostrados nela. Isso porque cada vez mais a literatura perdia o interesse por esses assuntos e falava do povo como “*elemento de fascínio exótico, marginalidade, curiosidade folclorizável ao gosto e serviço de uma moda ou ‘ismo’ qualquer*”. A *Extra Realidade* esboçou, por meio do seu discurso, que essa predisposição tende a tirar o povo de circulação, ficando entregues aos “*modelos deformados que vêm de fora*”. Nesse sentido, repudiar a sua cultura é renegar a própria

origem. Ora, o povo, com suas singularidades, quando olhado pela literatura, é descrito como o *exótico*, o *marginal* e o *folclórico*, sempre numa visão estereotipada e, não raras vezes, distorcidas.

Em virtude disso, os ‘malditos’ buscavam *refletir e representar realidades brasileiras em um leque geográfico variado*, expondo de maneira simples e descomplicada as histórias *das classes subalternas*. O submundo dos marginalizados entra em cena e, a partir desse novo lugar enunciativo, estes últimos recebem voz e falam através das personagens de modo *descarnado e inconveniente* da sua *fedida* realidade. Dito de outro modo, a irrupção destes enunciados e não outros em seu lugar demonstra posicionamento favorável a uma linguagem simples, por vezes considerada grosseira, que se aproximava daquela que seria utilizada pelas *classes subalternas*, eventualmente, *desdentadas* e *de pés no chão*.

Por *desdentados* e *pés no chão* (ver referência p. 60), por exemplo, indica-se a população mais pobre que não tem condições financeiras para garantir uma vida digna e nem mesmo sua *subsistência*. Na formulação da revista, observamos que o substantivo “subsistência” é sucedido pelo advérbio “até”, o que produz o efeito de sentido de que esse grupo não possui nem sequer oportunidade a sobrevivência, deixando ainda mais distante a possibilidade de uma vida decente e de sua participação política na sociedade.

Dessa textualização enquanto materialidade e espaço social “*nasce uma escritura descarnada, amassada, vestindo simples, sujo e inconveniente, a refletir sem floreio, impostura ou retoques, um mundo de suores, amordaçamentos, pejejas e medos*”. Com um discurso claro e ao mesmo tempo “franco”, diz o que estava silenciado *sem floreios*, isto é, sem falácias ou correções, a vida dos trabalhadores explorados, dos medos e das inseguranças de um período em que a mordaca tornara-se tão habitual na vida dos cidadãos assim como o arroz e o feijão.

Muito provável que doutores, sambudos e quiquiriquis (ah, litorâneos raquíticos e pretensiosos!) torçam o nariz diante desses operários banguelas, sem eira, nem beira; desses policiais corruptos, corruptores e truculentos; desses mendigos desdentados, desbocados e cheios de picardia para sobreviver, mas que morrem abandonados como cachorros sem dono; desses pingentes do dia e da noite desajustados na cidade grande, ralando-se como porcos-espinho pela sobrevivência; desses soldados que marcham pelo sertão, obedientes e lesados, sem quê, nem para quê; desses homossexuais e prostitutas marginalizados e escorraçados de todos os quadros sociais; da solidão pavorosa dos jogadores de futebol de mais de trinta anos que, de seu, só tem a boleta como derradeira muleta e a cartolagem quer que eles se danem; desses mamelucos lá da ponta de cima do Brasil, expropriados de quaisquer instrumentos de afirmação, usados ou caçados como bestas da mais alta periculosidade; desses corredores sórdidos e pegajosos dos nossos

cárceres, cujos gritos não chegam ao conhecimento geral e a conhecimento nenhum. Isso incomoda. Que, afinal, tudo isso fede (ANTÔNIO, 1977, p. 5).

No trecho acima, vemos que o uso de sinais gráficos pode ser um bom indício no texto da diversidade dos sujeitos explorados e marginalizados. Vejamos como as vírgulas produzem essa heterogeneidade da exploração e da marginalização:

[...] dos trabalhadores/operários que buscam melhores salários e condições de trabalho; da violência policial; dos moradores de rua abandonados como cachorros; dos homossexuais e prostitutas que são lançados à marginalização; da exploração dos jogadores de futebol; da exploração dos índios bem como das suas terras, do sistema carcerário arruinado e que não oferece meios de ressocialização dos detentos etc. (ANTÔNIO, 1977, p. 4-5).

Partindo do pressuposto de que os elementos da língua materializam as relações entre sujeito/autor e discurso/texto na produção dos efeitos de sentido, podemos buscar entender como os sinais gráficos contribuem para a construção de regularidades semânticas, a organização textual e o sentido para o sujeito. Com efeito, a pontuação funciona, no interior da materialidade linguística, “como um vestígio da relação do texto com o discurso e deste com a memória, ou melhor, como um lembrete da memória para o sujeito” (ORLANDI, 2012, p. 117), indicando os lugares possíveis de dispersão do sujeito e dos sentidos.

De acordo com Orlandi (2012, p. 119), os sentidos são construídos a partir de suas relações com o discurso em sua forma material e com os sujeitos. Sob esse viés, as marcas textuais (os sinais de pontuação) podem “significar, ressignificar e se transformar no texto”. A vírgula é um exemplo dessa possibilidade de ressignificação, uma vez que ela marca *pontos de subjetivação* ao “se des-ligar em relação ao interdiscurso fazendo intervir a passagem por ‘outros’ discursos, abrindo para outros sentidos” (2012, p. 123).

O buraco é mais embaixo

Este livro é uma homenagem à memória de PAULO PONTES

O povo parece haver tomado chá de sumiço das letras nacionais. E nem só delas. Anda comido da tevê, das revistas, dos jornais, dos filmes. Das chamadas artes e comunicação. Aparece, se muito, como elemento de fascínio exótico, marginalidade, curiosidade folclorizável ao gosto e serviço de uma moda ou "ismo" qualquer. A tendência é que fique reduzido à indiferença, à frieza (e até ao escárnio) dos números estatísticos. Na continuação, como diriam Paulo Pontes, Noel Rosa ou Lima Barreto, a tendência do povo é sair de circulação das nossas preocupações culturais, largadamente colonizadas e deformadas pelos modelos que vêm de fora.

Falando claro, uma escritura brasileira só perde, com esse repúdio. E, por isso mesmo, aqui se tentou — sem aflições esteticistas ou existencialistas, sem dar bandeiras ou distribuir mesuras à crítica elitista — levantar um conjunto de trabalhos que ao menos tentasse, com alguma limpeza e objetividade, refletir e repensar realidades brasileiras em um leque geográfico variado, a expor em nível acessível um punhado de histórias das classes subalternas.

De propósito, evitou-se o toque beletrístico, enquanto se fortaleceu o laço de uma linha geral entre todos os autores, cuja força é, de natural, o comprometimento com a coisa claramente popular. Respeitadas as condições de cada autor o resultado ficou mais próximo de uma literatura de aparência amassada, descarnada, inconveniente, fedida. Também por isso mais antropológica e menos acadêmica. É brasileira, ainda que desdentada, de pés no chão.

Embora tenhamos nitidamente uma barra pesada como resultado literário, este conjunto não desemboca apenas numa literatura raivosa ou vã. Literatura, digamos, de dentro para fora. Seria pouco. Bem pouco como proposta. Conto-reportagem-depoimento, trabalho parajornalístico? Ainda pouco. Aqui há, de propósito, um trançado, uma mistura dosada, conluiada, argamassada de elementos de literatura chamada pura, com elementos de alta voltagem de verificação da realidade popular. Estes escritos cometem (intencionalmente) quase todas as heresias diante de alguns conceitos tradicionais do purismo do fazer literário. O nosso buraco, afinal, é mais embaixo e estamos mais preocupados com as gentes de baixo e seus problemas de sobrevivência. Subsistência, até.

O estético por si só, nunca. Neste projeto, isso seria um risco estúpido e serviria unicamente ao sorriso e ao pé de vaidade da sociedade de cima, mais uma forma de servilismo, adulação e arremedo de modelos colonizadores que nos emperram e amordaçam. Também não estamos para finulas e salamaleques mentais.

Apesar do que, tentou-se a sustentação de duas características gratas. Primeiro, a de ser um corpo-a-corpo com a vida, embora em áreas geográficas totalmente diferentes; segundo, apresentar um conjunto de histórias brasileiras tonificando o lugar que, sem discussões, o conto tupiniquim tem como gênero de maior destaque na literatura brasileira de hoje. Fecundo, multiforme, surpreendente, criativo, inquieto, usando garra e ousando novidade. E, até involuntariamente, o volume presente é um testemunho firme dessas duas qualidades.

Aceita-se fazer uma antologia de duas formas. Com gana ou com um embrulho no estômago, dizia Graciliano Ramos. Para começo, crei que a batuta esteve mais na mão de meus companheiros, do que na minha. É um projeto singular, este, em que os trabalhos de Wander Piroli, Antônio Torres, Aginaldo Silva, Chico Buarque, Tânia Faillace, Marcos Rey, Plínio Marcos e Márcio Souza se completam, harmoniosamente, como um todo coerente e com uma solene e solta independência de minha participação. Afinados, identificados com um objetivo comum, trabalhando descarnadamente sobre o seu pedaço de realidade popular, cada um usando a camisa de seu estilo próprio, esses autores, juntos e conluiados, levantaram um painel forte da desconcertante e tumultuária realidade do nosso tempo. Tempo ruim.

Entre, se tanto, com a idéia inicial. Propunha como plano de trabalho um corpo-a-corpo com a vida, e que se estrepassem os sambudos, os doutores e os quiquiriquis da obra aberta. Tentava admitir, finalmente, que existe, ao menos, a obra atual, a obra de hoje ou, mais precisamente, a obra-hoje: aquilo que se faz que é livro, ou simplesmente, que dá assunto. Será que, de uma hora para outra, os indivíduos não se estarão debatendo não mais para contar o assunto, mas para fazer ou fazer-se assunto? E não será essa a única opção não-repetitiva, não coagida pelo chamado estabelecimento? Efetivamente, por esse caminho, se chega mais perto de uma produção escrita de barra pesada, mais próxima ao muro e à

Fig. 6 Apresentação da *Extra Realidade*, escrita por João Antônio

porrada. E igualmente se ficará mais longe dos modelos estrangeiros, deformadores e bem comportados.

Como citação ou como epígrafe, parece-me que uma antologia de tamanha heresia possa motivar o surgimento de um novo gênero (ou o seu plural), que só trataria tal qual eles são — o pequeno vendedor da vizinhança da classe média (Chico Buarque em "Ulisses" (*)); o mundo miserável e brutal dos bastidores do cárcere (Wander Piroli, em "Seja o que Deus quiser"); os dramas escondidos detrás da pornochanchada e seus homens vigiando em regime de provisoriado (Marcos Rey em "O bar dos cento e tantos dias"); a marcha dura, vazia e inútil em busca de coisa alguma pelas artes militares no sertão (Antônio Torres em "Atrás da cerca"); uma descida suja aos infernos dos nossos perseguidos homossexuais (Aginaldo Silva em "Nas matinês do Cinema Iris"); a rota e injusta caligrafia divina na enganosa, louca e paupérrima Zona Franca de Manaus (Márcio Souza em "A caligrafia de Deus"); o cenário igualmente roto, esfacelado e sem perspectiva dos jogadores de futebol de segundo time (Plínio Marcos em "Trinta e dois anos em cada perna"); a brutalidade da repressão policial, cruel e impune (Tânia Faillace em "A mãe").

Qual a chave: parajornalismo, conto-reportagem-depoimento, experimentalismo direto sobre uma vivência? Nada disso. O que parece ficar claro é que houve uma inversão de ótica. Olhou-se o bandido, por exemplo, sob a ótica dos bandidos. Assim, do ponto de vista da forma, essa nova linha de idéias favorece e até obriga o surgimento de um novo processo. Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir para uma forma pronta. Ela será dada e exigida. Será imposta pelo próprio tema tratado e jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser tratado com o assunto. E o resultado nem poderia ser outro, considerando-se as qualidades dos autores reunidos, todos a formar uma espécie de linha de frente — provavelmente a mais viva — naquilo de que hoje dispomos como barra pesada literária. (Embora esta antologia não atinja todos os nomes que poderiam formar uma chamada literatura negra brasileira atual.) Desse corpo-a-corpo nasce uma escritura descarnada, amassada, vestindo simples, sujo e inconveniente, a refletir sem floreio, impostura ou retoques, um mundo de suores, amordaçamentos, peles e medos. Uma literatura fedida. Um mundo fedido, como sua motivação.

Muito provável que doutores, sambudos e quiquiriquis (ah, litorâncos, raquíticos e pretensiosos!) torçam o nariz diante desses operários banguelas, sem eira, nem beira; desses policiais corruptos, corruptores e truculentos; desses mendigos desdentados, desbocados e cheios de picardia para sobreviver, mas que morrem abandonados como cachorros sem dono; desses pingentes do dia e da noite desajustados na cidade grande, ralando-se como porcos-espinho pela sobrevivência; desses soldados que marcham pelo sertão, obedientes e lesados, sem quê, nem para quê; desses homossexuais e prostitutas marginalizados e escoraçados de todos os quadros sociais; da solidão pavorosa dos jogadores de futebol de mais de trinta anos que, de seu, só têm a boleta como derradeira mula e a cartolagem quer que eles se danem; desses mamelucos lá da ponta de cima do Brasil, expropriados de quaisquer instrumentos de afirmação, usados ou caçados como bestas da mais alta periculosidade; desses corredores sórdidos e pegajosos dos nossos cárceres, cujos gritos não chegam ao conhecimento geral e a conhecimento nenhum.

Isso incomoda. Que, afinal, tudo isso fede. Desde Dostoiévsky, Cervantes ou a Bíblia. Desde Balzac, que diria aos sábidos:

"Literatura? Mas, minha querida senhora, a literatura não existe. O que há é a vida, de que a política e arte participam."

JOÃO ANTÔNIO

Copacabana, 18 de fevereiro de 1977

(*) Hoje praticamente inédito, o conto "Ulisses" apareceu a 30/7/1966, no Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo", assinado pelo jovem Francisco Buarque de Holanda. O autor tinha 22 anos. Todos os outros contos foram escritos exclusivamente para este livro. A antologia foi produzida em 30 dias.

Fig. 7 Apresentação da *Extra Realidade*, escrita por João Antônio

Tomemos como ilustração o enunciado [*“dos trabalhadores/operários que buscam melhores condições de trabalho”*]. Ao atentarmos para a estrutura sintática da formulação, podemos deduzir que se trata de uma oração subordinada adjetiva restritiva. Isso significa dizer que o posicionamento do sujeito no interior de uma determinada FD pode ser deslocado para outra através do emprego ou da ausência da vírgula [,]. Ou seja, o sujeito que enuncia não vê todos os trabalhadores e operários como aqueles que buscam melhores condições de trabalho, mas sim uma parte.

Observemos como seria diferente a posição dos enunciadores nas construções sintáticas a seguir:

[1] *“dos trabalhadores/operários, que buscam melhores salários e condições e condições de trabalho”* (com vírgula).

[2] *“dos trabalhadores/operários que buscam melhores salários e condições e condições de trabalho”* (sem vírgula).

Em [1] seria uma oração subordinada adjetiva explicativa, que produz o efeito de pré-construído ao impor à leitura uma perspectiva anterior sobre os trabalhadores e operários. Seria uma visão que atribui um ponto de vista de que *“**todos** os trabalhadores buscam melhorias”*.

Na [2] a oração é subordinada adjetiva restritiva. Aqui, apenas aqueles que buscam melhores condições são vislumbrados, colocados em cena pelo enunciador. Isto é, para o sujeito enunciador, *“**nem todos**”* os trabalhadores buscam melhores condições. Logo, há aqueles que *“**já têm** melhores condições”*. Se apenas uma parte busca “x”, podemos apreender que a outra já tem “x”.

Entretanto, antes da nomenclatura gramatical existe fala/discurso. Nesse sentido, a barra e o acréscimo de “/operários” podem perfeitamente desempenhar o papel inclusivo e abrangente que seria cumprido por uma oração subordinada adjetiva explicativa. Vejamos abaixo como essa cadeia parafrástica ficaria:

[1] *“dos trabalhadores/**operários** que buscam melhores salários e condições e condições de trabalho”*.

[2] “dos **trabalhadores** que buscam melhores salários e condições e condições de trabalho”.

Em [1], o fato de o enunciador formular com “/operários”, aliado aos demais elementos das condições de produção e da formulação do intradiscurso, faz com que o efeito seja antes o de inclusão de uma busca de *todos* os trabalhadores que são operários. Ao passo que em [2], a não inclusão do termo “operários”, implica no efeito de que *todos* os trabalhadores, não somente os operários, façam parte dessa busca por melhores condições de labor e salariais.

Tomemos a formulação [*doutores, sambudos e quiquiriquis (ah, litorâneos raquíticos e pretensiosos!*)] como aqueles a quem as críticas se dirigem. Aqui, o sujeito-autor introduz o texto com a locução adverbial *Muito provável*, denotando certo grau de formalidade, que é rompido com o acréscimo dos vocábulos *sambudos* (expressão nordestina que significa barriga inchada – barrigudo) e *quiquiriquis* (substantivo vulgarmente usado para se referir a coisa ou pessoa insignificante) que passam por um processo de adjetivação. Esse jogo lexical produz o efeito de depreciação e insulto aos *litorâneos raquíticos e pretensiosos* que juntamente ao uso da interjeição [*ah*], exprime a indignação.

Sabe-se que o sujeito significa a partir das posições em que se inscreve na história. Neste caso, o autor enuncia a partir do espaço discursivo da resistência, que é determinado pela fala escrachada e não politicamente correta para [*refletir realidades brasileiras*]. De acordo com a gramática normativa da língua portuguesa, o verbo *refletir* é regido pela preposição *em* ou *sobre a/o*. Nesta situação, o não uso da regência também tem significado, pois não é necessariamente *a falta de*, mas sim a escolha por uma forma enunciativa e não outra. A ausência da preposição indetermina quais realidades brasileiras serão discutidas bem como a quantidade dos problemas acerca do assunto possam emergir. Ao passo que, ao dizer, *refletir sobre as realidades brasileiras*, agora com o emprego da regência verbal, segundo as regras gramaticais, produz-se um novo efeito de sentido: o de que esses escritores ‘malditos’ retratarão, pontualmente, a respeito das realidades que assolam o Brasil, isto é, dos problemas, citados no excerto acima, que são colocados à margem.

Dessa maneira, os sentidos são produzidos nos processos discursivos, estabelecendo em que circunstâncias é preciso falar e calar. Assim, podemos pressupor que é nesse espaço ideológico e nas relações de dominação que as formações discursivas se desenvolvem, delimitando aquilo que pode ser dito. Com isso, são as formações discursivas que delineiam

as normas de verificação e coerência nos discursos enunciados, uma vez que os censores tomaram para si a função de cercear e (de)limitar *o que pode e deve ser dito*. O fato é que as FDs concebem os modos de dizer como a base primordial da produção dos sentidos, tornando possível reconhecer na circulação dos textos a sua relação com os discursos de resistência de uma sociedade dividida em classes. Desse modo, pudemos perceber que os processos de proibição e controle do dizer influenciaram e ainda influenciam a produção artística brasileira no sentido de *interdição discursiva*.

1.4 Uma breve genealogia da censura artística: os discursos proibidos

Está proibida a publicação do decreto de D. Pedro I, datado do século passado, abolindo a Censura no Brasil. Também está proibido qualquer comentário a respeito. 06 de setembro de 1972.

A proibição em epígrafe foi publicada em todos os jornais do país em 1972. Todavia, sua emergência se deu em outras condições de produção. A interdição de divulgação do decreto que concedia à imprensa liberdade de expressão e ao mesmo tempo impedia de se falar sobre a censura seria, por natureza, um gesto de apagamento discursivo que se dava via enunciados de leis que determinam o silenciamento? Ora, se a interdição silencia o discurso, ela não permite que o sujeito tenha condições de enunciabilidade. Desse modo, apagar uma palavra não significa excluir todos os possíveis efeitos de sentido que ela poderia adquirir. Ao contrário, esse processo de anulação da lembrança histórica marca o seu desaparecimento em determinada FD, mas produz outros significados. Após cento e cinquenta anos, entre idas e vindas de medidas que regulamentavam e cerceavam o pensamento, a escrita e também o discurso, o Departamento da Polícia Federal (DOPS) interditou a referida lei em setembro de 1972.

Como é sabido, a censura à liberdade de expressão no Brasil foi um processo histórico e secular. Seus indícios de aparecimento se deram em várias condições, propiciando, assim, produções de sentidos diferentes. Essa “semente plantada” ainda no período colonial desenvolveu as suas primeiras práticas de cerceamento discursivo com o objetivo de proteger a ordem religiosa. No período Brasil Imperial, essa censura tornou-se mais forte e ramificada, seu intuito era preservar a moral e os bons costumes. Depois de um período relativamente

curto de democracia, o Brasil conheceria novamente a censura legalizada e efetiva em *terrinha tupiniquim*.

As práticas censórias foram atividades exercidas, exclusivamente, pela Igreja Católica até meados do século XVI. Com o advento da reforma pombalina, em 1768, deu-se a criação da Real Mesa Censória, transferindo esta função para o Estado que, por seu turno, sob a forma repressiva, elegia os textos que poderiam circular. Eram textos cujos conteúdos representavam “perigos” políticos, morais e religiosos à sociedade. Vale lembrar que este órgão enquanto dispositivo de vigilância e de controle prevaleceu no Brasil até meados do século XIX.

Conforme Villalta (2002), a Real Mesa Censória estabeleceu, precisamente, dezessete critérios de classificação dos trabalhos como suscetíveis ou não à interdição. Estariam vetados os textos:

1) de autoria de ateus, que combatessem “nossa Santa Religião”; 2) de autores protestantes contrários à fé católica; 3) que negasse a obediência ao papa; 4) que ensinasse feitiçaria, quiromancia, magia e astrologia; 5) que apoiassem a superstição ou o fanatismo por detrás de um aparente zelo religioso; 6) que continham obscenidades que corrompessem os costumes e a moral do país; 7) que fossem infamatórios e trouxessem sátiras que atacassem diretamente as pessoas, ultrapassando os limites da decência; 8) que defendessem que o soberano tudo pode contra o bem comum do vassalo ou que, ao contrário, tudo concedem ao povo, fomentando o “sistema maquiavélico”, ou, em contraposição, a “seita dos monarcômacos”; 9) que utilizassem a Bíblia em sentido diverso do empregado pela Igreja; 10) que misturassem, sem discernimento, os artigos dogmáticos da fé com pontos que fossem de mera disciplina (deviam ser proibidos inteira ou parcialmente, exceto quando apenas apresentassem as diversas doutrinas, escolas e interesses de países); 11) os que impugnassem os Direitos, Leis, costumes, privilégios, concordatas etc. da Coroa e dos Vassalos; 12) os de conteúdos “heréticos e ímpios”; 13) também se proibiam leituras dos autores “Tolerados por efeito da paz de Münster e Osnaburg” – Grotius, Puffendorf, Bynkershoek, Barbeirac, Vitriario, Thomasio, Wolfio e Cocceio; 14) livros de autoria dos “Pervertidos Filósofos destes últimos tempos”; 15) todos os livros publicados anonimamente na Holanda e na Suíça que versassem sobre a separação entre o Sacerdócio e o Império; 16) que fossem de autoria de jesuítas, fundamentando-se suas conclusões na “autoridade extrínseca da razão particular” e 17) os livros para as Escolas Menores que versassem conteúdos divergentes ao sistema estabelecido pelas Instruções e Alvará de 28 de junho de 1759 (VILLALTA, 2002, p. 57-59).

Apesar dessas categorias de avaliação, descritas acima, como medida de rasoura, é possível, ainda, constatar certa disparidade nos julgamentos dos censores, que partiam da busca pela preservação da origem da língua lusitana, afastando-a das impurezas trazidas pela mestiçagem. Eram coibidas certas expressões, tidas como vulgares e em especial aquelas que denegrissem a imagem da “*nossa Santa Religião*”. Cumpre ressaltar que o poder oficial na

sociedade luso-brasileira, no início dos anos de 1800, conforme explica Neves (2002, p. 153), vivenciava o antagonismo entre a austeridade e a liberalidade. O fato era que para a Censura ainda não havia “critérios rígidos e sistemáticos” suficientes “aliados à formação ilustrada dos censores” para controlar e evitar ideias perigosas.

Outro fator a ser sobrelevado é que o sistema censório concedia a alguns o “direito” de ler e também possuir livros proibidos desde que solicitadas licenças à Real Mesa Censória. Todavia, o privilégio da leitura não era uma prerrogativa oferecida a todos os cidadãos, levava-se em consideração o *status* social e a função desempenhada, por exemplo: “teólogos foram autorizados a ler e possuir obras proibidas de teologia, mas não os advogados, aos quais eram permitias exclusivamente a posse e a leitura de livros jurídicos defesos” (VILLALTA, 2002, p. 87). Vemos, então, que o exercício do aparato censório ia da proibição de palavras ao impedimento de certas posições – lugares ocupados pelo sujeito, com a intenção de reprimir certos efeitos de sentidos. Além disso, aqueles que possuíam a permissão para consumir as obras vetadas deveriam mantê-las em um espaço reservado e seguro, pois elas não poderiam ser expostas publicamente, mas, ao contrário, a sua apreciação dar-se-ia, obrigatoriamente, de modo privado.

Tais expedientes coercitivos visavam proteger a própria Censura – como instituição –, o Estado e a sociedade de influências negativas dos chamados “livros maus”³⁸. Esses livros tinham suas proibições regulamentadas em práticas discursivas, sendo a interdição das obras a principal delas. Do período colonial até o republicano, o Brasil viveu e, talvez, continue vivendo, mas de maneiras diferentes momentos de obscurantismo, em que a liberdade de expressão e pensamento é talhada e determinada por instituições governamentais.

Dada a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, regida interinamente por Deodoro da Fonseca, a estrutura do poder é reorganizada em função dessa nova constituição política. Já de início, o Governo Provisório aplicou o primeiro decreto de censura à imprensa do país, em 23 de dezembro de 1889, mostrando quão autoritária e nefasta essa governança poderia e deveria ser. Nesses termos, observemos o que diz o artigo 1º no exposto abaixo:

³⁸ A expressão *livros maus* foi utilizada, no início do século XIX, para definir as obras classificadas como inapropriadas obscenas e perigosas. Para tanto, Silva (1989, p. 39), em *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão*, esclarece que os *livros maus* eram divididos em três categorias: *intelectualmente maus*; *imoralmente maus* e *emocionalmente maus*. A primeira, de ordem intelectual, diz-se dos trabalhos que afetam de maneira perniciosa os indivíduos que não tenham estudado ou que não possuem uma considerável sabedoria em disciplinas como história e filosofia e por essa razão não poderiam discernir desvios de princípios, falhas ao descrever acontecimentos históricos etc. No que tange a segunda esfera, de ordem moral, referia-se aos livros que incitavam nos leitores pensamentos maliciosos/libidinosos. Por fim, a terceira categoria concerne às histórias de “romances exóticos e de amor barato”.

Art. 1º Os indivíduos que conspirarem contra a República e o seu Governo; que aconselharem ou promoverem, por palavras, escritos ou atos, a revolta civil ou a indisciplina militar; que tentarem suborno ou aliciação de qualquer gênero sobre soldados ou oficiais, contra os seus deveres para com os superiores ou forma republicana; que divulgarem nas fileiras do Exército e Armada noções falsas e subversivas tendentes a indispor-los contra a República; que usarem da embriaguez para insubordinar os ânimos dos soldados: serão julgados militarmente por uma comissão militar nomeada pelo Ministro da Guerra, **e punidos com as penas militares de sedição.**

Art. 2º Revogam-se as disposições em contrário ([grifos nossos])³⁹.

Aqui, a repressão fazia-se por meio da intimidação a indivíduos que tivessem qualquer tipo de comportamento sedicioso ou desordeiro, segundo as normas impostas, razão pela qual seriam *punidos com as penas militares*. As leis instituídas assim como o evangelho eram sagradas, portanto, sujeito à obediência. A palavra de ordem era (e seria ao longo de vários séculos) obedecer – submeter-se – ao poder público vigente e isso desenvolveria na sociedade uma moral cristã, posto que, a Igreja era uma aliada na formação da massa popular. Mesmo não configurando em primeira instância como o Estado, ela ainda ditava quais leituras os “cidadãos de boas famílias” deveriam fazer.

Em 1890, há a revogação do Decreto-Lei 85-A, pelo próprio Deodoro da Fonseca, numa tentativa de restaurar a liberdade de expressão, prerrogativa que já havia sido assegurada por D. Pedro I, quando sancionou o fim da censura no Brasil. Essa nova prescrição justificava-se pelo Governo Provisório considerar que já não havia mais motivos de ordem pública,

[...] pelos quais, **a bem da união dos brasileiros**, das instituições republicanas e do crédito do país no exterior, foram necessárias as providências extraordinárias tomadas pelos decretos n. 85-A de 23 de dezembro de 1889 e n. 259 de 29 de março deste ano [1890].

Que **assegurada a tranquilidade geral da Nação, reconhecido o seu governo por todos os Estados da América e grande número da Europa**, firmado em todos eles o crédito público brasileiro, constituído o Congresso Nacional, **desapareceram os perigos que era dever de honra do Governo**

³⁹ Decreto-Lei nº 85-A, de 23 de dezembro de 1889, proposto por Marechal Deodoro da Fonseca, para o julgamento de crimes de conspiração e sedição contra o governo. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-85-a-23-dezembro-1889-543749-publicacaooriginal-54307-pe.html>. Acesso em: 31/03/2017.

conjurar, afim de, se organizar a República em perfeita paz ([grifos nossos])⁴⁰.

Ora, o livre pensamento foi tido, por décadas, como um comportamento sedicioso. Logo, opinar feria a Constituição – o Governo. Contudo, o enunciador da lei arroga para si o papel de porta-voz do povo, exercendo, dessa forma, em nome e *ao bem da união dos brasileiros*. Isto é, o enunciador fala para um “nós”, como podemos observar nas formulações *união dos brasileiros e tranquilidade geral da Nação*. Esse efeito de sentido é produzido porque o povo é equivalente a brasileiros e Nação.

Outra evidência dessa posição do falar “*em nome de*” é o de que o sujeito enunciador do discurso *assegura a tranquilidade da Nação ao organizar a República em perfeita paz*, uma vez que *desapareceram os perigos*. O ato de assegurar já é, em sua essência, uma prática censória, posto que significa *permitir de modo certo ou seguro*. Mas o que seria então essa forma certa e segura de falar? Será mesmo que os perigos haviam desaparecido? De quais perigos o decreto tratava? São questões difíceis de serem respondidas com exatidão.

Aquilo que parecia ser um abrandamento, na verdade, perdurou apenas por algumas décadas. A fase “mais branda”, logo, foi interrompida, segundo Lang (*apud* MARTINS, 2002, p. 177), “com o intuito de fazer cessar o regime de irresponsabilidade em que vivia a imprensa e que havia convertido alguns jornais em ignóbeis instrumentos de difamação”. Posteriormente, foi criada a Lei de Imprensa em 1923, popularmente conhecida como *Lei Adolfo Gordo*⁴¹, que retoma, assim, o cerceamento discursivo manifesto. Diante disso, não era possível dizer qualquer coisa a partir de qualquer imprensa sem a devida autorização.

Nesse jogo discursivo de silenciamento da memória apagam-se as repetições – as lembranças que nos possibilita retomar os já-ditos. Em contrapartida, o apagamento do decreto instituído por D. Pedro I se dá pela retomada desse discurso pelo enunciador, evidenciado pela expressão temporal, *datado do século passado*. Por esse procedimento de rememoração, o enunciador produz um efeito de silenciamento e, por conseguinte de esquecimento, afinal esse discurso não mais poderia circular. Diante dessa necessidade que modelar os discursos, o Estado incutiu no corpo social, através, basicamente, da propaganda,

⁴⁰ Decreto nº 1.069, de 22 de novembro de 1890, que revogava os decretos-lei de censura à liberdade de expressão. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1069-22-novembro-1890-517082-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 31/03/2017.

⁴¹ O Decreto nº 4.743, Lei de Imprensa, de 1923, ficou conhecida como a *Lei Adolfo Gordo*, em referência à proposta redigida, em 1907, pelo senador Adolfo Gordo, que versava sobre a regulamentação da liberdade de imprensa e reprimia a greve entre os operários, mormente, os estrangeiros. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4743-31-outubro-1923-567758-publicacaooriginal-91090-pl.html>. Acesso em: 01/04/2017.

valores como obediência às normas/regras e a disciplina. A censura, dessa forma, é um aparelho de controle e manipulação das massas, que se dá conforme seus interesses e necessidades a fim de sustentar uma falsa hegemonia da sociedade. E como tal, ela foi *disciplinarizada* e transformada em lei, lhe sendo outorgada, a função de normatizadora da construção dos novos enunciados que viriam emergir.

Para falar a disciplinarização das práticas discursivas, lembremos que a disciplina e o controle do dizer são exercidas segundo uma *vontade de verdade*, que move os discursos de uma época. Esse campo diz respeito a “um princípio de controle da produção discursiva. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de reatualização permanente das regras” (FOUCAULT, 2008, p. 36). Se existem regras que delimitam o que pode e o que não pode ser dito, significa que há a recusa a determinados dizeres que se inscrevem em outras ordens, ou seja, a determinação do dizer se modifica e se intensifica em tempos de exceção. Isso nos leva a questionar acerca de certos discursos terem sido censurados e não outros especialmente aqueles enunciados por Plínio Marcos.

Por conseguinte, o controle que marca a ordem discursiva da censura converteu-se num sistema institucionalizado de regulação, cerceamento e também silenciamento de alguns enunciados. Nesse sentido, podemos dizer que o *silenciamento* é a condição de existência de mecanismos de interdição sobre o dizer daquele momento histórico. Orlandi (2007, p. 42) define o silêncio como uma instância do dizer que significa de diferentes maneiras e que se tornou objeto de reflexão em várias teorias como: a filosofia, a psicanálise, a semiologia, a etnologia e, inclusive, a linguística, que passou a investigar o silêncio, “sob a etiqueta da elipse e do implícito. Além disso, há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota, o da vontade etc.”.

Sobre essa noção do silêncio, Orlandi (2007) propõe duas formas de constituição do silêncio: i) o *silêncio fundador*, ou fundante, tido como o início de toda significação, aquele que dá sentido ao não dito ao promover condições para que ele possa significar; e ii) o *silêncio como política do sentido* (silenciamento) que se ramifica em a) *silêncio constitutivo*, que diz respeito à ordem da produção de sentido e da linguagem (“uma palavra apaga necessariamente as ‘outras’ palavras”) e b) *silêncio local*, que concerne à interdição do dizer (“àquilo que é proibido dizer em certa conjuntura”), como por exemplo, a censura e a repressão.

O *silêncio fundador* parte da hipótese de que o silêncio é uma instância constitutiva. Conforme Orlandi, “o silêncio não é vazio, ou sem sentido; ao contrário, ele é o indício de

uma instância significativa” (2007, p. 68), pois ele está entre as palavras, principalmente, atravessando-as de novas significações. Por isso, o silêncio produz efeitos de sentido diversos. Logo, ele não pode ser tomado como o ‘vazio’ – a *falta* da linguagem e/ou da comunicação, mas como o *horizonte*. Dessa maneira, o silêncio é a própria condição de produção de sentido, ou seja, ele aparece como o lugar/espço que permite à linguagem significar.

Com efeito, “o silêncio torna presente não só a iminência do não-dito que se pode dizer, mas o indizível da presença: do sujeito e do sentido” (ORLANDI, 2007, p. 70). Perante essa teoria, o silêncio se caracteriza pela presença, e não pelo seu distanciamento como se acreditava. Tem-se então, uma “busca [pela] completude da linguagem – o que implicaria a ausência do silêncio – leva à falta de sentido pelo muito cheio, mesmo se, do ponto de vista estritamente sintático, há gramaticalidade” (ORLANDI, 2007, p. 69).

Já o silenciamento, isto é, a *política do sentido*, precisa configurar aquilo que foi e não foi dito para que possa tornar-se significante. Esse tipo de silêncio se faz presente, por exemplo, nos casos de censura no campo artístico, visto que é em seu caráter constitutivo que se instaura os liames dos implícitos. Como exemplo, vejamos como se dá o dizer e o silêncio: “se diz ‘x’ para não (deixar) dizer ‘y’ ou se obriga a dizer ‘x’ para não deixar dizer ‘y’” (ORLANDI, 2007, p. 73, 81). Já o *silêncio local* é precisamente a interdição do dizer, um seu exemplo é a censura que produz os interditos e as proibições, como o ocorrido com a peça *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* escrita por Plínio Marcos. Essa peça foi vetada pelo departamento de censura prévia em 1966 por apresentar, a partir do vocábulo *chapéu*, uma metáfora da exploração do homem sofrida pelo próprio homem⁴². Dessa maneira, a censura não deve ser considerada como “um fato circunscrito à consciência daquele que fala, mas um fato discursivo que se produz nos limites das diferentes formações discursivas” (ORLANDI, 2007, p. 76), conforme suas condições de produção.

Cabe lembrar que a censura é forma institucionalizada do silêncio que, por sua vez, está intrinsecamente ligada à interdição. Para isso, foi organizada em abril de 1969 uma comissão para examinar as atividades de vários artistas, dentre eles, Plínio Marcos. Os processos e inquéritos criminais eram procedimentos de silenciamento utilizados pela Censura para fazer *calar* a classe artística, sobretudo o dramaturgo “maldito” acusado de praticar “subversão”.

O silenciar não é característica exclusiva das práticas censórias. Pelo contrário, o *silêncio* é inerente às práticas discursivas. Nesse sentido, a produção do silêncio não deve ser

⁴² Veremos mais detalhadamente este tema no quarto capítulo desta tese.

compreendida unicamente como a falta ou a ausência do dizer, mas também em sua relação com a materialidade histórica. Por isso, “é preciso assim fazer calar a linguagem. Mas é preciso, inversamente, *fazer falar o silêncio*”. Ou seja, faz-se necessário identificar suas diferenças e suas formas de condutas impostas no cotidiano e reconhecer “o modo e o lugar de sua enunciação” (COURTINE; HAROCHE, 2002, p. XXV-XXVI). Problematizar o efeito de sentido do silêncio implica investigar o porquê do uso de um determinado enunciado e não outro em seu lugar, dado que a emergência de uma formulação exclui outras, produzindo o silenciamento de outras formulações.

Paulatinamente, a Censura foi ganhando força, e instaurou-se no país durante o governo de Epitáfio Pessoa no século XX. Nesse período, surgiu o decreto n. 14.529 que regulamentava a *censura prévia*⁴³ a determinadas peças teatrais, como podemos verificar no disposto do capítulo XIV:

Art. 39. A representação de qualquer peça teatral depende da censura prévia feita pelo 2º delegado auxiliar.

§ 1º Para este fim o autor da peça ou empresário teatral requererá por escrito o registro da peça, apresentando dois exemplares impressos ou datilografados, sem emenda, rasura ou borrão.

§ 2º O requerimento será dirigido ao 2º delegado auxiliar, devendo essa autoridade, findo o prazo de três dias, autorizar a representação da peça ou não, declarando neste caso se a recusa é absoluta ou poderá ser revogada, uma vez que o autor ou seu representante legal suprima ou modifique os pontos indicados.

§ 3º A Polícia não poderá fazer diretamente qualquer alteração ou supressão na peça apresentada a registro.

§ 4º A censura prévia, feita de acordo com o art. 49, § 2º, compreende também a caracterização e guarda-roupa dos artistas, marcação e cenários da peça.

§ 5º Na censura das peças teatrais a polícia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém à prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da sociedade atual.

Art. 40. Um dos exemplares apresentados, depois de emendado, será arquivado na 2ª delegacia auxiliar, de onde não poderá ser retirado sob qualquer pretexto, salvo para ser recolhido ao Arquivo da Polícia, e o outro, conferido e visado, será restituído ao requerente para a representação; os

⁴³ A censura prévia foi regulamentada por meio do Decreto n. 14.529, de 09 de dezembro de 1920. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 28 de junho de 2016.

tópicos proibidos serão, no exemplar restituído, assinalados a carimbo da 2ª delegacia auxiliar.

Art. 43. Autorizada a representação, o empresário comunicará ao 2º delegado auxiliar, no prazo de 24 horas, o local e a hora do ensaio geral da peça, a fim de ser verificado se foram observadas as supressões e alterações exigidas.

§ 1º Nos ensaios gerais os personagens estarão devidamente caracterizados e usarão o competente guarda-roupa, fazendo-se funcionar os cenários como para as representações públicas.

§ 2º O diretor de cena é obrigado a fazer cumprir as observações do censor, encarregado de presidir ao ensaio geral, em tudo quanto se referir à caracterização, gesticulação, guarda-roupa, maquiagem e cenários.

Cabe ressaltar que a lei de censura prévia foi reformulada com o passar dos anos e ganhou novos mecanismos de controle de acordo com as condições históricas da época. As proibições iam desde a normatização de figurino e cenários até à encenação. O que antes regulamentava as casas de diversões e espetáculos públicos, a partir de então, tornou-se um dispositivo oficial. O decreto 20.493⁴⁴, de 24 de janeiro de 1946, passou a institucionalizar o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, bem como a atividade de censor, como dispõem os artigos abaixo:

Art. 1º O Serviço de Censura de Diversões Públicas do D. F. S. P., diretamente subordinado ao Chefe de Polícia e dirigido pelo Chefe do mesmo Serviço, tem a seu cargo, além da censura de diversões públicas em geral, as demais atribuições que lhe são conferidas neste Regulamento.

Art. 2º O Serviço de Censura de Diversões Públicas é constituído:

- a) do gabinete do Chefe do Serviço;
- b) da Secretaria;
- c) da Censura;
- d) da Seção do Expediente;
- e) da Fiscalização.

Art. 4º Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

- I - as projeções cinematográficas;
- II - as representações de peças teatrais;
- III - as representações de variedade de qualquer espécie;
- IV - as execuções de pantomimas e bailados;
- V - as execuções de peças declamatórias;
- VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;
- VII - as exhibições de espécimes teratológicos;
- VIII - as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e *standartes* carnavalescos;

44 Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 25 de julho de 2016.

XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajés característicos ou fora do comum;

X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;

XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;

XII - as exibições de televisão;

Essas medidas provisórias foram instrumentos de cerceamento da mídia impressa, do teatro e de qualquer forma de expressão artística, que se recusasse à prática da autocensura. Nesse sentido, o *Jornal da República* publicou, em 20 de novembro de 1979, uma matéria



Fig. 8 Publicação do *Jornal da República* sobre a questão da autocensura na imprensa

intitulada *A questão da autocensura*, escrita pelo jornalista Fernando Perrone. Nela, o escritor trazia à tona uma discussão sobre essa nova forma de censura à imprensa, que se estendia ao campo das diversões públicas e que nascera com a suspensão da censura prévia da imprensa em 1979.

A censura como sistema formal exerce um poder discricionário sobre suas decisões. Conforme afirma Thoreau (1997, p. 41-42), a censura não tem a obrigação de justificar suas ações, pois “a proibição de obras artísticas é uma prerrogativa orgânica do poder. É o poder quem deve zelar pela moralidade pública, sendo a proibição uma forma de exercício deste zelo”.

A autocensura seria, como define Perrone, *uma espécie de censura interna que impediria o jornalista de opinar de forma discrepante da ‘linha’ editorial da casa*, ou seja, ela é uma forma de silêncio.

Retomando o artigo acima, a *autocensura* enquanto silêncio não se dá apenas sobre a voz do jornalista, mas também sobre a de todos por quem e para quem se fala. Ela é,

efetivamente, um instrumento (disfarçado sob a máscara da sugestão) de vigilância e de controle de informações. Entretanto, por ser praticada pelas mãos do próprio escritor/autor, a autocensura, para alguns, não é identificada como uma prática censória. Ela criminaliza os discursos dissidentes – aqueles que *discrepam da 'linha' editorial da casa*, pois, ao falar de um determinado assunto, é possível fazer silenciar outro. Pois a posição a partir da qual se fala representa um mecanismo de silenciamento *em nome de uma certa liberdade interna*.

Após o Ato Institucional nº 5, em 1968, o *Jornal do Brasil* publica, no dia seguinte à decretação, a seguinte meteorologia:

*Previsão do tempo:
Tempo negro.
Temperatura sufocante.
O ar está irrespirável.
O país está sendo varrido por fortes ventos.
Máx.: 38°, em Brasília. Mín.: 5°, nas Laranjeiras.*

Nesse contexto, a previsão funciona como uma metáfora para retratar o que foi aquele 13 de dezembro de 1968, tornando ainda mais *sufocante* a situação em que os artistas e jornalistas resistentes se encontravam. A censura então se tornara ainda mais violenta e rígida, sobretudo porque, nesse período, ela funcionou de duas maneiras. Uma extremamente burocrática, fundamentada em leis e decretos, como vimos anteriormente, que pautavam seus princípios *em nome da Segurança Nacional*. A censura era praticada e dirigida a ‘todos’ os cidadãos e se dividia em duas categorias: i) censura *preventiva* ou censura prévia: era exercida com a função de *limitar aquilo que poderia ou não ser dito/publicado/encenado* e ii) baseada no poder *punitivo* – referente aos processos judiciais. A outra forma de censura se direcionava àqueles que, de alguma maneira, demonstravam certa resistência ao sistema organizacional imposto pelo Departamento de Censura. Aqui, tem-se a censura coercitiva, que se utilizava do medo e da intimidação para praticar a repressão e fazer calar o meio artístico e a imprensa os que não se coadunavam com os valores do regime.

De modo geral, os meios de comunicação deveriam obrigatoriamente enviar à Censura não apenas os artigos que seriam publicados, mas também os títulos das matérias, as ilustrações, as fotografias, os anúncios etc. Inclusive, havia espaços deixados em branco ou em preto nas páginas dos jornais, utilizados para caracterizarem a censura, que também foram vetados posteriormente. Por essa razão, o periódico *Movimento* fundado em 1975, considerado jornal revolucionário por se opor ao regime militar, sofreu represálias da censura prévia.

Evidentemente os critérios da censura obedecem a alguma lógica, mas os motivos que levaram a censura de centenas dos 3.093 artigos vetados desafiam qualquer inteligência. Por exemplo, a censura vetou diversas declarações do presidente Geisel e, há duas semanas, uma coletânea de artigos do chefe do SNI, general João Baptista de Figueiredo. [...] Entre as ilustrações e fotos vetadas pela censura (um total de 3.612 [durante] três anos) há absurdos como veto de um passe de trem, que deveria ilustrar uma matéria sobre problemas de transporte e um latão de leite. Sim; um latão de leite! (*Movimento*, 1978, p. 15).

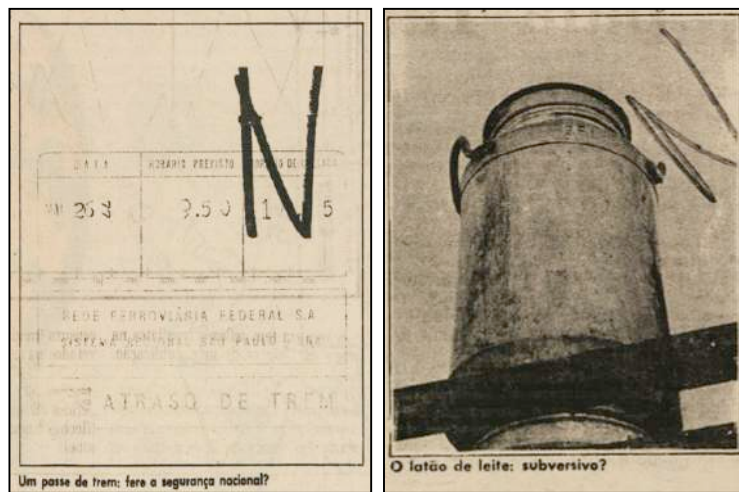


Fig. 9 *Jornal Movimento* – publicação de 12 de junho de 1978

Por que vetar duas imagens aparentemente inofensivas? Possivelmente, a interdição delas tenha se dado porque podem ser relacionadas ao período de exceção que afligia o Brasil. Da passagem de trem, temos a retomada das manifestações que aconteceram acerca da falta de investimento em ferrovias; do latão de leite, a alusão à fome e à miséria a que as camadas mais pobres da sociedade estavam sujeitas.

Com a instauração da ditadura civil-militar, o alvo tornou-se todos os sujeitos que promovessem o que se considerava como desordem e perigo à Nação. A questão da regulação dos limites da liberdade de expressão voltava-se para a tentativa de desvelar as “intenções” dos autores enquanto sujeitos políticos e ideológicos.

Por último, a partir dos procedimentos censórios – dos dispositivos de controle e cerceamento discursivo tais como o DOPS – o Estado buscava manter a homogeneidade social ao buscar a preservação dos “bons costumes”. O silenciamento se relacionava assim à “moralidade da classe dominante, manifestada nos limites do que se pode fazer, mas não pode expressar, é que estaria sendo questionada” (THOREAU, 1997, p. 47).

1.4.1 Censura e silêncio: o dever de fazer calar

A 'arte de calar' é uma arte da presunção: calar é fazer supor que se sabe (Courtine, 2002, p. XXIII).

As normas censórias foram instituídas no Brasil muito antes dos períodos democráticos, sendo considerada um legado da época de dominação portuguesa. O principal escopo dos órgãos de censura era o de manter a sociedade livre de quaisquer discursos ou práticas de caráter subversivo. De acordo com Souza (2010),

[...] a censura de diversões públicas não foi criada na ditadura militar para atender às demandas da época, mas redefiniu por lideranças do governo conforme determinações políticas. Assim, a *re-significação* da censura e da centralização do serviço responderam às necessidades conjunturais dos governos militares de assumir o controle nacional da produção artística que transgredisse preceito ético-moral ou que veiculasse mensagem político-ideológica (2010, p. 237).

Desse modo, ao se assumir como o transmissor da voz da contestação, boa parte do teatro brasileiro foi calado – silenciado. Vários escritores foram proibidos de publicarem seus livros e de representar seus textos. Dentre eles, Plínio Marcos foi um dos que mais sofreu com a *perseguição* exercida pela Censura.

Vejamos inicialmente o relatório de instauração de Inquérito Policial-Militar (fig. 10a e 10b), aberto pelo general Humberto Mello, em abril de 1969:

Of nº 058/69-GP

Rio de Janeiro, Gb., 18 de abril 69

Do Presidente da Comissão Geral de Inquérito Policial-Militar

Ao Exmº Sr Chefe de Estado-Maior da Armada

Assunto:- Instauração de Inquérito Policial-Militar

1. Esta Comissão examinando as atividades de ALFREDO DIAS GOMES, CARLOS JOSÉ DIEGUES, JEAN FRANCESCO GUARNIERI, JOSÉ RIBAMAR FERREIRA GULLAR, NEWTON CARLOS, PLÍNIO MARCOS e GERALDO FERDOSO DE ARAÚJO DIAS, verificou que todos eles vêm se empenhando com a classe artística, na qual militam e são membros exponenciais, para destruir os princípios da Revolução de 31 de março, subverter o regime e a ordem social através ações extensivas ou veladas, utilizando-se de meios de divulgação de grande penetração e influência na opinião pública, tais como cinema, teatro, rádio e televisão.

2. As atividades subversivas desses elementos, constituem uma das componentes, no mínimo psicológica, para ocorrência sistemática de ações da guerra revolucionária, já identificada com atentados terroristas, sabotagens, assaltos a bancos, golpes de mão em quartéis, roubos de armas e equipamentos militares e a prática de atos contrários aos interesses nacionais, corrompendo a juventude e contribuindo para a dissolução da família brasileira e da sociedade democrática.

3. Face ao exposto, solicito a V Exª seja mandado instaurar Inquérito Policial-Militar para apurar a responsabilidade criminal

Gen. Div. Humberto de Souza Mello

Fig. 10a Inquérito Policial-Militar – Arquivo Nacional de Censura Prévia

CONFIDENCIAL

Presidência da República

- Comissão Geral de Inquérito Policial-Militar

Gabinete do Presidente

(Continuação de Of nº 058/69-GP, de 18 ABR 69, da CGIPM ao CBMA)

dos elementos acima citados e de outros de meio artístico, que venham a ser identificados no curso do inquérito que se vai instaurar.

Esta Comissão colocará a disposição do Sr Encarregado deste IPM os subsídios que já dispõe, sobre as atividades subversivas dos elementos acima mencionados.

4. Apresente a V Exª os mais elevados protestos de consideração e respeito.

Gen. Div. Humberto de Souza Mello

GEN DIV HUMBERTO DE SOUZA MELLO
Presidente da CGIPM

gd.

Fig. 10b Inquérito Policial-Militar – Arquivo Nacional de Censura Prévia

Dada a conjuntura histórica e a condição de produção repressiva em que a sociedade brasileira havia sido submetida, é outorgado ao general o direito de falar, visto que ele fala a partir da sua posição de autoridade. Desse posicionamento do *poder falar*, Humberto Mello, na posição de censor, é quem, de fato, está autorizado a *fazer calar*. Logo, podemos compreender o silenciamento como uma prática militar.

A solicitação de abertura de inquérito vem subsidiada por exame e verificação. Os investigados não são quaisquer uns; eles não só são subversivos, mas empenham-se em sê-lo; e o fazem valendo-se de meios de difusão que “influenciam a opinião pública”. Contudo, há uma contradição na designação dos sujeitos, definidos pelo general, como praticantes de “atividades subversivas”. No início do relatório são apresentados os nomes desses “sujeitos transgressores”, no segundo parágrafo, esses mesmos sujeitos, que antes foram identificados pelos seus nomes, agora são tratados de “elementos”. Uma vez que esse termo [elemento] é muito utilizado no meio policial para designar vulgarmente uma pessoa ou um grupo de indivíduos não identificados, aqui, adquiri um valor pejorativo ao aludir sentido de “criminosos” e “terroristas”.

O enunciador do inquérito ainda diz que esses investigados “são membros exponenciais” capazes de destruírem os princípios da “Revolução de 31 de março”. Primeiro, o emprego do adjetivo [exponenciais] produz o sentido de que as atividades realizadas por aqueles “elementos” são extremamente perigosas, por isso, devem ser punidos. E, segundo, o general define como “revolução” a tomada do governo pelos militares juntamente com alguns setores civis. Desse modo, se o poder foi fruto de uma ação violentamente imposta, soa contraditório dizer que aqueles sujeitos, citados como subversores da ordem – da juventude – da família –, corrompem a “sociedade democrática”. Logo, se a sociedade fosse democrática não seria a liberdade de expressão um sentido negativo.

Assim, após termos empreendido algumas reflexões provenientes da AD e seus possíveis diálogos com a história de censura artística, especialmente no que se refere ao teatro popular e social, nos próximos capítulos mobilizaremos ainda dispositivos teóricos e analíticos provenientes desses dois campos do saber para responder a nossa questão-problema: identificar e analisar os motivos que tornaram a obra de Plínio Marcos ser rechaçada pelas agências repressoras. A seguir, analisaremos o funcionamento discursivo crítico, político e social da arte dramática durante o regime de exceção no Brasil. Para tanto, tomaremos as obras censuradas e/ou vetadas do dramaturgo, sob o aspecto da censura de ordem religiosa.

2. NÃO PROFANARÁS AS LEIS DIVINAS: A CENSURA E A REPRESSÃO EM NOME DO SENHOR

Tomou, pois, o senhor Deus o homem, e colocou-o no paraíso das delícias, para que cultivasse e guardasse. E deu-lhe este preceito, dizendo: Come de todas as árvores do paraíso, mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal; porque em qualquer dia que comeres dele, morrerás indubitavelmente (Gênesis: 2,15-17).

Na passagem, o dizer intimidador de Deus ao homem – sobre o que é permitido ou não comer – mostra-nos que o controle discursivo não é fato contemporâneo. O universo sagrado tende a dividir os que acessam mais ou menos diretamente a divindade (os cardeais, os padres, as freiras e aqueles que colaboram demasiadamente à instituição religiosa) e os demais membros de uma comunidade. Essa divisão incide na produção de regulação do discurso. Particularmente a Igreja católica, desde sua emergência, regula e delimita o *poder fazer e poder dizer*. A partir do versículo “*Come de todas as árvores do paraíso, mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal*”, podemos perceber relações de poder que se exercem sobre *aquilo que pode e deve ser dito*. Nos enunciados, há uma posição sujeito (Deus) que autoriza o homem a comer de todas as árvores, todavia, o uso da conjunção adversativa *mas* indica uma restrição. Há coisas que são permitidas fazer, mais do que isso: “é o paraíso das delícias”, porém, em contrapartida, essas possibilidades não são irrestritas. Isto é, ele poder comer, mas não de todas, afinal há uma interdição que recai justamente sobre o *fruto da árvore da ciência*. Sabe-se que essa árvore não se trata do vegetal e sim uma metáfora sobre a capacidade, o privilégio que somente Deus possui para determinar e distinguir o bem do mal.

Grosso modo, a *árvore da ciência* é a única lei a que os homens deveriam submeter-se sem indagações. Ao passo que aqueles que tentam fugir a essa “ordem suprema e sagrada” são subjugados e colocados na posição de pecadores, pois são considerados infratores das regras. Por essa razão, sofrem as devidas consequências. Metaforicamente, os enunciados não aludem à árvore e ao fruto, e sim ao exercício de sua submissão, cujo propósito serve para afirmar a posição de *autoridade de Deus* e a sua sujeição a ele. Dessa forma, temos no discurso religioso um procedimento próprio de doutrina, que “liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros” (FOUCAULT, 1996, p. 43).

Se tomada como instituição disciplinar, a religião⁴⁵ pode ser considerada um mecanismo de representação cultural de grande expressividade e poder. Durante séculos, a religião foi o setor da sociedade que organizou as primeiras formas oficiais e autoritárias de censura. Desde a Antiguidade, passando pela Idade Média até o Renascimento, a Igreja instituiu concepções de mundo que não deveriam, jamais, ser questionadas, contestadas, enfim, refutadas.

Segundo Gomes e Casadei (2010), a Inquisição tinha como principal escopo combater o que considerava como blasfêmias e a propagação do que era concebido como sectarismo religioso. Dessa forma, ocupava um lugar privilegiado no curso “das interdições de caráter censório. Do século XII ao XV, ela se concentrou no combate à crescente massa de hereges, e se manifestou com a queima dos livros que expunham ideias divergentes das oficializadas pela Igreja Católica” (GOMES; CASADEI, 2010, p. 59).

Os processos de interdição do discurso se fazem presentes desde as primeiras falas do homem. O tribunal do Santo Ofício é um exemplo dessa oficialização da censura, mediante os julgamentos que levavam em consideração o caráter moral, político e, sobretudo, religioso. Nesse sentido, aquele que fosse condenado era submetido a sessões de torturas, à privação social ou à morte. Todas essas intervenções e procedimentos estavam apoiados em dogmas nas instituições religiosas, que buscando “preservar sua hegemonia, combateram sem trégua as religiões adversárias, as impiedades, os ateísmos, a laicidade” (COSTA, 2014, p. 20). É nessa conjuntura histórico-social que nasce a censura como instrumento de controle e repressão, difundindo-se a partir da partilha dos mesmos saberes.

Aparentemente, a única condição requerida é o reconhecimento das mesmas verdades e a aceitação de certa regra – mais ou menos flexível – de conformidade com os discursos validados; se fossem apenas isto, as doutrinas não seriam diferentes das disciplinas científicas, e o controle discursivo trataria somente da forma ou do conteúdo do enunciado, não do sujeito que fala. Ora, a pertença doutrinária questiona ao mesmo tempo o enunciado e o sujeito que fala, e um através do outro. Questiona o sujeito que fala através e a partir do enunciado, como provamos os procedimentos de exclusão e os mecanismos de rejeição que entram em jogo quando um sujeito que fala formula um ou vários enunciados inassimiláveis; a heresia e a ortodoxia não derivam de um exagero fanático dos mecanismos

⁴⁵ Etimologicamente, a palavra ‘religião’ origina-se do termo em latim *religio*, o qual significa “um conjunto de regras, advertências e interdições, sem fazer referência a divindades, rituais, mitos ou quaisquer outros tipos de manifestação que, contemporaneamente, entendemos como religiosas. Assim, o conceito ‘religião’ foi construído histórica e culturalmente no Ocidente, adquirindo um sentido ligado à tradição cristã” (SILVA, 2011, p. 20). De modo análogo, se estabelecermos à ‘religião’ uma ligação com o ‘sagrado’, o ‘virtuoso’, o ‘santo’ etc., qual seria então o seu oposto? Poderíamos pensar em ‘profano’, ‘mundano’, ‘pecaminoso’ ou outros termos com sentidos pejorativos?

doutrinários, elas lhes pertencem fundamentalmente. Mas, inversamente, a doutrina questiona os enunciados a partir dos sujeitos que falam, na medida em que a doutrina vale sempre como o sinal, a manifestação prévia – pertença de classe, de status social ou de raça, de nacionalidade ou de interesse, de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação (FOUCAULT, 1966, p. 42).

Consoante Palma⁴⁶ (1992), os censores deveriam perscrutar tudo o que causasse perniciosidade à religião, além de, evidentemente, censurar obras e emitir pareceres sobre as novas publicações. A Inquisição deveria aprovar previamente todos os livros que seriam vendidos e manuseados. Nada deveria escapar à sua avaliação, e, caso figurassem no catálogo de proibidos, o dono deveria entregá-lo a um qualificador. Se porventura, tal procedimento não fosse realizado, o sujeito era denunciado e punido com multa e/ou declaração de fé. Popularmente, dizia-se entre a população “que alguns livros eram proibidos por serem maus e que outros eram maus por serem proibidos” (PALMA, 1992, p. 113).

Vendo a sua crescente perda de espaço nos acontecimentos e no cotidiano da sociedade, a Igreja começou a procurar novas formas de legitimação ideológica. Reavaliou a sua forma de atuação especialmente no tocante às camadas mais pobres do corpo social e àqueles que foram proscritos e deixados à margem dos interesses sociais, políticos e religiosos. Nos anos iniciais da década de 1960, parte do clero assumiu a sua identificação pela “*opção pelos pobres*, aqueles que durante muito tempo ficaram à margem dos interesses, cultos, preceitos e símbolos de identidade religiosa. Daí a preocupação em agir junto a essa camada da população brasileira” (ANDRADE, 2008, p. 260).

A expressão “homem do povo” passou a ser incorporada à Igreja, por algumas autoridades eclesiásticas, nessas novas condições de produção do discurso, como uma forma de inclusão das camadas mais pobres da população no contexto religioso. Por seu turno, o homem pobre “era visto como ignorante em suas manifestações religiosas” (ANDRADE, 2008, p. 260). Por essa razão, a Igreja então com uma atitude mais racionalista, incumbiu-se de levar o auxílio e a compreensão para essa classe desabastada. Passou a atender aos rogos mais ordinários, exercendo entre todos os homens desse grupo social o expediente infalível.

Nessa perspectiva, surge no Brasil a teologia da libertação, movimento que interpretava os ensinamentos de Deus como libertadores das injustiças sociais, políticas e econômicas. Fundamentando-se na realidade da pobreza e da exclusão, a instituição religiosa

⁴⁶ Ricardo Palma, em seu livro *Anais da Inquisição de Lima* de 1992, detalha como se deu o surgimento do tribunal do Santo Ofício e descreve os seus principais procedimentos judiciais de inquisição, os rituais realizados para os autos-de-fé e os cenários para a realização de torturas.

passou a olhar os *pobres*, que estiveram por muito tempo “relegados a puro objeto do processo do qual não participavam e nem podiam participar” (ANDRADE, 2008, p. 268). Entretanto, a instituição religiosa não estava à disposição de *todos* os indivíduos que se encontravam nessa posição de *pobres*. Por outro lado, dispunha-se essencialmente aos devotos, aos fiéis e àqueles que buscavam, na Igreja, a salvação *sócio-espiritual*. Com efeito, os sujeitos são colocados em uma relação de subalternidade acerca da clerezia, uma vez que, como já mencionamos, a religião pode e deve ser considerada um dispositivo de controle e cerceamento discursivo. Por ocupar posição de controle e autoridade sobre os dizeres, a religião era vista pelos “pobres”

[...] como um somatório de recursos a mais para *servir* a uma vida de provocações e, não tanto, para ser *servida* como compromisso a mais de subordinação, pelo qual essa mesma vida reestreita laços de fidelidade desigual com a ideologia e as agências confessionais eruditas de sacralização de uma ordem dominante de relação dentro e fora do mundo da religião. [...] a religião é mais *para usar* do que *para servir* e, em muitos casos, *para seguir* (BRANDÃO, 1986, p. 136).

Constatamos, assim, que o domínio religioso se vale “do modo subalterno de se *ser religioso*” (BRANDÃO, 1986, p. 137) para exercer seu papel soberano e autoritário. Tal submissão, imposta de maneira subjacente, é reflexo das relações de força e poder presentes na sociedade de classes cindida entre os grupos dos dominantes e dos dominados. Desta feita, a sujeição aos discursos religiosos situa esses sujeitos *pobres*, “*desfavorecidos*” e “*miseráveis*” na posição de subalternos. De fato, “numa sociedade cristã, os cidadãos estão submetidos simultaneamente à autoridade espiritual e à autoridade temporal, que governam em nome de Deus e fazem sentir o seu poder” (CLERCQ, 1972, p. 14). Observamos então um liame entre i) a subalternidade do homem perante a Deus e ii) a autoridade civil. Desse modo, a posição de subalternidade é ocupada frequentemente pela classe operária, pelo grupo de sujeitos que estão submetidos à dominação.

A religião é, conforme Althusser (1985, p. 22), um Aparelho Ideológico de Estado (AIE) utilizado para o exercício de controle na sociedade, tornando o indivíduo sujeito à *ideologia dominante*. Nesse sentido, é possível ratificar que a contribuição da instância ideológica na (re)produção das relações sociais está materialmente assegurada, porque instituições como a Igreja atuam sob a forma de práticas ideológicas. O papel desses aparelhos é o de fazer “desempenhar ‘conscienciosamente’ suas tarefas, seja de explorados (os operários), seja de exploradores (os capitalistas), seja de auxiliares na exploração (os

quadros), seja de grandes sacerdotes da ideologia dominante (seus ‘funcionários’). (ALTHUSSER, 1985, p. 58-59).

Assim, a Igreja exerce o seu papel de autoridade ao regular e impor o oficial. Desse modo, seu posicionamento talha os discursos, especialmente, aqueles produzidos pelo meio artístico, uma vez que eles se encontravam num espaço privilegiado do *dizer*. Por isso, ela foi considerada, por alguns críticos da época, uma instituição formadora de pessoas “para servir uma sociedade imbecil” (MENDES, 2009, p. 44). À medida que aconteciam transformações em instâncias determinantes do poder, como a instituição do regime autoritário no Brasil, fazia-se necessário que o setor religioso adentrasse de modo mais intenso e manifesto outras esferas sociais e ideológicas, como, por exemplo, o espaço político.

Dessa maneira, se tomamos o homem como sujeito religioso que se constitui ao mesmo tempo em que se posiciona na política, dispomos de “um juízo cristão sobre o valor intrínseco da política e sobre as formas particulares nas quais a ação política pode ser uma modalidade do ser-cristão” (CLERCQ, 1972, p. 9). Notadamente, a separação entre religião e política foi determinada pelo cristianismo. Nessa perspectiva, a autoridade secular não usufruiria das benesses divinas e ao imperador restaria apenas o seu poder imperial. É o que podemos verificar no seguinte excerto bíblico, que é citado em *Reportagem de um tempo mau*:

Então lhe perguntaram: “Mestre, bem sabemos que és verdadeiro e ensinas o caminho de Deus segundo a verdade e que não olhas a aparência dos homens somente. Diz-nos pois, que te parece, é lícito pagar tributo à César, ou não?” Jesus porém, conhecendo a malícia deles disse: “Porque me experimentais, hipócritas? Mostrai-me a moeda do tributo”. E eles lhes apresentaram um dinheiro e ele lhes disse: “De quem é esta effigie e esta inscrição?” Dizem-lhe eles: “De César, Mestre”. Então Ele lhes diz: “*Dai pois a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus*” (Mateus, XXII, 16 a 21) – (MARCOS, 1965, p. 4 – *grifos nossos*).

Essa tentativa de ruptura entre a instância política e a autoridade religiosa mostra-nos que há características peculiares que constituem a ordem espiritual bem como a ordem temporal. Todavia, a delimitação de suas fronteiras não é uma tarefa fácil, pois “sob determinado aspecto, o temporal cai sob a jurisdição do espiritual e vice-versa” (CLERCQ, 1972, p. 14). Então, se “o reconhecimento da religião implica a instituição de uma autoridade política que recebe o seu poder de Deus, quer dizer – no caso da religião católica” – (CLERCQ, 1972, p. 24), seria necessário, assim, uma limitação entre as estruturas religiosas e políticas.

Deste modo, podemos dizer que a religião é a essência objetiva que alicerça o corpo político. Nessa vertente, Clercq (1972) parte da premissa de que *a religião é um assunto privado* assim como a política, mas que, deveria ser *pública*. Como determinar, portanto, os limites do *privado* religioso em poder que já fora antes constituído como *público*? Essa dicotomia que tem existência histórica e que, portanto, habita o domínio da memória, retoma no período da ditadura militar, o discurso religioso como mecanismo de dominação. Nesse retorno, a oposição religião/política é atualizada segundo as urgências históricas e surge com funções particulares, constituindo um acontecimento singular. Assim, essa oposição adquire contornos e significações, tendo uso estratégico nos discursos segundo as condições de produção em que se inscrevem.

O termo *privado* não deveria ser compreendido “como se toda a religiosidade devesse ser limitada à consciência de cada qual; noutras palavras, o Estado deve reconhecê-la e protegê-la na mesma medida com que protege e reconhece toda a opinião pessoal acompanhada da respectiva livre expressão”. Ou seja, o Estado deveria se preocupar em dar assistência às diferentes manifestações de religiosidades para que elas se tornem peças integrantes do âmbito *público*. Ora, se *a religião é um assunto privado*, seria *a religiosidade um assunto público*? Em que medida elas se diferem?

Se considerarmos a *religião* uma instituição disciplinadora que exerce poder, a *religiosidade* poderia estar, antes, ligada à expressão de sentimentos e valores éticos, que existe independentemente de sistemas e organizações políticas. O domínio religioso (a temática religiosa) estava presente e de modo bastante arraigado nas práticas institucionais e cotidianas; assim, ele se tornava um expediente para justificar a censura de ordem “religiosa” fora da Igreja. Dessa forma, se

[...] “a religião é um assunto privado” é, por conseguinte, uma sentença que atinge a essência mesma da religião; [...] um princípio universal e sempre válido, onde quer que se realize a essência da política: ‘Sob o ponto de vista político, a religião é essencialmente um assunto privado’. [...] a religião deve ser considerada como competência da esfera política; ‘a religião faz parte da esfera privada’ impõe-se, portanto, como uma norma de comportamento político, ditada pela situação presente nas nossas democracias ocidentais (CLERCQ, 1972, p. 33,37).

Tendo em vista essas considerações, compreendemos que o autor critica a Igreja enquanto instituição política predominantemente conservadora e não enquanto religiosidade. De acordo com Plínio Marcos, *a religiosidade nada tem de alienação, conformismo ou*

*adaptação a um sistema-político-econômico injusto. Aliás, a religiosidade é altamente subversiva. A religiosidade leva o homem ao autoconhecimento. E o autoconhecimento leva o homem à subversão*⁴⁷. Ao evocar sua *religiosidade*, ele se afasta da *religião* – das ordens sistemáticas e institucionais. Com isso, deixa claro que não se filia a uma religião, e sim à ideia de religiosidade que não se vincula a sistemas políticos e ideológicos.

Assim, *o homem com religiosidade é um homem que tem o autoconhecimento, não deseja o poder, nem se submete ao poder. Portanto, rasga a regra, rompe a estrutura, arrebenta elos da cadeia. Subverte.*⁴⁸ No próximo item, nos dedicaremos ao exame da peça *Reportagem de um tempo mau*, cuja censura foi justificada por trazer uma crítica às formas alienantes impostas pela Igreja aos indivíduos, de modo que o dramaturgo subverte o sistema instaurado na ordem do religioso.

2.1 Bem-aventurados todos aqueles que não se calam: do religioso à resistência política

O meu Cristo é o Cristo das prostitutas, minorias, marginalizados, negros, dos que têm fome...

Plínio Marcos



Fig. 11 Imagem da única apresentação de *Reportagem de um tempo mau* no Teatro de Arena, a portas fechadas, em 1965.

⁴⁷ Depoimento de Plínio Marcos em seu site oficial, disponível em: http://www.pliniomarcos.com/dados_biograficos_esquerda.htm#TARO. Acesso em: 15/05/2016.

⁴⁸ Depoimento de Plínio Marcos em seu site oficial, disponível em: http://www.pliniomarcos.com/dados_biograficos_esquerda.htm#TARO. Acesso em: 15/05/2016.

A peça *Reportagem de um tempo mau*⁴⁹ foi escrita por Plínio Marcos em 1965. É uma justaposição de vários textos e cenas do próprio autor misturados a de outros, como Bertold Brecht, Giovanni Papini, Chaim Nahman Bialik, Langston Hugles e, até mesmo, fragmentos da Bíblia Sagrada. O texto trata da exploração do homem feita pelo próprio homem, do falso moralismo imposto por uma sociedade conservadora, do conformismo e assujeitamento do indivíduo, da imposição de um pensamento cristão, da falta de liberdade etc.

Nesta obra, o dramaturgo faz jus à sua reputação de escritor ‘maldito’ e *enfant terrible*⁵⁰. É possível ver, na densidade de sua obra uma “fuga” das concepções narrativas tradicionais porque propõe personagens indefinidas, conjugando, na sobreposição de citações de outros escritores, fortes críticas à censura que regulava os discursos daquele período.

A partir da peça, podemos verificar que Plínio se posiciona como não sendo um homem religioso, visto que ele não criticava a crença em um ser divino, mas as instituições que tomavam a fé como mecanismo para o exercício do controle. Para ele, a religiosidade é algo que *nada tem a ver com seitas, igrejas, grupelhos carolas, fanáticos acorrentados a dogmas e superstições*⁵¹. Apesar disso, Plínio Marcos não deixou de se utilizar de passagens bíblicas em seus textos como expediente para fugir das amarras da Censura Federal. Esse recurso não impediu todavia que a peça fosse censurada por apresentar implicitamente um conteúdo profanador.

Por esse motivo, pautados no artigo 188 do decreto 4.405-A de 1928, o Departamento de Diversões Públicas (D.D.P.) proibiu *Reportagem de um tempo mau*. O parecer de impugnação⁵² à peça justificava-se por *se tratar de uma obra implicitamente de caráter subversivo, contrariando os preceitos legais do país*. Cabe salientar que o decreto usado para embasar o veto da peça em 1965 foi determinado trinta e sete anos antes, o que caracteriza a censura como um instrumento de normatização, que sofreu poucas mudanças mesmo após as transformações históricas e sociais no Brasil. Dado o contexto político e autoritário da época, era de se esperar que uma obra na qual a Igreja fosse retratada com estreitos laços com o Estado repressor e autoritário fosse mal recebida pelos setores conservadores da sociedade. Era esperada a reação de recusa, posto que ela refutava um discurso historicamente cristalizado. Nesse sentido, a peça foi considerada uma afronta de caráter religioso, moral e político à ordem estabelecida.

⁴⁹ A obra faz parte do processo de Divisão de Diversões Públicas – DDP5749 presente no Arquivo Miroel Silveira – sob a responsabilidade da Biblioteca da ECA/OBCOM – USP.

⁵⁰ Definição feita pela revista CULT de outubro de 1999.

⁵¹ Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm>. Acesso em: 21/08/2014.

⁵² Sobre isso, analisaremos, na seção 4.1.1, o Parecer da Censura com as justificativas para a interdição da obra.

Neste capítulo, interessa-nos analisar a censura que incide principalmente em aspectos da ordem religiosa. Assim, ao pensarmos, por exemplo, sobre a formulação [*organização atual da sociedade*], no período do regime, indagamos: qual seria essa organização social do país? Qual o tipo de organização e, que um discurso tido como hegemônico continuaria reverberando até meados dos anos de 1980? Em suma, problematizamos qual configuração social e histórica determina que qualquer manifestação que supostamente propagasse *ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade* deveria ser interdita, especialmente aquelas que fizessem referência à Igreja ou a setores e temáticas adjacentes aos seus domínios.

O pano de fundo de *Reportagem de um tempo mau* compreende uma temática religiosa, embora não haja uma referência explícita a Jesus Cristo. Sua figura apenas é aludida mais ou menos indiretamente pela locução *Homem crucificado*. Essa formulação instaura efeitos de *memória discursiva*⁵³, pois retoma saberes anteriores: a figura de Jesus pregado na cruz, bem como a sua via sacra. Esse enunciado promove efeitos de lembrança do feito daquele que deu a própria vida para a salvação da humanidade, como relata João:

Jesus condenado à morte – Pilatos tomou então Jesus e mandou-o flagelar. Os soldados, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha sobre a cabeça e revestiram-no com um manto de púrpura. [...] Era a Parásceve (*ou dia de preparação*) da Páscoa, cerca da hora sexta, e Pilatos disse aos judeus: Eis o vosso rei. Mas eles gritaram: Tira-o, tira-o, ***crucifica-o!*** [...] Jesus foi crucificado (JOÃO, 1990, p. 1178-1179 [grifos nossos]).

Nesse aspecto, Courtine (2009, p. 112) elucida sobre os *efeitos de lembranças do já-dito*, que (re)produzirão, no interior dos processos discursivos, sentidos determinados pelo seu efeito de pré-construído⁵⁴. Essa retomada de dizeres anteriores, a saber, *Bem-aventurados os*

⁵³ Esse processo de instituição da memória produz uma ordem discursiva “que divide em pedaços a lembrança dos eventos históricos, preenchidos na memória coletiva de certos enunciados, dos quais elas organizam a recorrência, enquanto consagram a outros a anulação ou a queda” (COURTINE, 1999, p. 16). De fato, há uma memória histórica que se constitui, segundo Courtine (1999), a partir da existência de aparelhos ideológicos, que suscitam, desta forma, questões sobre a repetição, a lembrança e o esquecimento de discursos tomados em contradições históricas. Desse modo, no *domínio de memória* haverá a constituição daquilo considerado na ordem do enunciável a elaboração dos “enunciados pré-construídos” (COURTINE, 1999, p. 18), isto é, dos enunciados já ditos em uma dada condição de produção e numa conjuntura histórica. “É a partir do domínio de memória que poderemos apreender os funcionamentos discursivos de encaixe do pré-construído e de articulação de enunciados: isso equivale a dizer que o domínio da memória representa o interdiscurso” (COURTINE, 2009, p. 112).

⁵⁴ O pré-construído remete assim às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir os objetos de seu discurso: “o que cada um sabe” e simultaneamente “o que cada um pode ver” em uma dada situação. Isso equivale a dizer que se constitui no seio de uma FD, um *sujeito universal* que garante “o que cada um conhece, pode ver ou compreender”, e que o assujeitamento do sujeito em sujeito ideológico realiza-se, nos termos de Pêcheux, pela identificação do sujeito enunciativo ao sujeito universal da FD: “O que cada um conhecer, poder ver ou

pacificadores, que eles serão chamados filhos de Deus e Bem-aventurados os que sofrem perseguição por causa da justiça, porque deles é o reino dos céus, em domínio de atualidade, promove uma ressignificação. Neste caso, a ressignificação se dá quando a imagem de Cristo reatualiza o já-dito em uma nova condição de produção, a ditadura civil-militar brasileira, o que lhe confere contornos de acontecimento discursivo.

Inicialmente, o texto traz as seguintes passagens bíblicas:

[1] *HOMEM CRUCIFICADO* – “*Bem-aventurados os pacificadores, que eles serão chamados filhos de Deus*”.

Luz: Black-out.

Sonoplastia: entra voz fria, que conta: “5, 4, 3, 2, 1, 0”. Explosão atômica. Entra filme de explosão atômica. Acende-se um foco sobre um dos atores, que durante o filme irá dizendo:

ATOR – Primeiro um clarão lívido e, no instante seguinte, uma mancha fulgurante e minúscula, vomitada não se sabe de onde, crescendo, crescendo até parecer devorar tudo, mas largando afinal a presa e subindo, bola vermelha de centro azulado e bordos esverdeados, para o céu. Já todo um cortejo de nuvens espessas e turbilhantes a seguem e logo a alcançam envolvendo-a, e daí por diante, só deixam aparecer de vez em quando língua incandescente, para finalmente cercá-la, sufocá-la e, triunfais, explorarem numa corola espantosa. (pausa) Então os ventos se apoderam do cogumelo a vapor, dilaceram-no, e fiapos de nuvens caminham para longe, como que indiferentes, para vaguearem ao acaso, deixando atrás de si um solo onde nada mais resta.

[2] *HOMEM CRUCIFICADO* – “*Bem-aventurados os que sofrem perseguição por causa da justiça, porque deles é o reino dos céus*” (Sermão da Montanha, Mateus, V, 10).

Luz geral – Sonoplastia – rock alucinante. Os atores dançam alucinados. Música para de estalo e acende-se um foco sobre o sacerdote (MARCOS, 1965, p. 1,4).

A partir desse fragmento, podemos pensar a figura de Plínio Marcos instituída na posição sujeito de um *bem-aventurado*. Essa interpretação se justifica pela posição daquele que fala e que demonstra tenacidade para mostrar as mazelas da sociedade brasileira após o golpe civil-militar de 1964. De certo modo, o próprio autor se constitui dessa forma: um *crucificado* – por ter sofrido *perseguição*⁵⁵ pela censura ao ter suas obras interditas e, muitas vezes, por ter sido *proibido de trabalhar*⁵⁶ no meio artístico (seja como escritor, ator,

compreender” é também” o que pode ser dito”. Se o pré-construído dá seus objetos ao sujeito enunciador sob a modalidade da exterioridade e da preexistência, essa modalidade se apaga (ou se esquece) no movimento da identificação (COURTINE, 2009, p. 74-75).

⁵⁵ “Calado no palco e na imprensa, o repórter Plínio Marcos encontrou na literatura e no livro a porta entreaberta ao testemunho de um tempo mau” (MENDES, 2009, p. 345).

⁵⁶ “Eu era proibido em todos os ofícios que tinha – cronista esportivo, cronista de carnaval, trabalhar na televisão. Mas, batalhei e voltei às minhas origens. Camelô, vender meus livros na rua para sobreviver.” “Quando tem palestra, aí é melhor, porque camelô que fala vende mais.” “Sou um camelô da literatura. Hoje

diretor e, inclusive, como camêlo). Ressoa também uma memória acerca da figura de Jesus, pois além de “crucificado”, o autor se constitui na linguagem como um *salvador* e *pacificador*; pois falava em nome daqueles que estão/são excluídos, assumindo, assim, o papel de porta-voz dos pobres, dos desfavorecidos, das prostitutas etc. Dessa maneira, o dramaturgo seria um *perseguido* uma vez que ele se encontra na posição sujeito daquele que busca a *justiça* ao se assumir como um *pacificador*.

Esse sentido é produzido quando as peças retomam acontecimentos, de modo a inscrever o sujeito que a narra na posição que medeia a voz do povo à voz institucionalizada. Logo, sua produção é ambivalente porque ao mesmo tempo em que dá voz aos marginalizados, o dramaturgo assume a posição enunciativa daquele que *pode e deve falar em seu nome*. Esses efeitos de sentido não são apreendidos somente do primeiro enunciado que abre a peça, mas também em todo percurso histórico do escritor que discutimos no primeiro capítulo.

A partir disso, tomemos o enunciado [1], [*Bem-aventurados os pacificadores, que eles serão chamados filhos de Deus*] (MARCOS, 1965, p. 1). Na voz da personagem “Homem crucificado”, verificamos a retomada de um conceito que habita o domínio religioso, visto que ele faz parte de um texto maior da Bíblia Sagrada, o Sermão da Montanha proferido por Jesus e relatado no evangelho de Mateus. Por *bem-aventurados*, entende-se uma expressão de felicidade. O vocábulo é citado diversas vezes no texto bíblico como forma de exprimir o contentamento e a alegria embasados na fé e na obediência à palavra divina. Já por *pacificadores*, compreendemos todos aqueles que lutam contra tudo aquilo que fere as doutrinas religiosas, como a perversidade do homem, a corrupção, as desigualdades etc. Na formulação [2], [*Bem-aventurados os que sofrem perseguição por causa da justiça, porque deles é o reino dos céus*] (MARCOS, 1965, p. 4), Deus promete àqueles que sofrem ou sofreram *perseguição* um lugar no paraíso.

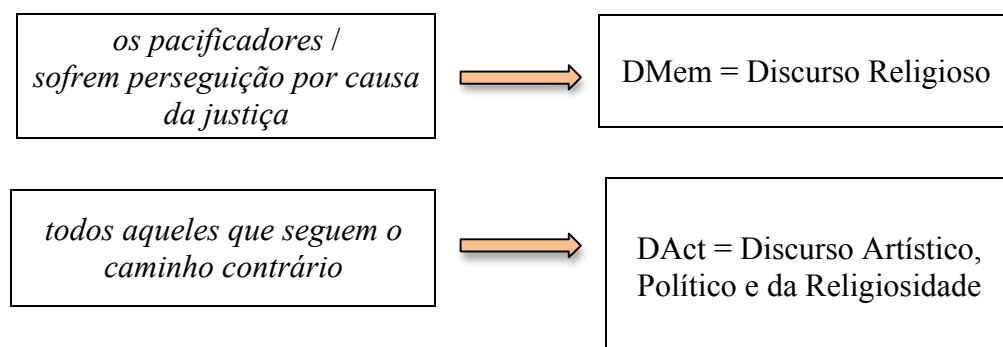
Nessa perspectiva, o autor ‘maldito’ retoma e modifica o discurso religioso ao ressignificar as duas bem-aventuranças citadas acima trazendo-as para o domínio da atualidade uma de suas recorrentes falas: [*Bem-aventurados todos aqueles que seguem o caminho contrário*]. Quando enunciada pelo autor, a formulação produz efeitos de repetição e de lembrança em relação às formulações que ocupam o domínio de memória religiosa: [*Bem-aventurados [...]*].

[1986] posso dizer que é muito difícil ainda. É difícil ter espaço nos jornais, encontrar lugar para vender livro. Cheguei a ser expulso de vários lugares. É uma brutalidade única”. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/dados_biograficos_esquerda.htm#PAL. Acesso em 12/12/2016.

Sintaticamente, o enunciado se estrutura a partir da associação justaposta entre [*bem-aventurados, todos aqueles*] e [*que seguem o caminho contrário*]. Observamos que nas formulações há a conjunção entre as condições de produção do discurso (ditadura civil-militar) e a posição discursiva (o enunciador fala de uma posição de resistência) que no processo discursivo o enunciado “bem-aventurados” equivale e se encadeia em “que seguem o caminho contrário”. Assim, vejamos como o uso de enunciados que se encontram no domínio de memória do discurso religioso incide outras formulações:

- Bem-aventurados os *pacificadores* / aqueles que *sofrem perseguição por causa da justiça* (domínio de memória).
- Bem-aventurados *todos aqueles que seguem o caminho contrário* (domínio de atualidade).

O domínio de atualidade dos enunciados é marcado pela ditadura militar brasileira. A conjuntura histórica atravessa esses sentidos, pois nos faz perceber marcas do interdiscurso na constituição dessas proposições. Nesse jogo de troca de palavras, é possível interpretar diferentes efeitos de sentidos que são (re)produzidos em função da modificação do domínio de discurso. Se antes os enunciados emergiram num domínio religioso, ao retornar, eles irrompem no domínio artístico e político. Vejamos como se dão os movimentos da memória discursiva nos esquemas abaixo:



Dessa forma, podemos perceber que a substituição dos predicados das formulações, a retomada do discurso cristão da submissão à Deus e do cumprimento da ordem imposta pela Igreja produz singularidades. A posição sujeito assumida pelo enunciador no domínio da atualidade – o sujeito que fala a partir de uma peça de teatro, cujo enredo foi considerado

blasfêmico –, nos possibilita apreender efeitos de refutação que delimitam uma oposição discursiva.

Os sintagmas *os pacificadores e sofrem perseguição por causa da justiça* associam-se a um sentido religioso. A *justiça divina* e o contentamento eterno no discurso religioso só são possíveis após a morte, momento em que se dá a salvação com o arrependimento dos pecados cometidos. Já a *Justiça social*, fundada na religiosidade, não precisa esperar a morte para alcançar a redenção, ao contrário, ela se dá ao fato do não aceitar e permanecer na condição de vítima da exploração etc. A justiça social se alcança com a luta e a resistência.

Constituem o sujeito com características que os assemelham e os aproximam a Deus. Enquanto o enunciado *que seguem o caminho contrário* refere-se a uma senda inversa daquela proposta pela Igreja ou por outra instituição. Ao dizer *seguem o caminho contrário*, o enunciador contesta a religião como um discurso consolidado e tido como verdade soberana. Ao produzir novas formulações discursivas que se opõem ao que foi dito antes e em outros lugares, atribui ao sujeito a posição de libertário. Por efeito, a peça apresenta uma versão de um Jesus Cristo como um revolucionário e, até mesmo, profano.

No contexto ditatorial [*seguir o caminho contrário*] significa [*sofrer perseguição por causa da justiça*] uma vez que esse sujeito artístico é também um sujeito político-ideológico. A partir do deslocamento desse sujeito religioso para sujeito político vemos reverberar outros sentidos dentro do domínio do sagrado e divino. Os dois sintagmas são relacionados pelo sujeito que enuncia ao serem deslocadas do escopo religioso para o político. Consideremos, por exemplo, o enunciado *sofrer perseguição por causa da justiça*, que está instaurado no campo religioso. Ao retomar no campo político – em condições repressivas –, o enunciado estabelece a seguinte associação: para que tal *justiça* seja alcançada, faz-se necessário [*seguir o caminho contrário*]. Dessa maneira, os próprios enunciados religiosos produzem sentidos outros ao se inscreverem em outra cadeia parafrástica.

Por esse mesmo viés, podemos retomar aqui a figura do coelho Gabriel e considerá-lo também como um *pacificador* e ao mesmo tempo como um resistente (transgressor). Ao enunciar a formulação *vale muito mais a inteligência do que a força bruta*, ele resiste pela inteligência e pela reflexão contra a ditadura, a opressão etc. De modo mais amplo, durante o regime autoritário, todos que resistiam sofriam perseguição pela e por causa da *justiça*. A resistência aqui é por um mundo mais justo, igualitário e sem repressão.

Isso posto, passamos a outro conjunto de formulações, reproduzidas pelo *Sacerdote*, personagem da peça que aparece apenas três vezes, sempre após as falas do *Homem crucificado*. Mais uma vez, percebemos que o direito à fala não é concedido a qualquer um e

em qualquer situação. Tal prerrogativa é um privilégio outorgado ao sacerdote, aquele que possui a permissão para ministrar os sacramentos da Igreja. Ele assume a voz da autoridade, e, por isso, está habilitado ao *poder dizer*.

O sacerdote surge na peça recitando uma passagem bíblica, como vemos logo abaixo:

Amai-vos uns aos outros. Eu, porém, vos digo que não resistais ao mal; se qualquer vos bater na face direita, oferece-lhe também a outra. E ao que quiser pleitear convosco e tirar-vos o vestido, larga-lhe também a capa. E se qualquer vos obrigar a caminhar uma milha, anda com ele duas. Dai a quem vos pedir. Amai vossos inimigos, bendizei os que maldizem, fazei bem aos que vos odeiam e orai pelos que vos maltratam e vos perseguem (Sermão da Montanha, Mateus, V, 39 e 44) (MARCOS, 1965, p. 2).

O sermão lido, *a priori*, nos remete à ideia da não resistência, virtude que tornaria o homem um *bem-aventurado*, mais precisamente, um *pacificador*. Esses ensinamentos a não resistência não significam torná-lo fraco e covarde. Pelo contrário, consistem em transformá-lo em um sujeito capaz de enfrentar e resistir ao mal [*Eu, porém, vos digo que não resistais ao mal*], pois [*bem-aventurados os mansos que dele será o reino dos céus*].

Na fala do sacerdote, temos a formulação: [*se qualquer vos bater na face direita, oferece-lhe também a outra. E ao que quiser pleitear convosco e tirar-vos o vestido, larga-lhe também a capa. E se qualquer um vos obrigar a caminhar uma milha, anda com ele duas*]. Toma corpo e faz significar um discurso contestador de forma subjacente ao (re)produzido [*bem-aventurados todos aqueles que seguem o contrário*], ao contraditar o sistema político-econômico-religioso. Ou seja, as instituições são criticadas por imporem a obediência e a subalternidade daqueles que formavam a camada excluída da sociedade: os negros, os homossexuais, as prostitutas, os drogados, os analfabetos, os favelados etc., vistos e situados como marginais.

O enunciado [*Dai a quem vos pedir*] reproduz o discurso do porta-voz, daquele que se coloca na posição sujeito de *bem-aventurado* e *pacificador*, assim como o próprio dramaturgo, na condição de porta-voz, fez ao atribuir voz às minorias. Do mesmo modo, essa voz também refuta as instituições fiscalizadoras, como a Igreja, que regula as normas e as condutas, bem como os saberes e os deveres impostos aos indivíduos. Por meio de suas personagens, as peças colocam em discurso a organização político-social da época, dando a ver o quadro de miséria, a que muitos brasileiros são submetidos.

Ao empregar essas formulações, que constituem um conjunto de enunciados de um outro campo associado – a Bíblia Sagrada –, fazendo-as emergir em uma nova formação

discursiva – aquela em que se inscreve a peça de Plínio Marcos –, observamos um efeito de deslizamento de sentidos. Os movimentos de memória instauram singularidades, uma vez que as formulações passam de uma memória do domínio religioso, e retornam produzindo novos sentidos no domínio político. Aqui, o discurso cristão é (re)atualizado pelo comentário⁵⁷ uma vez que o autor retoma um já dito (inscrito no discurso religioso) e o atualiza no interior do período ditatorial. Esse movimento dos dizeres nos permite depreender que a moral cristã está muito próxima da moral proletária/operária, isto é, que o discurso religioso exerce poder na forma de subjetivar e conduzir as ações dos sujeitos na esfera social e política.

Sobre essa aproximação de moralidades, vejamos as sequências discursivas [1], [2] e [3]:

[1] 1º HOMEM – É necessário falar com ele.
 MULHER – Então fale com ele.
 1º HOMEM – Ele compreenderá.
 MULHER – Compreenderá.
 [...]1º HOMEM – E se ele não compreender?
 MULHER – *Seja então o que Deus quiser.*
 1º HOMEM – Ficaremos na miséria.
 MULHER – *É preciso ter fé.*
 1º HOMEM – Falarei com ele.
 MULHER – *Eu rezarei para que tudo dê certo.* (Mulher ajoelha-se e reza).

[2] 1º HOMEM (conduzindo dois fardos, aproxima-se do 2º homem – humilde) Senhor...
 2º HOMEM – Fale.
 1º HOMEM – Senhor, no ano passado a geada queimou a plantação.
 2º HOMEM – *Vontade de Deus.*
 1º HOMEM – Assim foi. Porém, eu não pude colher. Sem outros recursos, tive que recorrer ao seu auxílio.
 2º HOMEM – Eu auxiliiei.
 1º HOMEM – Assim foi. O senhor emprestou-me dinheiro a juros e eu dei minhas terras de garantia.
 2º HOMEM – Negócio de homens.

⁵⁷ A noção de comentário é desenvolvida por Foucault (2008) como um dos procedimentos internos utilizado para delimitar e controlar os discursos. O comentário, pode-se dizer, é constituído por “textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram conforme circunstâncias bem determinadas” (p. 22). Desse modo, o comentário permite, por um lado, “construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito” (p. 25). Assim, o comentário irá evocar o acaso discursivo, permitindo “dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, o acaso é transferido, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. *O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta*” (p. 25-26 – *grifos nossos*).

1º HOMEM – No tempo em que venciam as hipotecas, a seca queimou a safra.

2º HOMEM – *Vontade de Deus.*

1º HOMEM – Porém, eu não pude colher. Eu não pude pagá-lo.

2º HOMEM – Negócio é negócio. Suas terras se tornaram minhas.

1º HOMEM – Assim foi.

2º HOMEM – Porém, *como sou generoso e temente a Deus*, fiz você meu sócio. O que colhêssemos era metade de cada um.

1º HOMEM – Assim foi.

2º HOMEM – Eu entrei com as terras e você com o trabalho.

1º HOMEM – Assim foi.

2º HOMEM – Agora é tempo de colheita?

1º HOMEM – É, Senhor.

2º HOMEM – Geou?

1º HOMEM – Não.

2º HOMEM – Teve seca?

1º HOMEM – Não.

2º HOMEM – *Foi a vontade de Deus.*

1º HOMEM – Assim foi.

2º HOMEM – E a colheita foi fértil?

1º HOMEM – Foi.

2º HOMEM – *Louvado seja Deus.*

1º HOMEM – *Amém.*

[...] 2º HOMEM – *Como sou generoso e temente a Deus, lhe proponho sociedade.*

1º HOMEM – Em que termos?

2º HOMEM – Eu tenho as terras, entro com elas. Você tem a mão de obra, entra com ela. Da colheita um quarto é seu, o resto é meu.

1º HOMEM – Com que enxadas trabalharei? O que comerei até a colheita?

2º HOMEM – Eu financiarei tudo. Cobrarei pequenos juros. *Dentro dos princípios da Lei.*

[3] MULHER – E então?

1º HOMEM – Fizemos negócios.

MULHER – Em boas condições?

1º HOMEM – As melhores possíveis.

MULHER – *Deus seja louvado.*

1º HOMEM – *Para sempre seja louvado* (MARCOS, 1965, p. 4-6 – [grifos nossos]).

Levando em consideração as posições-sujeito, verificamos que os efeitos de sentido produzidos são ressignificados segundo o lugar discursivo ocupado pelas personagens. A partir da sua condição de produção enunciativa, o autor se vale do processo de rememoração discursiva para trazer à tona outros enunciados que passam de um campo associado religioso para reverberar em um campo associado político.

Na sequência discursiva [1], vemos a primeira relação de poder existente entre o 1º Homem e a Mulher, esta última em posição respeitosa e “mansa” ao marido. Na cena, ela fala, mas apenas quando lhe é dado o turno de fala para responder aos questionamentos e anseios do 1º Homem, pois a ele foi concedido a voz, mesmo que em relação ao 2º Homem ele fale a

partir da posição submisso e “manso”. Entretanto, ele não a utiliza para resistir ou transgredir as normas impostas. Ao contrário, tenta somente encontrar meios para que seja absolvido. A mulher, por seu turno, como que em um ritual, *ajoelha-se e reza*, pois a única solução é pedir clemência às autoridades divinas, respeitando os desígnios “impostos” por Deus. Na formulação [3], observamos que as personagens recorrem novamente ao expediente religioso para justificarem e aceitarem suas ações, sobretudo, o 1º Homem, que após ter realizado um negócio ruim profere “*para sempre seja louvado*”.

Já no excerto enunciativo [2], o 1º Homem relata os problemas que passou durante a produção dos alimentos e explica os motivos pelos quais não conseguiu realizar a colheita. Dentre essas razões estão a geada e a seca. Como resposta, o 2º Homem diz que foi a “*vontade de Deus*”, pois, segundo a Bíblia Sagrada, aquele que não obedecer e ouvir a voz do Senhor sofrerá com as maldições. Podemos então fazer uma associação com enunciados anteriores sobre punição divina que surgem na Bíblia. Nesses enunciados, há um “eu” que fala para um “tu” determinando-lhe um castigo através de maldições que: “virão sobre ti, e te perseguirão, e te alcançarão, até que sejas destruído; porquanto não haverás dado ouvidos à voz do Senhor, teu Deus, para guardar os seus mandamentos e os seus estatutos, que te tem ordenado” (Deuteronômio, 1990, p. 208-209). Dessa forma, para que o homem recebesse as bênçãos divinas, era necessário que ele fosse “manso”, tranquilo, sossegado, calmo, ou seja, dominado e submisso. Se fosse o contrário – insubmisso e revoltoso – o colocaria como herege e possivelmente como um resistente.

Cabe ressaltar que as condições de produção discursiva constituem os sentidos. Nessa atualização de sentidos, “manso” não significa apenas ser calmo, mas sim assumir uma posição de silêncio, de quietude, de passividade perante a situação política. Aqui, o termo ganha um sentido político, visto que, naquele momento, o Estado buscava formar os sujeitos de acordo com seus interesses. Eram impostos à sociedade “valores como a disciplina, a aceitação entusiasta [não necessariamente] do comando, a obediência às normas do bem público, a observância da hierarquia” (BERG, 2002, p. 84).

Os posicionamentos dos sujeitos bem como os valores que lhes são atribuídos foram construídos historicamente, possibilitando-nos dupla interpretação de “mansos”. Uma forma de compreendê-los é tomá-lo como aquele que é “*generoso e temente à Deus*”. Outra forma é pensá-lo em sentido depreciativo, que desqualifica o sujeito, concebendo-o como profano. A transgressão aqui, não diz respeito meramente à ordem religiosa, mas sim à ruptura da *ordem social vigente*, que têm seus discursos atravessados pelas lembranças do texto primeiro – o discurso bíblico – “*Os mansos comerão se fartarão; [...] Porque o Senhor se agrada de seu*

povo; *ele adornará os mansos com a salvação; [...] dará a graça aos mansos*” (SALMOS, s/d, p. 1044, 1169, 1176). Ou seja, trata-se de denunciar a condição alienante que a religião impõe aos fieis, de modo que ela se torne o único meio pelo qual o sujeito alcançaria o conforto, o apoio e a salvação divina.

2.2 Bem-aventurados todos aqueles que têm sede de justiça: *Que assim seja!*

Eu mudei no sentido de que sempre acreditei que o homem desperto tem o dever de ser mutante. Mas os valores que dignificam o homem e que eu preservava, esses permanecem. Faço isso por religiosidade. Mesmo considerando que toda atitude do homem é política. Tudo o que eu tento fazer é com o sentido da religiosidade. Porque essa, sim, é subversiva.

Plínio Marcos



Fig. 12 Apresentação de *Dia virá* (*Jesus-Homem*) em 1978.

*Dia virá*⁵⁸ foi escrita em 1967 por Plínio Marcos, e teve sua segunda versão publicada em 1978, intitulada *Jesus-Homem*. A peça reconta a história bíblica da Paixão de Cristo, na qual a figura de Judas ganha ênfase ao propor uma guerra armada para alcançar o poder. Jesus pregava a verdade, a justiça e condenava “a ambição, o egoísmo, a servidão e toda falsidade; defendendo os pobres e humildes, empenhado na justiça entre os homens” (Prefácio, *Dia virá*, 1967) para a construção de um império pautado no amor, o personagem propunha que, a partir

⁵⁸ O texto faz parte do processo de Divisão de Diversões Públicas – DDP6044 presente no Arquivo Miroel Silveira – sob a responsabilidade da Biblioteca da ECA/OBCOM – USP.

da dor e do sofrimento, o homem alcançasse a consciência e a sabedoria. É interessante notar que nesta obra Plínio Marcos foge ao seu próprio estilo, ao apresentar várias personagens enredando a sua trama com uma linguagem considerada mais polida e menos vulgar.

A peça é precedida por projeções de slides de várias citações da Encíclica *Populorum Progressio*⁵⁹. Há ainda um prefácio não assinado, que explicita a ideologia defendida por suas personagens: “*Dia virá* quer apresentar a mensagem cristã do respeito pela pessoa humana, cuja dignidade o Filho de Deus, demonstra ao mesmo tempo que consagra fazendo-se homem” (Prefácio, *Dia virá*, 1967). As personagens Jesus e Judas representam, metaforicamente, o discurso da busca pela igualdade e pelo poder. Mais uma vez, vemos o discurso religioso ganhando efeitos de sentido político nas peças de Plínio. No prefácio, é enfatizada a necessidade de uma transformação social, para a qual seria imprescindível que o homem, a partir do processo de autoconhecimento, se tornasse consciente dos seus atos. Essa consciência lhe daria a liberdade para romper o sistema de poder imposto durante o regime governamental opressor e conservadorista.

O enunciado [“*Vinde a mim todos os que sofrem*”] (MARCOS, 1967, p. 4 – I Ato), proferido por Jesus, reverbera em nossa memória outra passagem bíblica “*Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça porque serão saciados*” (Sermão da Montanha). Isso porque o homem *bem-aventurado*, representado pela figura de Jesus, trará a boa nova aos pobres e libertará o homem da servidão e assujeitamento, tornando-o capaz de “ser o agente responsável do seu bem-estar material, progresso moral e desenvolvimento espiritual” (Encíclica *Populorum Progressio* nº 33). Dadas as condições de emergência em que essas formulações foram enunciadas, podemos compreendê-las como uma reflexão acerca dos problemas econômicos que assolavam o país, durante os anos da ditadura civil-militar. Aqui, mais uma vez, a arte de resistência se vale do discurso religioso para fazer resistência política.

Nesse viés, tomemos o seguinte enunciado: [“*o pão do povo é a justiça*”] (MARCOS, 1967, p. 10 – I Ato).

O pão do povo é a justiça,
justiça é pão feito pães,
justiça é pães divididos,
pães divididos, alma sossegada,
alma em êxtase
a procurar o pão do espírito.
Essa é a justiça do povo.
Mas a justiça de Herodes fede.

⁵⁹ Documento escrito pelo Papa Paulo VI, em março de 1967, dedicado à promoção do desenvolvimento dos povos e de países subdesenvolvidos. Nele se denuncia as desigualdades sociais que abrangem o mundo todo.

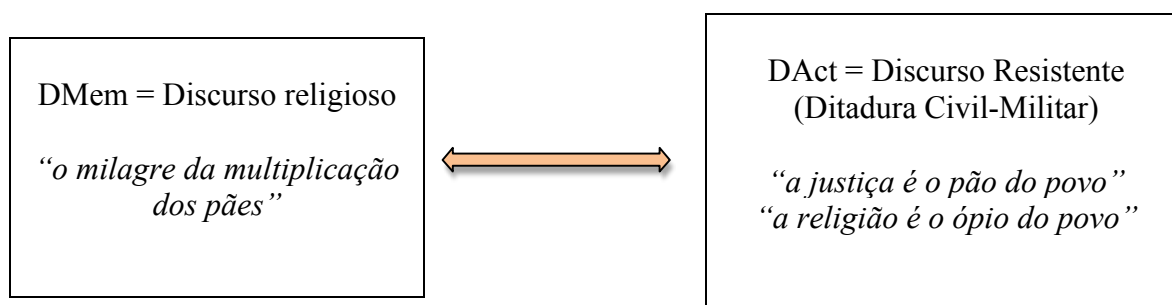
E Herodes que nos vê,
 não nos escuta (MARCOS, 1967, p. 2 – II Ato).

É retomado no domínio de memória o discurso religioso da multiplicação dos pães, passagem em que Jesus mata a fome de seus discípulos e da multidão: “*E, tendo mandado que a multidão se assentasse sobre a erva, tomou os cinco pães e os dois peixes, e, erguendo os olhos ao céu, os abençoou, e, partindo os pães, deu-os aos discípulos, e os discípulos à multidão*” (Marcos, 6, 39-44). No domínio de atualidade dos discursos, o *pão*, assim, não é apenas o alimento que sacia o corpo, mas também significa a justiça que alimenta a alma.

Ao longo de várias décadas, os pobres e os famintos foram silenciados. Principalmente, naquele período de repressão, os discursos eram fortemente regulados e controlados, podendo até mesmo ser proibidos. Essa ordem discursiva definia quem poderia falar e sobre o quê poderia falar, num exercício de poder que favorecia a posição dos ditadores: “*E, todos os dias muitos eram crucificados para o bem da harmonia social*” (MARCOS, 1967, p. 5 – II Ato).

Desde a formulação de Marx [*a religião é o ópio do povo*], a crítica social materialista consolida a ideia de que a instituição religiosa é alienante. Nessa perspectiva, a religião poderia ser considerada como “o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estado de coisas embrutecido. *Ela é o ópio do povo*” (MARX, 2010, p. 145 [grifos no original]). Desse modo, a religião foi associada ao ópio, uma substância alucinógena que durante muito tempo foi consumida, sobretudo, por operários, que buscavam alívio físico e psicológico das rotinas extenuantes das fábricas e das indústrias. Conforme Marx (2010), a religião impossibilita a capacidade de compreensão do homem, pois exerce importante papel de alienação na essência humana. Ela torna a fé em Deus a única possibilidade de mudança e resistência, assegura que “*Jesus é a esperança. A esperança é a presença de Deus no homem. Nossa esperança nos faz resistir. Nossa resistência nos salvará*” (MARCOS, 1967, p. 2 – II Ato).

Nesse caso, a retomada da formulação “*a religião é o ópio do povo*” traz para o seu cerne outros enunciados que emergiram em condições diversas. Nessa perspectiva, “uma enunciação pode ser *recomeçada* ou *reevocada*, enquanto uma forma (linguística ou lógica) pode ser *reatualizada*, o enunciado tem particularidade de poder ser *repetido*” (FOUCAULT, 2008, p. 123). Tendo em vista os campos associados religioso e político, vejamos esquematicamente como *retornos* e *repetições* instauram acontecimentos discursivos:



No domínio de memória, temos a formulação bíblica que reverbera outros dizeres no domínio de atualidade. De acordo com Courtine (2009), a memória discursiva é a existência histórica dos enunciados. Nesse sentido, a formulação de Marx se inscreve numa dada memória discursiva, uma vez que foi dita por um sujeito discursivo antes, em um momento determinado da história, a partir de uma dada posição social e ideológica. Essa formulação se relaciona com outros enunciados vindos de outras memórias, de outras conjunturas históricas, estabelecendo um nível discursivo (horizontal).

Todavia, não podemos pensar no enunciado de Marx como sendo um sentido original, primeiro, pois não é possível afirmar onde e quando ela foi elaborada, nem quem pensou inicialmente nessa questão. Podemos conjecturar que a sua formulação teve indícios de aparecimento nessa relação de sentido com o *ópio* – como algo que “cega” e aliena as pessoas –, “porque [a religião] engana o homem, induzindo-o a pensar que deve aceitar com mansidão o seu presente estado de vida” (FADDEN, 1963, p. 154). Por conseguinte, o enunciado possui sua materialidade vinculada a uma existência histórica uma vez que foi formulado por um sujeito situado sócio-historicamente em condições determinadas e específicas de produção.

Naquele momento de enunciação, o sentido da formulação de Marx foi efeito da realidade histórico-social, em que a religião enquanto setor institucional atuava na formação ideológica dos sujeitos. Deste modo, no domínio de memória, a proposição “*a religião é o ópio do povo*” foi formulada numa dada conjuntura histórica e foram as condições de produção que propiciaram tal efeito de sentido, ou seja, de que a religião poderia igualmente ser interpretada como uma substância que assujeita o indivíduo, produzindo outros efeitos de sentido no retorno da expressão no domínio da atualidade. Cada irrupção enunciativa produz efeitos de sentido de acordo com o momento em que eles emergiram porque o “novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2008, p. 26).

O enunciado de Marx se relaciona a outros enunciados vindos de outros domínios de memória, constituindo um nível interdiscursivo. Das relações interdiscursivas, emerge no

nível intradiscursivo (nível vertical), numa condição de produção determinada (ditadura militar), o enunciado [*“A justiça é o pão do povo”*]. Nesse sentido, é possível depreender dois campos discursivos distintos: o primeiro, em que a religião é comparada ao ópio e, por isso, produz o sentido de ser um mecanismo alienante ao mesmo tempo que um bálsamo. No interdiscurso dessa relação [a religião é o ópio do povo] pode emergir diversas formulações, tais como: a religião aliena o povo; a religião cega o povo; a religião domina o povo; a religião é arma da política; a religião ajuda a política; a religião e a política calam o povo; a religião não beneficia o povo; a religião não é justa com o povo. Já a formulação *a justiça é o pão do povo* retoma outros dizeres do campo da justiça, por exemplo: a justiça é a religião do povo; a justiça transforma o povo; a justiça domina o povo.

Vale evidenciar que o objeto de crítica de ambos os autores incide no uso corrente da religião como uma concessão (um bálsamo) para o pobre que sofre com todas as desgraças. A religião oferece o alívio no plano espiritual (a ele está guardado o *reino dos céus*) em troca da obediência do povo. Por outro lado, a religiosidade tem posição distinta, pois se compromete em *tomar partido* dos desafortunados e em buscar uma sociedade mais igualitária e transformadora, como podemos verificar no excerto abaixo:

Essa é a hora
Essa é a hora amarga de tomar partido
Hora fria de tomar partido
Hora heroica de tomar partido
Hora de sacrifício e de renúncia
Hora de tomar partido
Hora do sim
Hora do não
Hora da definição
Hora de tomar partido
Hora difícil de tomar partido
Hora que não admite neutros
Hora que coloca pai contra filho
Filho contra pai, irmão contra irmão
Hora dolorosa de tomar partido
Amanhã é muito tarde
Os omissos serão os culpados
Essa é a hora de tomar partido
Arranca o mofo do coração
Abre os olhos, consulta os fatos
Essa é hora de tomar partido
Se zombaram da tua crença
Se escarneceram do teu trabalho
Se pisaram no teu sonho
Se te impuseram silêncio
Se foste humilhado
Se tens gritos sufocados

Acorda, anda, desperta

Essa é hora de tomar partido

Pelo pão da tua mesa

Por teu deus, se tu tens

Pela casa que vives

Por teus filhos que virão

Por tuas palavras mortas

Por teus desejos frustrados

Pelo sangue derramado

Por teu próximo miserável

Por teu semelhante explorado

Por teus afetos negados

Por lágrimas mal enxutas

Pelas leis burladas

Faz cólera dos teus anseios de liberdade

Desperta

E toma partido

É essa a hora

Cada neutro é um oportunista

Cada oportunista é um canalha

Toma partido

Não se serve a dois senhores

Não se sorri para o inimigo

Acorda, anda, desperta

É essa a hora

*De **nascer em Jesus Cristo** (MARCOS, 1967, p. 11-12 – II Ato – [grifos nossos]).*

A religiosidade *toma partido* dos pobres, dos condenados, dos perseguidos, dos escravos, enfim, dos oprimidos. Quando esses enunciados são produzidos na conjuntura histórica da ditadura militar, ao serem retomados, os dizeres fazem reverberar essa memória do “antes” e em “outro lugar” para um “agora” e “neste lugar”. São produzidos, assim, sentidos singulares, a partir dessas ligações históricas que permitem a organização dos eventos em memórias e suas relações sociais em redes de significantes (PÊCHEUX, 2008, p. 54). Nesse sentido, a repetição da formulação *é hora de tomar partido* rememora outro dizer, instaurado no domínio religioso progressista, pois

[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele implicitamente). Todo enunciado, toda sequencia de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma serie (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação (PÊCHEUX, 2008, p. 53).

Agora, “*é hora de sacrifício e renúncia, é hora de definição*”, ou seja, o momento de reagir e lutar. A peça retoma o discurso de uma entidade religiosa que por sua vez reverbera a resistência política. *Dia Virá* não trata apenas de religião, mas de uma crítica à maneira como ela se oferta ao povo, que a torna como seu ópio e bálsamo. Esse Cristo resistente, interpretado por um negro na peça busca a conscientização de seus fiéis, dando-lhes o mecanismo e arma para que possam *reivindicar pelos seus direitos*. Do mesmo modo que a Igreja o faz por meio de suas *figuras progressistas e pela ação contínua das Comunidades de Base*. No texto, há uma tentativa de inversão de valores. Exemplo disso é o fato de Judas – que popularmente sempre foi rechaçado e identificado como o traidor – adquire nova significação. Ele passa a ser definido como “*um homem dotado de um postura radical*”, que subleva “*as massas pelas armas*” e enfrenta os romanos.

No dia 1º de maio de 1968, a Ação Católica Operária⁶⁰ realizou em São Paulo um manifesto intitulado *Toma decisão – Está na hora*, como um incentivo à coragem e memória de todos que *já morreram na luta* e de todos que *continuarão a lutar*. A declaração, bem como a obra de Plínio Marcos, se utiliza de passagens bíblicas para efetivar o discurso resistente, pois os *omissos serão culpados*. É necessário *abrir os olhos, acordar, andar, despertar* para que novas condições de produção sejam instauradas.

Ora, a religião e a política se aliam discursivamente e, por isso, o indivíduo deve *tomar partido* porque aquele que não se posiciona “*é oportunista e canalha*”. Se os discursos não são neutros e nem ahistóricos, é então impossível pensar em sujeitos neutros e indiferentes, pois “*viver significa tomar partido e a indiferença é o peso morto da história*” (Gramsci, *La Città Futura*, 11-2-1917).

Notemos alguns excertos em que a crítica ao sistema político aparece através das palavras divinas:

- Quando a miséria, a fome e a injustiça se estabelecem dentro do País é o drama da Paixão de Cristo que continua. É Cristo que está injuriado, torturado e crucificado.
- Quando a injustiça atinge um conjunto dos trabalhadores, é a ordem social desejada por Deus que não está sendo respeitada.
- Quando a confusão política e social permanece, é a vontade de Deus Pai que não está sendo cumprida (Manifesto da Ação Católica Operária – 1968).

⁶⁰ Movimento fundado oficialmente em 1962 tinha o intuito de conscientizar a população mais pobre que sistematicamente era alvo de manipulação informacional pelas mídias e outros organismos institucionais. Cabe ressaltar que o manifesto também recupera trechos da Bíblia para justificar a resistência. As imagens do texto do Manifesto vêm em anexo, ao final desta tese. Ver página 209-211.

Novamente, o discurso religioso vem imbricado no discurso político. Desta vez, a figura do *crucificado* é trazida à tona para representar “todos aqueles que sofrem perseguição”, que são injustiçados. Após termos analisado o discurso religioso presente nas peças de Plínio Marcos, mas que assumem o caráter político, na próxima seção, examinaremos os *dizeres* da Censura a respeito das obras.

2.3 Os grilhões da censura foram rompidos?

A obra *Dia Virá* foi liberada pela censura prévia, como podemos ver no certificado de censura emitido pelo Departamento de Polícia Federal – Serviço de Censura de Diversões Públicas (Fig. 12). Nesse texto, o dramaturgo adotou uma linguagem mais complexa, pois foi produzido para ser encenado por alunos do Colégio religioso das Cônegas de Santo Agostinho, o que, possivelmente, lhe atribuiu certa legitimidade. Além disso, Plínio Marcos contou com o aconselhamento e supervisão das freiras que presidiam a instituição. Isso não significa, contudo, que a peça tenha escapado aos procedimentos de sujeição discursiva (FOUCAULT, 1996, p. 44). Ora, as *freiras* eram reprodutoras dos discursos construídos como verdadeiros. Dentro da esfera cristã, ocupam posições que lhes permitem modificar, cortar e proibir certos dizeres. Por esse prisma, teriam elas assumidos os papéis dos censores?



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
Serviço de Censura de Diversões Públicas
CERTIFICADO DE CENSURA

Nº de Registro 3194/67 SP.

Título do PROGRAMA : "DIA VIRÁ" (O CRISTO EVANGÉLICO)

AUTOR: PLÍNIO MARCOS

RESPONSÁVEL : FRANCISCO DE ASSIS GUIMARÃES

ST. DDP. SP 27/8/67
 REGISTRO N.º 6.044

Aprovado pelo S. C. D. P. SEM RESTRIÇÕES : LIVRE
 Validade ATE 18 DE FEVEREIRO de 1968

Brasília, 18 de AGOSTO de 19 67

LIVRE
 Certificado de Censura

CHEFE DO S. C. D. P.

DPF-SAV-7007-PFS

Fig. 13 Certificado de Censura da peça Dia Virá

A princípio, a peça teve autorização para ser encenada sem restrições porque fazia, primeiro, parte do gênero drama sacro – falar de Deus estava autorizado. Ademais, o texto da peça trazia o Evangelho, o que lhe permitia ser liberada, desde que sua menção não ferisse ou subvertesse a ordem pública. Desse modo, ainda que a encenação fosse permitida nesse lugar, ela passou por uma vistoria. A vigilância não deixou de ser um dispositivo coercitivo e repressor nesse contexto.

Porém (“*e sempre tem um porém*”, como dizia Plínio Marcos), o próprio ato de estar sob a *supervisão e o aconselhamento de pessoas da confiança da direção do colégio* já é em si repressivo. A supervisão nega ao outro a possibilidade de falar de determinados temas segundo suas concepções pessoais e ideológicas. Essa fiscalização pode produzir a “autocensura”, disfarçada de liberdade de expressão. Diferentemente da censura exógena do Estado, o “autocensurar-se” é uma forma de limitar certos discursos que, na boca do artista engajado, soa como resistente e progressista. É difícil, segundo Kucinski (2002, p. 536), “tipificar a autocensura porque ela se confunde com mecanismos sistêmicos e inconscientes de censura inerentes ao processo social” de construção discursiva.

Assim, continuando nesse percurso da interdição do dizer, interessa-nos, no próximo item, analisar como os discursos que circularam na imprensa brasileira sobre a obra, durante o regime ditatorial, produziram sentidos ao adentrar o universo teatral.

2.4 *Glória Aleluia: o que diz a imprensa do mau tempo?*

Dia virá teve repercussão distinta da de *Reportagem de um tempo mau*, que foi vetada pelo Departamento de Diversões Públicas (D.D.P.) e não teve nenhuma menção na mídia. *Dia virá*, por sua vez, teve certo destaque na imprensa, com sua abordagem estética que trazia como protagonista um ator negro na figura de Jesus. Inicialmente, consideraremos a crítica de Sabato Magaldi, intitulada *Dia Virá, uma história de cristo na base do ginásio*⁶¹. Nela, ele descreve a peça como um *exercício literário* e fala sobre a encenação e o desempenho interpretativo dos atores. Além disso, aponta os acertos e as falhas da apresentação:

[...] será obrigatório reconhecer-lhe um certo mérito: Plínio Marcos está acostumado a lidar muito bem com a linguagem do submundo e salta nessa peça para a elevação bíblica, mostrando-se capaz de sair do seu estilo costumeiro. Desse ponto de vista, a experiência é animadora e anuncia para o autor outras possibilidades. O texto falha onde se mostra insatisfatória qualquer recriação evangélica. A Bíblia é em si tão rica e se estratificou numa linguagem tão elevada que as novas exegeses ou as variações estilísticas em torno dela resultam sempre pobres e dispensáveis. Essa história de um Judas revolucionário, que trai Jesus para propiciar a rebelião popular, pode ser curiosa, mas não transcende no espetáculo a brincadeira infantil. O autor não dispõe também a força literária para evitar que as longas tiradas de Judas ou de Maria permaneçam na má retórica. A música, em grande parte plagiada de “Morte e Vida Severina”, contribui para prejudicar o alcance artístico da encenação. Um trabalho escolar, em suma, de inegável dignidade.

Os discursos da crítica veiculados pela mídia constituem-se por vontades de verdade e saber, atuando na sociedade como um mecanismo que exerce poder ao aprovar ou não a forma de linguagem assumida na peça. Em razão da posição ideológica que ela ocupa, em um espaço institucionalizado, a imprensa fala de uma posição de autoridade. Aqui, o crítico teatral exerce o papel daquele que é conhecedor e, por isso, pode falar sobre o assunto. Quando diz, por exemplo, que seria *obrigatório reconhecer um certo mérito*, o emprego do

⁶¹ Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/criticas/diavira-sabato.htm>. Acesso em: 23 de setembro de 2016.

adjetivo [*obrigatório*] admite, impositivamente, que tal trabalho merece ser valorizado, apesar de Plínio Marcos estar *acostumado a lidar muito bem com a linguagem do submundo*. O uso do advérbio de intensidade [*muito bem*] reforça a ideia de o dramaturgo ter certa aproximação com esse ambiente marginalizado. Para Magaldi, esse afastamento do escritor do vulgar – do profano – é o que deve ser ressaltado, e não o fato de a peça ser uma metáfora das relações de poder entre homens e nem a questão de deslizar para o campo político.

O crítico ainda enuncia que a peça possui “um certo mérito”, isso quase indetermina e certamente diminui o valor reconhecido ao trabalho de Plínio Marcos. Desse modo, se é imposto ao enunciador reconhecer/identificar qualidades positivas na que analisa, caso contrário, talvez, ele não o faria.

Em seguida, Magaldi traça os pontos negativos apresentados em *Dia Virá*, fala que a *recriação evangélica é insatisfatória*, uma vez que a Bíblia, sendo um livro *tão rico*, foi estratificada *numa linguagem tão elevada que as novas exegeses ou as variações estilísticas em torno dela resultam sempre pobres e dispensáveis*. Ou seja, a linguagem erudita é sinônima de conhecimento, mais precisamente, de um grau elevado de sabedoria, cultura etc. Sendo assim, um “mau uso” dela produz o sentido de que o sujeito não possui estudo, denotando simplicidade e/ou desconhecimento. Magaldi ainda critica a reatualização da história de Judas, ao transformá-lo em um revolucionário, renegando a Cristo para possibilitar condições para uma insurgência popular. E conclui dizendo que as músicas presentes são “*em grande parte plagiadas*” do poeta João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina*). Em suma, é um *trabalho escolar digno* – há uma ironia na fala do crítico, que concebe a peça mais cópia do que obra de arte original. É válido ressaltar que Magaldi fala da forma e do estilo para não falar praticamente do conteúdo.

A peça *Jesus-Homem* (1978) é a 2ª versão de *Dia Virá* (1967). Sobre seu texto, observamos também formulações de críticos que depõem a favor da peça de Plínio Marcos. Nelas, diferentemente da posição de Magaldi, são ressaltados aspectos inovadores ao reatualizar a *Paixão de Cristo* e a sua estética bela, simples e prática. Sobre a questão arquitetônica da montagem do espetáculo, entre os anos de 1960 e 1980, o teatro brasileiro se viu obrigado a passar por transformações em decorrência da ditadura e do controle artístico. Por décadas de luta contra a censura, a crise econômica reduziu e afastou expressivamente o público das casas de espetáculos. Essa diminuição de espectadores somado à falta de investimentos aumentava os custos de realização das peças. De modo geral, havia poucos textos que não fossem proibidos, censurados.

Nesse sentido, conforme expõe Clóvis Garcia, Plínio Marcos foi “*uma das principais vítimas do processo de repressão, não somente tendo suas peças interditas, mas sendo, ele mesmo, um autor proibido, apesar da sua importância*”. Reparemos que Garcia define Plínio Marcos como “*uma das principais vítimas*” do governo autoritário. A escolha por um termo [vítima] e não outro em seu lugar [culpado/revoltoso/transgressor/subversor] produz determinados efeitos de sentido. Ao eleger o vocábulo *vítima*, podemos inferir que o crítico é partidário da luta enfrentada pelo escritor contra os procedimentos repressivos e censórios. O emprego da formulação no plural – *uma das principais vítimas* – nos permite depreender também que não somente Plínio Marcos sofreu com a censura (apesar da grande ocorrência de interdições em seus trabalhos, pelo simples fato de terem sido escritas por ele), mas também vários artistas cuja escrita subvertia as regras impostas.

Vejamos, agora, outro conjunto de formulações que circularam em grandes jornais e revistas da imprensa brasileira, tais como: a revista *Isto é*, os jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Todas as publicações são de 1981, momento em que se dava um relativo abrandamento político no Brasil.

[1] Qual então a novidade desse Jesus-Homem no processo de criação do dramaturgo? Primeiro, a mescla cada vez mais poderosa que Plínio estabelece entre seu teatro e formas de cultura popular. Segundo, sua incursão pelos campos do lirismo. Terceiro, sua opção por uma visão contemporânea de Jesus, que considera como um místico, mas também como um revolucionário. O lirismo que perpassa o texto revela uma faceta pouco conhecida do escritor. A obra comove pela delicadeza, pela força, pela conhecida revolta de Plínio, que aqui ganha uma dimensão extra, banhada de ternura. Sua pintura de um Jesus revolucionário, que deseja mudar o homem e, a partir dele, a sociedade, apenas acrescenta impacto ao trabalho. A peça fala ao coração do homem simples. O autor atinge seu intento por inteiro (Alberto Guzik – Revista *Isto é* – 07 de janeiro de 1981).

[2] Os que ainda olham com suspeita a obra de Plínio Marcos terão uma surpresa. O dramaturgo parece sair do submundo – sua temática habitual – e ousa fazer um peça falando de Jesus. Mas, se os mesmos adversários (e os admiradores, claro) do dramaturgo prestarem atenção com rigor notarão que, na realidade, Plínio continua no submundo. Seu Jesus Cristo é original, dos mendigos, prostitutas e desempregados. Desvalidos de toda espécie, enfim. O escritor deixou os bordéis, os cais e as pensões em direção aos dias antigos da Galileia, mas com a mesma preocupação por esta gente que, como acentua, *está se danando por aí* (Jéfferson Del Rios, Jornal *Folha de São Paulo* – 11 de janeiro de 1981).

[3] O espetáculo, num amplo espaço formalista, que permite a mudança de local com poucos elementos ou com a iluminação, com maleáveis figurinos, cenário e indumentária de Gilda Bandeira de Melo, é belo visualmente, com o diretor Plínio Marcos jogando com movimentos de grupo de atores. Incorporando a nossa música, razão pela qual Zeca da Casa Verde, Jangada,

Talismã e Toniquinho, batuqueiros do grupo, não se apresentam antes, como nos demais espetáculos, mas dentro da ação, com um ator negro, João Acaiabe, de grande força dramática no papel-título, e todo o grande elenco integrado na representação, a montagem resulta num excelente espetáculo. E, se o Bando não quer dar lições a ninguém, sem dúvida dá exemplo de como ainda se pode fazer bom teatro e sobreviver entre nós (Clóvis Garcia – *Jornal O Estado de São Paulo* – 13 de fevereiro de 1981).

É possível evidenciar, a partir do léxico empregado nos três textos para falar da obra de Plínio Marcos, uma avaliação altamente positiva, que, por sua vez, contrasta com a crítica de Magaldi que identifica e atribui pareceres negativos de *Dia Virá*. Essa disparidade marca épocas e condições de produção diferentes, além de evidenciar posições discursivas distintas. Conforme já mencionamos, Magaldi fala da posição de crítico “imparcial” enquanto os outros [também críticos teatrais] deixam mais evidente a sua adesão ao trabalho do dramaturgo.

Os textos [1] e [2] abordam o fato de Plínio Marcos ter proposto um Cristo revolucionário e um Judas resistente. Já o [3], não trata especificamente do conteúdo, mas se aprofunda do estilo e da forma. Guzik declara que a obra *Dia Virá* “comove pela delicadeza, pela força, pela conhecida revolta de Plínio banhada de ternura”. Tal formulação se contrapõe não apenas a crítica de Magaldi, como já dissemos mais acima, mas, inclusive, com o que já foi falado em outros momentos de outras na mídia brasileira. O escritor “maldito” comumente retomado e aludido à subversão, aqui, os adjetivos [delicadeza e ternura] imputados ao texto de Plínio produz o efeito de que o escritor em alguma medida está mais sensível. Ao empregar tais enunciados [delicadeza e ternura] produz-se também que a delicadeza e a ternura se estendeu à linguagem da peça e nas relações entre as personagens assim como no discurso resistente e revoltoso.

Del Rios também fala dessa mudança de ambiente discursivo do dramaturgo. Todavia, o crítico evidencia [Plínio continua no submundo] que mesmo falando a partir do discurso religioso Plínio não foge de suas características, isto é, falar em nome dos desfavorecidos e marginalizados. O enunciador adota também uma linguagem que se aproxima daquela muito utilizada por Plínio Marcos ao comparar o discurso religioso com o discurso marginal [Seu Jesus Cristo é original, dos mendigos, prostitutas e desempregados].

Desse modo, podemos concluir que Plínio Marcos foi censurado por falar “mal” da Igreja e do Governo *em nome do povo*, deslocando a linguagem bíblica para conteúdos considerados profanos, isto é a subversão e por isso gera censura. Desta feita, analisaremos, no próximo capítulo, os discursos cujo efeito instaura uma censura de ordem moral.

3. RESPEITARÁS OS BONS COSTUMES: A CENSURA E A REPRESSÃO EM NOME DA MORAL

Eu escrevo sobre prostitutas, homossexuais, gigolôs. E nunca fui puta, nem bicha, nem cafetão. Mas sei que tem gente desse naipe. E escrevo sobre eles. Percebe?

Plínio Marcos

Após termos interpretado as ocorrências em que se fez presente a censura de ordem religiosa na obra de Plínio Marcos, neste capítulo, nos propomos a analisar a censura de ordem moral nas peças do dramaturgo, nos documentos oficiais e a na repercussão midiática. Cabe lembrar que no decurso das décadas de 1960 a 1980, o controle ideológico foi exercido por meio de iniciativas oficiais, que atuaram ativamente desde o início daquele período sobre a produção teatral que então se fazia no Brasil. De acordo com Costa (2006, p. 53), tais organismos buscavam maneiras de coibir qualquer forma de autonomia política, econômica e de pensamento/expressão, motivo pelo qual a censura foi transformada num dispositivo intrínseco à atividade artística, em particular, às práticas subvencionadas pelo Estado.

As produções que não recebiam subsídios governamentais deveriam, unicamente, abordar temas que versassem sobre a preservação dos bons costumes, da decência, do pudor, do recato, enfim, da moral⁶². Já aquelas beneficiadas por instituições estatais e militares era dispensado um tratamento privilegiado. A avaliação dessas produções era pautada em conceitos estéticos literários, evidenciando, assim, a ausência “de arbitrariedade e de critérios fazendo com que uma peça liberada para ser encenada no carnaval pudesse ser proibida durante a quaresma ou que uma encenação aceita em São Paulo fosse proibida no Rio de Janeiro” (COSTA, 2006, p. 58).

Ainda, segundo Costa (2006, p. 184), “dentre as artes, foi justamente o teatro que se tornou alvo de repressão mais violenta. Talvez por ser uma arte de presença, talvez pelos artistas estarem mais radicalmente vinculados às propostas e organizações de esquerda”. E todo esse entusiasmo nos palcos não conseguiu conter a censura, mas, ao contrário, tornou-a ainda mais severa e intolerante, impondo limites à interpretação artística. Ou seja, os sentidos

⁶² O dicionário de língua portuguesa Houaiss (2009, p. 1958) define a moral como princípios e valores a serem seguidos socialmente. É um “conjunto de valores como a honestidade, a bondade, a virtude etc., considerados universalmente como norteadores das relações sociais e da conduta dos homens; conjunto de regras e preceitos característicos de um grupo social que os estabelece e defende; conjunto de princípios, geralmente virtuosos, adotado por um indivíduo, e que, em última análise, norteia seu modo de pensar”.

ganham novos significados segundo sua apropriação e suas condições de produção que, neste período, eram talhadas por uma sociedade extremamente conservadora.

Após o golpe civil-militar em 1964, a repressão tornou-se mais pungente e violenta, sobretudo porque foi delegado à Polícia o poder de fiscalização e combate aos discursos transgressores dos bons costumes. Conforme a literatura dramática se desenvolvia, a atividade censória também se mostrava mais sólida travando uma forte batalha contra a classe artística que, por sua vez, tentava escapar das amarras impostas pela Censura Federal.

Este cenário de constantes conflitos e embates fez com que o Estado criasse o Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), e posteriormente, o Departamento de Diversões Públicas (D.D.P.), que transformavam os meios de comunicação de massa em um aparelho ideológico com princípios nacionalistas, ao mesmo tempo em que impedia a (re)produção de discursos que supostamente subverteriam a ordem. Por essa razão, toda e qualquer manifestação contrária às normas deveria ser suprimida, enquanto uma arte europeizada e branca buscava purificar o país da sua origem *crioula* e *mestiça*. Com isso, o Estado buscava desenvolver nos cidadãos apreço a valores e princípios ufanistas, promovendo, dessa forma, um “controle da cultura e seu ‘branqueamento’”. E, assim, a língua e cultura eram também homogeneizadas, elitizadas e, claro, europeizadas” (COSTA, 2006, p. 42).

Esse processo de centralização do poder teve início durante a era Vargas⁶³ (1930 a 1945) e se estendeu até o final do período ditatorial. Ocorreu ainda a supressão de todos os órgãos legislativos (municipal, estadual e federal) que tinham como função elaborar, alterar, revogar leis e fiscalizar a aplicação delas. No decurso desses primeiros anos de governança, marcado fortemente pela presença de militares ocupando importantes cargos é que foram criados alguns dos mecanismos mais utilizados pela Censura Federal: a coerção e a interdição. Nesse sentido, os órgãos repressores sustentavam suas práticas em dois eixos motivadores de controle discursivo: o da moral e o da política⁶⁴ (PALLOTTINI, 2008). Logo depois de Vargas, o país viveu um sistema de governo com estilo de relativa inclinação à esquerda, com abertura às organizações estudantis e sociais, causando certa preocupação e desconforto às

⁶³ Ao longo dos anos de 1937 a 1945 passamos pelo período do “Estado Novo (1937-1945), regime de exceção, ditatorial, quando a censura moral foi mais forte, mas a política também vigorou. Nele, alguns temas eram absolutamente proibidos, e, outros, curiosamente, eram permitidos desde que tivessem um tom simpático. Estou falando de um período em que Getúlio Vargas, por exemplo, podia ser representado como personagem nas peças de Teatro de Revista, desde que cordialmente. [...] Havia até alguns atores especializados em fazer o papel do presidente. Mas ele era representado sempre com uma estampa simpática, fumando charuto, rindo para o público, que aplaudia muito quando o personagem entrava em cena. Só não era permitido fazer nenhuma crítica séria ao Getúlio” (PALLOTTINI, 2008, p. 20).

⁶⁴ A censura de ordem política será abordada no quarto capítulo.

classes mais conservadoras da sociedade, tais como os empresários, a Igreja e, sobretudo, os militares.

De acordo com Costa (2006), durante este período, uma ambiguidade permeou os órgãos repressores em relação às justificativas dadas: i) a proibição com o uso de argumentos educativos, visando assim à prática pedagógica; e ii) a utilização de pressupostos policialescos, nos quais “os militares defendiam a ideia que o controle da produção artística era atividade do Estado e responsabilidade de órgãos que, muitas vezes, agiam de forma secreta” (COSTA, 2006, p. 192). Por isto, consoante Pallottini (2008, p. 21), a moralização era um exercício permanente, “pois *as ditaduras são sempre moralistas*, sejam elas de direita ou de esquerda”. Contudo, as proibições se davam por várias razões e qualquer coisa que se falasse contrariamente “aos interesses da ditadura militar era imediatamente cortada, incluindo certas palavras consideradas atrevidas demais”.

O discurso, desse modo, era controlado, seja por instituições ou pelo próprio indivíduo quando promovia a autocensura, que poderia se apresentar “de diferentes maneiras, ora fazendo com que o artista disfarçasse conteúdos através de metáforas, ora induzindo-o a colocar mais palavrões do que o necessário, com a intenção de dar ao censor o que cortar” (COSTA, 2006, p. 145). Dado o funcionamento da censura, os artistas tinham que enviar suas obras à Brasília para que fossem analisadas, avaliadas e julgadas pelo Departamento de Censura Federal⁶⁵. Em ampla medida, esse órgão não se guiava por uma percepção artística cuja finalidade fosse julgar as propriedades estéticas e formais das obras que haviam sido submetidas. Pelo contrário, sua finalidade era coibir qualquer tipo de manifestação contrária ao governo vigente. E para burlar o sistema censório, muitos artistas criavam pseudônimos e outros tantos se utilizavam de léxicos próprios do teatro para terem suas obras liberadas para publicações e/ou encenações.

Na próxima seção, veremos como Plínio Marcos fará uso de tais artifícios para conseguir a liberação de *Navalha na carne*, peça que se tornou alvo da censura durante o período ditatorial por ter sido considerada um atentado à moral. Posto que a peça não afrontava apenas a “moralidade da classe dominante, manifestada nos limites do que se pode fazer, mas [o que] não se pode expressar, é que estaria sendo questionada” (THOREAU, 1997, p. 47).

⁶⁵ O Departamento de Censura Federal tinha sua sede em Brasília, no 4º andar do BNDE (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico) e foi criado para regular e proibir a circulação dos discursos tidos como subversivos.

3.1 Dissidência moral e relações de poder em *Navalha na carne*

NEUSA SUELY – *Eu tenho moral.*
WADO – *Depois de velho, até eu...*
(*Navalha na carne*, Plínio Marcos).

Navalha na carne, escrita por Plínio Marcos, em 1967, traz em seu cerne discussões sobre vários temas que foram [e talvez ainda os sejam] considerados tabus na sociedade, como a violência de gênero, a prostituição, o homossexualismo, o vício, a vagabundagem, entre outros. Por esse motivo, a peça foi censurada durante a ditadura militar brasileira. A obra coloca em cena três personagens, ocupando posições diferentes num jogo de dominação, que reproduzia a miséria moral das injustiças sociais. As personagens são: Neusa Suely, a prostitua, uma mulher sofrida que vende seu corpo para sobreviver e sustentar o vício e o luxo de seu companheiro, seu “cafetão”; Wado, o rufião, um sujeito violento, egocêntrico, machista, malandro e símbolo da masculinidade; e Veludo, o homossexual, um pederasta que sente prazer em provocar brigas e perturbar, ainda mais, a relação já conflituosa do casal.

A trama tem seu início com o sumiço de uma quantia de dinheiro que, como era de costume, Neusa Suely havia deixado sobre o criado-mudo para Wado. O principal suspeito é Veludo, o faxineiro da pensão, que após sessões de tortura confessa o furto cometido e explica que o dinheiro tinha sido usado para comprar *erva*⁶⁶ e também para um momento de prazer com um jovem rapaz. Para se redimir, Veludo entrega à Wado o cigarro de maconha como um pedido de desculpas e uma possível reconciliação entre eles. Durante toda a confusão, Neusa Suely é agredida física e verbalmente por ambos, sendo chamada de *vadia*, *galinha velha*, entre outros termos depreciativos e grosseiros. Ao final da peça, a personagem assume o poder da situação com uma navalha, mas essa inversão de papéis não é efetivamente sustentada, uma vez que Wado consegue seduzi-la, deixando-a sozinha novamente.

É possível observar que, nessa relação de poder, a prostituta é comprada por seus clientes, que buscam, unicamente, o prazer sexual. Ela, por sua vez, com o dinheiro que ganha com a exploração do seu próprio corpo, tenta comprar o afeto de Wado. Mas o dinheiro que é usado para segurar o seu gigolô é roubado por Veludo, que também anseia comprar o corpo e o carinho de outra pessoa. Desta forma, as personagens vivem num processo cíclico de

⁶⁶ Na linguagem popular, ‘erva’ é uma gíria utilizada para designar maconha.

exploração e violência, e em distintos momentos da peça assumem ora a função de dominadores/exploradores ora o papel de dominados/explorados.

Com a proibição de sua obra, Plínio Marcos recorre a outro expediente para que *Navalha na carne* fosse publicada. Sua estratégia foi a de empreender uma transposição de seu texto gênero *peça* para o de *fotonovela*. Definida pelo negativo, a fotonovela era mal vista pelos grandes escritores e intelectuais da época, que a considerava a própria “contraprova” da obra de arte. Isto é, se tratava de um subgênero da literatura por conjugar imagens e linguagem verbal com uma narrativa simples e objetiva. Segundo Joanilho (2008, p.533), essa crítica reflete o posicionamento da sociedade da época, pois “é uma maneira perversa e insidiosa de reproduzir valores culturais conservadores e individualistas”.

Realizada numa época em que a manipulação editorial era extremamente artesanal, o alto contraste das imagens confere, ao menos ao nosso olhar contemporâneo, à peça um aspecto sombrio, característico da marginalidade da obra e do próprio contexto em que se vivia. A composição material da fotonovela, desde seu suporte até os recursos visuais (tamanho da fonte e pontuação), demonstra, por exemplo, a fisionomia e a compleição física das personagens e também sugere o volume e a entonação de suas vozes. Outrossim, as fontes, bem como o tamanho do corpo do texto servem para enfatizar aspectos das falas das

personagens, de modo que as propriedades prosódicas de suas vozes reiterassem facetas do caráter de cada um.

Podemos observar na imagem ao lado (fig. 14), que Wado está em pé, com as mãos na cintura, olhando em direção ao chão, mais precisamente, para os seus pés, onde Neusa Suely encontra-se prostrada, com a cabeça baixa, como uma escrava implorando por compaixão. Estas atitudes o caracterizam como um homem dominador – “um valentão”.



Fig. 14 Relação de poder e submissão em *Navalha na carne*

Nesse prisma, encetaremos nossas análises falando sobre a questão da violência fortemente presente em *Navalha na carne*, atentando tanto para as relações entre as personagens quanto para a relação entre o próprio autor e o contexto autoritário de sua época. O historiador e sociólogo Michaud (1989), em *A violência*, desenvolve uma abordagem

jurídica sobre o assunto. Nessa perspectiva, o autor discorre sobre a violência em dois aspectos: i) como “um elemento de força física identificável com seus efeitos” e ii) como “imaterial, de transgressão, vinculado ao dano a uma ordem normativa”.

Já Abramovay (2002, p. 74) aponta-nos outras três formas de violência: i) simbólica (“abuso do poder, baseado no consentimento que se estabelece e se impõe mediante o uso de símbolos de autoridade”); ii) verbal; e iii) institucional (com a marginalização, a discriminação e o uso de práticas de assujeitamento empregadas por diferentes instituições oficiais que desenvolvem dispositivos e técnicas de poder). Na peça, o exercício do poder se dá por meio da violência física entre as personagens e da repressão imputada à própria obra. Quando o emprego da força e de armas torna-se insuficiente, o aparelho estatal manipula e impõe a ideologia dominante à sociedade através de instituições oficiais.

Nesse ponto, a violência será focalizada a partir dos usos da linguagem, uma vez que o exercício do poder não se dá apenas pela prática da violência e/ou da coerção. De acordo com Foucault (2006, p. 103), ele também dispõe de vários mecanismos, uma vez que “o poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão”.

No que tange à linguagem de *Navalha na carne*, o texto provoca certo impacto nos leitores e nos espectadores porque faz uso de formulações que denotam todas essas formas de agressões que são simultaneamente praticadas e sofridas pelas personagens.

Partamos de Wado, o “macho alfa” da história. Ele se utiliza da força física e da violência verbal para se impor às outras personagens, sobretudo Neusa Suely, como podemos notar no diálogo abaixo:

Wado – Quer bancar a engraçada? Vou te encher a lata de alegria. (Levanta-se, vai até Suely e lhe torce o braço). Gostou?

Suely – Poxa, você me machucou.

Wado – Você ainda não viu nada, sua miserável.

Suely – Que eu te fiz?

Wado – Não fez? Não fez, sua filha de uma cadela! Quer se fingir de boba? (Aperta mais o braço de Suely).

Suely – Mas poxa, o que te fiz hoje?

Wado – Porra, quer apanhar outra vez? Fica querendo se fazer de sabida! Depois se queixa! Estou deixando a coisa barata, se tentar me engrupir te arrevento os dentes da boca com uma mucada.

Suely – Não estou por dentro da sua bronca.

Wado – (No auge da bronca) – Eu estou duro! Eu estou a nenhum! Eu estou à zero, a zero, sua vaca!

Suely – E a culpa é minha? (MARCOS, 1967, p. 1).

A passagem está eivada de marcas linguísticas, prosódicas e corporais de dominação. As quais são vistas através das questões proferidas por Wado (“Quer bancar a engraçada?”; “Por que te aturo?”; “Por que fico com você?”; “Será que vou ter que aturar até essa onda de chorar?”; “Pensa que eu estou aqui por quê? Anda, responde! (PAUSA) – Não escutou? Responde. Por que você acha que eu te aturo, por quê?”) e a resposta de Neusa Suely (“Poxa, você me machucou”; “poxa, Wadinho, eu sei...”). Nesses enunciados, há a entonação que indica que se trata de uma pergunta bem como a pontuação gráfica. Contudo, os dois são muito diferentes pelas demais propriedades vocais: volume (Wado fala gritando e Neusa baixinho), timbre, tessitura (Neusa fala no diminutivo, o que indica o tom da voz em que enunciou), o léxico de cada um (Wado se utiliza mais da linguagem coloquial do que Neusa, mas isso não significa que ela não faça uso de gírias, por exemplo).

No enunciado “Porra, quer apanhar outra vez?”, o uso da locução adverbial *outra vez* evidencia que as agressões sofridas por Suely são recorrentes, e que não foi a primeira vez e o questionamento nos faz acreditar que isso pode(rá) acontecer novamente. O protagonista tenta justificar sua agressividade afirmando que isso só está acontecendo porque ela “Fica querendo se fazer de sabida” e que é ‘bonzinho’, pois está *deixando a coisa barata*. Ainda, se utiliza da coerção física para intimidar sua parceira quando enuncia *se tentar me engrupir te arrebento os dentes da boca com uma mucada*. Mais uma vez, o mecanismo de força é a violência – a ameaça, visto que *arrebento* vem do verbo *arrebentar* e significa estourar, destruir, tirar violentamente, o que aqui será feito com uma *mucada*. Isto é, com um soco na boca que a fará perder todos os dentes ([*arrebento os dentes da boca*]).

Além da força bruta (física), Wado agride verbalmente Neusa Suely ao chamá-la de *vagabunda*, *miserável*, *puta sem calça* entre outros termos de baixo calão. Ele, ainda, insiste para que Neusa repita a própria humilhação, impondo que ela cesse a sua própria expressão de dor, como vemos demonstrado na passagem retomada abaixo:

Wado – Vagabunda, miserável! Sua puta sem calça! Que tu pensa que é (sacode Suely pelos cabelos) – Pensa que eu estou aqui por quê? Anda, responde! (PAUSA) – Não escutou? Responde. Por que você acha que eu te aturo, por quê?

Suely – (Envergonhada) – Eu sei... Eu sei...

Wado – Sabe, né! Então diz! Por que te aturo?

Suely – (Humilde) – poxa, Wadinho, eu sei...

Wado – (Sacode Suely) – Então diz! Diz! Quero escutar! Diz de uma vez, antes que eu te arrebente. Por que fico com você?

Suely – (Humilde) – Por causa da grana.

Wado – Repete mais uma vez!

Suely – Por causa da grana!

Wado – Mais alto, sua puta nojenta!

Suely – Por causa da grana.

Wado – Isso mesmo! Estou com você por causa do tutu. Só por causa do tutu! (Joga Suely longe) – Você sabe. Estou aqui por causa da grana! Por causa da grana! É isso mesmo. E se você não me der moleza, te arrebento o focinho e me largo. E não pensa que vou ficar no ‘hora veja’. Eu sou Wadinho da Candongas, te tiro de letra fácil, fácil. Eu estou assim de mulher que me quer dar o bem bom. Você sabe disso também, não sabe?

SUELY COMEÇA A CHORAR

Wado – Sabe ou não sabe?

Suely – Sei... Sei... (Soluça).

Wado – (Levanta a cabeça da mulher) – Para de chorar! Porra! Será que vou ter que aturar até essa onda de chorar?

Suely – (Soluça) – Pronto! Já não estou mais chorando! (Soluça).

Wado – Que mania de fazer drama à toa.

Suely – À toa, não! Você me machucou.

Wado – Bem feito! Assim você aprende a não folgar com o bem (MARCOS, 1967, p. 4-6).

Percebemos que entre as personagens a questão do que é ou não moral se faz muito presente. Essa relação moral/imoral nos remete ao que preconiza Arendt (2003, p. 69): a moralidade cristã está intimamente relacionada com a política, cujo compromisso é garantir o bem-estar e a salvação dos indivíduos.

Após uma discussão entre o casal, em que Wado demonstra certo interesse por Veludo, Suely é chamada de chata por resistir a entrar no “jogo erótico” dos dois.

Suely – Nunca pensei que você pudesse ser tão miserável.

Wado – E eu nunca pensei que você fosse tão chata.

Suely – **Não sou é discarada.**

Wado – Vai ser freira.

Suely – **Eu tenho moral.**

Wado – **Depois de velho, até eu.**

Suely – (Ofendida) – Velha não! Tenho só trinta.

Wado – De puteiro?

Suely – Canalha!

Wado – Quando você fica bronqueada é que a gente vê como você está apagada.

Suely – Estou cansada! É só isso! (MARCOS, 1967, p. 21-22 – [grifos nossos]).

Suely declara que tem moral e, por isso, é interpelada por Wado que diz [*depois de velho*] todos temos moral. A personagem (Wado) promove julgamentos a respeito do caráter de Suely em decorrência do seu ofício. Desde os primórdios, o meretrício foi visto com desprezo e repulsa pela sociedade por ter sido considerado uma atividade que feria os princípios éticos e os valores cristãos. A prostituição foi, ao longo da história, relegada à

condição marginal, adquirindo uma significação pejorativa. A prática reporta-se a um grupo de mulheres comumente pobres, com pouca ou sem nenhuma instrução escolar, que vivem em situações precárias, em bairros periféricos e violentos. São mulheres que utilizam uma linguagem peculiar que, sob alguns aspectos, incorpora sentidos licenciosos, em especial, quando a palavra é marcada por erotismo.

Para o setor conservador da sociedade, isto é, o grupo formado pelas supostas “pessoas de bem”, a avaliação moralista tradicional sobre prostituta, cafetão e pederasta – dos sujeitos que habitam o submundo e vivem em condições miseráveis – dá a ver que eles não possuíam preocupação moral. Contudo, o fato de que esses três sejam humilhados por sua hipotética falta de moral não elimina a ocorrência de humilhação moral entre eles. A moralidade é uma produção histórica que produz efeitos de verdade, uma vez que a moral cristã enquanto norma constrói novas formas de “moral” – de regimes de verdade.

As personagens, nesse sentido, são vistas como criminosos e delinquentes, uma vez que suas ações, assim como acabamos de dizer, são julgadas por alguns sujeitos que as colocam em posições marginalizadas. O vocábulo [marginal] tomado isoladamente não traz muitas explicações, ele precisa ser contextualizado para poder produzir efeitos de sentidos. Tomado emprestado pelas Ciências Sociais, na qual o termo era utilizado para tudo que não se “enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo marginal. Tratando-se de arte, toda obra e todo autor que não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também marginais” (MARCOS *apud* MAIA, 2002, p. 30-31).

Com efeito, a questão da *marginalização* vincula-se à ideia de que essas mulheres vivam desonestamente, corrompendo os padrões moralmente estabelecidos pela Igreja e pelas instituições. É válido salientar que, ao longo das últimas décadas, a noção de família estava pautada nos valores burgueses e religiosos, posto que a Igreja Católica moldava – e ainda molda – a organização social a partir de preceitos bíblicos com o intento de combater a prostituição, o incesto, o homossexualismo entre outros comportamentos considerados pecaminosos ou heréticos. No dispositivo da sexualidade, a família é, pois, a realidade refletida em formas institucionalizadas.

As mulheres sempre foram estigmatizadas em decorrência da prostituição, sendo vulgarmente chamadas de *putas*, *galinhas*, *sem-vergonhas*, *vagabundas* etc.

[...] Wado – **A vovó das putas todas é metida a família, é?**

Suely – A vovó das putas é a vaca que te pariu!

Wado – Limpa essa boca quando for falar da minha mãe. Se folgar comigo, te arrebento.

Suely – Então não me torra a paciência (MARCOS, 1967, p. 22 – [grifos nossos]).

Ora, a discussão em torno da formulação “*a vovó das putas todas é metida a família*” reitera o discurso da moral familiar como consolidação hegemônica de diferentes manifestações relativas às atividades sexuais, sendo uma delas o sexo como ato de procriação e não de prazer. Ao dizer “*é metida a família*”, num primeiro momento, podemos inferir a ideia de que, apesar de sua profissão, Suely ainda é conservadora porque, segundo ela, tem *moral* e não é *descarada*. Além disso, ela “*é metida a família*” em razão de sua idade. E, ao ser chamada de *vovó*, o substantivo é empregado pejorativamente para defini-la como uma mulher velha – idosa.

Nessas práticas discursivas, podemos entrever o movimento de algumas memórias, que são retomadas entrecruzando-se com as práticas históricas daquela atualidade. Por exemplo, o discurso “moral e dos bons costumes” irrompe na peça estabelecendo uma tensão com os sentidos de “depravada” e “puta”. Essa tensão instaura um sentido de contradição que atravessa a subjetividade da personagem. Daí sua condição de instável e, ainda, de sujeição a alguém (Wado) e as regras (moral cristã e familiar). Em contrapartida, Wado não julga e nem vê problemas morais e éticos em seus atos, uma vez que ele representa a figura arquetípica e objetivada da natureza masculina do homem provedor e forte, que prevaleceu durante séculos como uma verdade na sociedade ocidental.

Para continuarmos nossas análises sobre essa questão da supremacia masculina, Badinter (1992, p. 10) vai dizer que “o macho é um aspecto da humanidade e a masculinidade um conceito relacional, pois só é definida com relação à feminilidade”. Ou seja, podemos inferir que a definição da masculinidade se dá a partir das relações sociais estabelecidas e legitimadas como modelos ideologicamente “corretos” e que, portanto, deveriam ser seguidos.

[...] A interiorização das normas da masculinidade exige uma repressão suplementar dos desejos passivos, especialmente o desejo de ser acalentado. A masculinidade, construída inconscientemente nos primeiríssimos anos de vida, se intensifica até explodir, literalmente, na adolescência. É o momento em que o sofrimento e o medo da feminilidade e da passividade começam a se tornar evidentes. A maioria dos jovens luta contra este sofrimento interior reforçando ainda mais as muralhas da masculinidade. Esta reação é um longo combate que põe em campo uma formidável ambivalência. O medo da passividade e da feminilidade é tão forte justamente porque estes são os desejos mais poderosos e mais reprimidos pelo homem (BADINTER, 1992, p. 56).

Nesse sentido, a concepção de virilidade não é imanente, ela se constrói segundo as condições de produção em que emerge, pois “a masculinidade não é uma essência, mas uma ideologia que tende a justificar a dominação masculina” (BADINTER, 1992, p. 27). Desde a infância, os homens são ensinados a serem viris, em algumas religiões e tribos indígenas são submetidos a rituais que determinarão os papéis assumidos por eles. Em nossa cultura patriarcal, o homem é definido como o “sexo forte”, marcando sua superioridade, ao passo que a mulher é definida como o “sexo frágil” e subordinada.

Na peça, quando Wado enuncia [*Sou Wadinho, cafifa escolado. Judio de mulher pra elas gamarem*] (MARCOS, 1967, p. 32), reproduz o discurso cristalizado de que o homem para ser homem precisa sair com várias mulheres, frequentar casas de prostituição (puteiros), ser o “garanhão”. Também precisa “judiar” da mulher, fazê-la sofrer porque assim ele estaria cumprindo o seu papel social – o de homem “macho”. Ao mesmo tempo, esse enunciado, na atualidade, produz o efeito de sentido machista, grosseiro e misógino. Ser *macho*, para Saffioti (1987, p. 25), é possuir valores concernentes à força e à coragem, ou seja, a capacidade de bloquear alguns sentimentos: “A educação de um *verdadeiro macho* inclui necessariamente a famosa ordem: *Homem (com H maiúsculo) não chora*”.

Desse modo, enunciados desse tipo foram, ao longo do tempo, reforçados como verdades sobre o sujeito masculino. Os homens não possuem a “permissão” para chorar, salvo em certas circunstâncias. Esses dizeres foram valorizados e distribuídos como um *discurso verdadeiro*, de modo que tornaram-se uma característica inerente da natureza masculina. Nas palavras de Foucault (1996), a *vontade de verdade* exerce uma espécie de coerção e pressão apoiando-se num suporte institucional ao ser empregada pela/na sociedade. Nota-se que essa repressão não se fazia apenas no aspecto discursivo, mas também no comportamento, que deveria seguir as condutas e os padrões determinados por camadas específicas da sociedade, a burguesia e a Igreja.

Em *Navalha na carne*, as personagens estão expostas a relações de poder e aos *modos de subjetivação* que fabricam formas de subjetividade. Os posicionamentos desses sujeitos, bem como as estratégias adotadas conforme as possibilidades de discurso produzem efeitos de resistência aos jogos do poder-saber. Conforme assevera Foucault, são as relações de poder que transformam os indivíduos em sujeito, posto que o seu exercício “não é simplesmente uma relação entre ‘parceiros’ individuais ou coletivos; é um modo de ação de alguns sobre outros, isto é, só há poder exercido por ‘uns’ sobre os ‘outros’” (1995, p. 235, 242). Contudo, sabe-se que os mecanismos de controle não são imutáveis, ao contrário, eles são variáveis, não havendo, assim, posições (de)marcadas.

Constatamos em Neusa Suely o movimento de resistência nas relações de poder, visto que ela começa a peça na posição-sujeito de dominada, e depois se assume como dominadora. Há ainda outra inversão de posicionamento, pois ao final, ela retorna à posição de dominada. Isso pode ser evidenciado pelas rubricas⁶⁷ da personagem, que, num primeiro momento, as descrevem com adjetivos que materializam sua posição de submissão: *envergonhada; humilde; humilhada; ofendida*. Igualmente, suas ações também possuem uma significação negativa, uma vez que ela está *chorando; em desespero; triste; soluçando* etc. A sujeição estaria relacionada ao fato de a mulher ser constituída historicamente com atributos como natureza maternal, por exemplo. Esse aspecto, baseado em construções sociais e culturais em torno do gênero feminino, faz com que as mulheres sejam vistas como sendo mais compreensíveis, ternas e pacíficas que os homens. Podemos verificar efeitos dessa interdiscursividade no modo como se posiciona Suely em relação aos homens da peça, pois, mesmo sofrendo agressões físicas e verbais por Wado e Veludo, ela ainda expressa um sentimento de afeto ao ser *carinhosa* com eles. Nas materialidades, o emprego do diminutivo reitera essa faceta sentimentalista e cuidadosa para com a outra pessoa. Vejamos abaixo algumas passagens em que isso se destaca.

Suely – (Humilde) – Poxa, **Wadinho**, eu sei... eu sei...
 Suely – Explica tudo **direitinho!** Vai ser melhor pra você.
 Suely – Você vai falar **tudinho?**
 Suely – (Carinhosa) – **Veludinho**, é melhor pra você contar tudo **direitinho!**
 É pro seu bem, querida!
 Suely – Ele paga sim, Wado! O Veludo é **bonzinho!** (MARCOS, 1967, p. 5, 10, 13-15 – [grifos nossos]).

Já em Wado não observamos o emprego do diminutivo na linguagem, uma vez que essa característica é atribuída socialmente como dócil, portanto, habita o universo feminino. Em contraposição a essas características tidas como essencialmente femininas, Suely promove uma subversão de posições quando apresenta o seu lado cruel – ligados aos sentidos de masculinidade –, no qual promove ações mais drásticas. Isso ocorre, por exemplo, quando ela *agarra Veludo; apanha a navalha; arranha a cara de Veludo; começa a passar lentamente a navalha no rosto de Veludo; joga Veludo pra fora do quarto*.

⁶⁷ As *rubricas* no texto teatral são as indicações de cena descritas pelo autor. De modo geral, elas vêm entre parênteses, ora em caixa alta ora em itálico ou negrito. Algumas tratam da parte geral da peça (mudança de atos e cenas), outras pormenorizam os gestos, o lugar, os estados emocionais, os sentimentos, o tom da voz a ser empregado etc. Pavis, em *Dicionário de Teatro* (2005, p. 207), as descreve como o “intermediário entre o texto e a cena, entre a dramaturgia e o imaginário social de uma época, seu código das relações humanas e das ações possíveis”.

Em *Navalha na carne*, metonimicamente, o objeto que dá título à peça representa e promove a inversão do poder. No sentido dicionarizado, ela é um instrumento cortante, de lâmina de aço afiada com um cabo que protege o fio dessa lâmina quando fechada. De acordo com Siqueira (2006, p. 192), a navalha remete a um sentido de ordem sexual, mais precisamente, a um elemento fálico, o qual representa, metaforicamente, “as relações de poder sob as quais se encontram oprimidas as personagens desse mundo *underground*, marginalizado, os que na sociedade não têm voz”.

A navalha constituiria o “poder ativo”, que efetivamente se entranha nas bandas mais podres da sociedade. Ademais, a navalha é socialmente estigmatizada como um apetrecho desse mundo marginal, uma vez que “as prostitutas procuram se defender pelo uso de objetos cortantes. Porque na noite não há quem as defenda dos riscos que correm” (SIQUEIRA, 2006, p. 192). Tal instrumento é utilizado por Suely para inverter as relações de poder. Agora, o controle, tanto de Veludo quanto de Wado, está em suas mãos, ou seja, em sua navalha. Primeiro, ela oprime Veludo ao *passar lentamente a navalha em seu rosto*. Ele, por sua vez, desespera-se e pede perdão pelo erro que cometeu e promete que irá devolver todo o dinheiro roubado.

Veludo – (Soluçando) – Você me perdoa Suely? Eu devolvo tudinho! Eu não aguentei. Eu vim arrumar o quarto, o seu Wado estava dormindo, eu peguei o dinheiro, e dei pro rapaz do bar. Eu estava gamado nele. Juro que devolvo!
Wado – Canalha! Miserável! Viado safado! (Bate mais em Veludo)
(MARCOS, 1967, p. 14).

Num segundo momento, ainda de posse da navalha, que simboliza poder, Suely obriga Wado a manter relações sexuais com ela.

Suely – Você é meu cafifa. Leva minha grana. Tem que me fazer gozar. Custe o que custar.
Wado – Você está me baratinando!
Suely – Pra você ver!
Wado – (Grita) – Abre essa porta! Abre!
Suely – Não adianta espernear.
Wado – Você quer apanhar?
Suely – Quero, sim! Me bate! Bate legal!
Wado – Não vou nem me afobar. Vou tirar de letra! Puxo uma palha e te deixo aí na tara.
Suely – Experimenta.
Wado – (Deita) – Boa noite velha!
Suely – (Pega a navalha) – Wado! Wado! Se você puxar o ronco, eu te capo, seu miserável!
Wado – Que é isso? Está louca?

Suely – Estou! Louca de vontade de você! Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém. [...] Você só precisa gastar a saliva comigo. É só trepar e pronto. Sou velha, mais quero te ter. entendeu?
 Wado – E precisa de ferro pra quê? Vai me obrigar?
 Suely – Vou! (MARCOS, 1967, p. 31).

Podemos perceber, desse modo, que além da inversão dos papéis no jogo *dominador e dominado*, há também a transposição de aspectos da personalidade da personagem. Desse modo, ela se apropria de características que foram e são consideradas socialmente como masculinas, pois a violência sexual – o estupro – geralmente é praticada por homens. Compreender e definir o que significa uma ação violenta não é uma tarefa simples, pois ela pode ter efeitos e sentidos diferentes segundo suas condições de produção, sua conjuntura histórica e social, os posicionamentos dos sujeitos.

Na peça, todavia, Suely não consegue manter-se nessa posição. O domínio que exerce não dura muito tempo, pois Wado a persuade dizendo que estava brincando, que realmente gosta dela e que nenhuma navalha o obrigaria a “trepar” com ela.

Wado – Você é uma trouxa mesmo! Entra em canoa furada. Me divirto às tuas custas. Quer dizer que grudou essa onda de velha! Porra, está na zona um cassetão de tempo e não aprendeu nada. Que paspalha. Quer dizer que você me acha o rei dos otários? Devia te bolachar por essa. Mas, deixa pra lá. Você já está queimada. Deixo barato. Não vou criar caso. Mas, vê se te manca. Poxa, você acha que se eu te achasse coroa jogada fora ia estar aqui esticando papo? Me mandava sem dizer nada. Dava um pinote sem tu nunca saber porque. Assim que é.
 Suely – Então... então... porque toda essa bobageira.
 Wado – Sou Wadinho, cafifa escolado. Judio de mulher pra elas gamarem.
 Suely – Não precisa disso.
 Wado – Minha embaixada sabe como é! Escuta esse papo que é de verdade! Eu estava borocoxô. Não queria fazer obrigação. Inventei a onda. Grudou, azar teu.
 Suely – Mas faz um tempão que você não me procura.
 Wado – Agora tem um porém! Se eu não tivesse afim, não ia ter navalha que me obrigasse, pode botar fê no que te digo. Eu sou um cara que só embarco por gosto.
 Suely – (Senta na cama, está apática) – Eu estou na merda! Estou na merda!
 Wado – Que papo careca é esse?
 Suely – Você me arriou.
 Wado – Não complica! Larga o ferro e está tudo legal!
 (Suely larga a navalha no chão) (MARCOS, 1967, p. 31-32).

Neste ponto, Wado *apanha a navalha no chão*, tem em suas mãos novamente o domínio da relação. Suely, mais uma vez, fica sujeita às vontades de seu “cafifa”, que rasga o seu vestido como demonstração de poder e sai tranquilamente do quarto para se divertir. E ela

se mantém imóvel na porta, por um tempo, com a esperança de que Wado ainda volte, apesar de todo o sofrimento que ele a faz passar.

Outro elemento simbólico a ser ressaltado, na peça, é o espelho, que segundo Chevalier (2016, p. 393-396)⁶⁸ – não tem somente a função de refletir uma imagem. Ele também possibilita que a alma ali refletida possa se transformar. Ademais, o espelho, enquanto instrumento da Psique e da psicanálise, serve para enfatizar e/ou observar o lado escuro da alma humana.

Observemos abaixo como essa relação com o espelho aparece em *Navalha na carne*:

Wado – Você está velha e podre!

Suely – Nojento!

Wado – Depois de cinquenta anos qualquer uma se apaga!

Suely – Eu tenho trinta anos! Eu tenho trinta anos!

Wado – (Ri) – Mentirosa! Enganadora! Vadia velha! Mostra teus documentos! Mostra! Não tem coragem! Já sabia! Mentiu a idade, mas não consegue engrupir ninguém! Tem um troço que não mente! Sabe o que é?

Suely – O que é?

Wado – Teu focinho! (Vai até o espelho que está pendurado na parede, arranca-o, e o coloca em frente do rosto de Suely). Olha! Olha!

Suely – Por favor, Wado, para com isso!

Wado – Velha nojenta! Cinquenta anos!

Suely – Chega, chega, pelo amor de Deus! **(Suely abaixa o rosto e o esconde entre as mãos. Wado a agarra pelos cabelos e a faz olhar no espelho).**

Wado – olha bem! Olha bem! Velhota! Coroa! O Veludo tinha razão, galinha velha! Vamos ver sem essa meleca na cara quantos anos têm!

Suely – Não, Wado! Não! Por favor, não!

(Wado agarra o lenço e esfrega na cara de Suely até tirar a maquiagem, ri muito. Suely chora).

Suely – Para! Para com isso!

(Wado coloca outra vez o espelho no rosto de Suely)

Wado – Vê, puta! Vê! Quanta ruga! Quanta ruga!

Suely – (Em desespero) – Chega! Chega! Chega! Não aguento mais! Chega! (MARCOS, 1967, p. 28-29 – *grifos nossos*).

O espelho é interpretado e definido em diferentes simbologias, no sentido religioso:

⁶⁸ “Speculum (espelho) deu nome à **especulação**: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. Sidus (estrela) deu igualmente **consideração**, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência [...]. O espelho será instrumento da Iluminação. O espelho é, com efeito, símbolo da **sabedoria** e do **conhecimento**, sendo o espelho coberto de pé aquele de espírito obscurecido pela ignorância. [...] o espelho também é símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. É também o do Intelecto divino *que reflete* a manifestação, criando-a como tal à sua imagem. [...] Além disso, o espelho dá uma imagem invertida da realidade [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 393-394 [grifos no original]).

Nós agora vemos como por um espelho, em enigma; mas então veremos face a face. Agora conheço, em parte; mas, então, hei de conhecer perfeitamente, como eu mesmo sou conhecido (CORÍNTIOS 13;12, 1989, p. 1259). Ele é a metáfora para conhecer a Deus, *sem véus*, seus princípios éticos e morais. E o seu contrário, como descreve Rosset (2008, p. 90), o espelho, em seu caráter ambíguo e ilusório, cria uma *falsa evidência*, pois o que ele nos apresenta “não



Fig. 15 Wado obrigando Neusa Suely a se olhar no espelho

é o ‘eu’, mas um inverso, um outro; não o meu corpo, mas uma superfície, um reflexo”. Com efeito, a imagem refletida no espelho não é o real, mas uma reduplicação dessa realidade.

Para Neusa Suely, se olhar no espelho é se autoconhecer e identificar nas marcas de expressão e nas rugas do seu rosto o reflexo do mundo miserável em que vive, sendo explorada nas ruas pelos seus clientes e em seu lar (um sórdido quarto de pensão barata) por seu companheiro.

O espelho mostra, sem maquiagens e sem retoques, as rugas; a crueldade de Wado; a vida e o desespero de Suely, enfim, *a vida difícil da mulher de vida fácil*⁶⁹.

Suely – Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra xuxu? Ainda mais hoje! Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima no quarteirão do amor, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa. Só um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente bem instalada na puta da vida. Só que o desgraçado ficou em cima de mim por mais de duas horas, bufou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filho da puta. É isso que acaba a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) – A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro, e se apagar, pra desferrar de toda sacanagem do mundo de merda que está aí. (Pausa) – Resultado, você está de saco cheio porque qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreja qualquer uma. Às vezes chego a pensar: **poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente?** (Triste) – **Chego até duvidar! Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita, isso é uma bosta! Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! Fedida!** (MARCOS, 1967, p. 26-27 – [grifos

⁶⁹ Plínio Marcos.

nossos]).

Ao forçar Neusa Suely a se enxergar nessa suposta realidade, Wado a faz pensar/refletir sobre a sua existência, mostrando-nos na formulação “às vezes chego a pensar: *poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente?*” que a dignidade da pessoa humana, em seu nível mais profundo, já foi corrompida por uma sociedade opressora que objetifica o indivíduo. Tal indagação deixa transparecer a austeridade e o *pathos* moral dos questionamentos intrínsecos da filosofia, visto que o sujeito é usado “apenas como meio e não o trata, também, como fim em si mesmo, isto é, por quem transforma a pessoa em simples coisa e objeto, sem respeitar sua condição humana de sujeito livre” (ROSENFELD, 1967, *s/p*).

Considerando o cenário repressivo e opressor em que *Navalha na carne* foi escrita e a formulação [será que somos gente?], dita em um “*sórdido quarto de hotel de quinta classe*”, questionamos: o que justifica o emprego de um vocabulário mais do que coloquial, que corresponde mesmo a algo grave, considerado vulgar e obsceno? Possivelmente, mobilizar essa linguagem pode se ligar a uma interpretação que Plínio, como sujeito situado historicamente, faz da marginalidade à qual as personagens foram submetidas. Nesse ambiente violento e perverso, Neusa Suely desacredita de sua própria constituição como ser humano (“gente”), ao enunciar “*duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro*” (MARCOS, 1967, p. 27).

A partir desse enunciado, depreendemos que a personagem rompe com o silenciamento que lhe foi imposto, pois exprime seus anseios e suas angústias sobre viver em uma sociedade em que “*um vive aporrinhando o outro, um se servindo do outro*”. Aqui, Suely fala de si, mas também em nome daqueles que vivem em condições análogas à dela ao mesmo tempo em que dá voz ao próprio autor. Este, por seu turno, também era silenciado e *aporrinhado* pela Censura, ao desnudar os problemas da sociedade brasileira e criticar certos valores conservadores.

Ainda, o enunciado *isso não pode ser coisa direita* reitera uma projeção do contexto ditatorial vivido naquele período, mas também à situação das personagens, às suas relações umas com as outras e ao modo como estão expostos “à margem dos conceitos morais, éticos e sociais que regem a existência das camadas mais bem situadas e mais organizadas da sociedade” (MICHALSKY, 1967, *s/p*). Cabe salientar que, na obra, as três personagens representam as relações de poder manifestadas pela dominação ideológica através dos discursos e também pela violência (física e verbal) e o exercício do poder e práticas

institucionais.

Dentro desse jogo, Veludo, o homossexual da história, vai oscilar entre as posições-sujeito de dominador e dominado. Segundo o dicionário *online* Aurélio⁷⁰, a palavra *veludo* refere-se ao “tecido de seda ou algodão, coberto de pelo e/ou objeto extremamente macio ao tato”. O próprio nome da personagem depõe sobre suas particularidades: sua orientação sexual, posto que no sentido figurado, o vocábulo *veludo* pode significar voz macia e suave, como quando o falante é considerado *bem fresco*, tal como é o caso da fala de Veludo, sua maneira delicada em que dá *batidinhas na porta* do quarto ou seu *biquinho que faz pra fumar*.

Por ser o faxineiro da pensão, Veludo trata Wado com certo grau de formalidade ao empregar o pronome de tratamento “senhor” e “seu” (forma suprimida de ‘senhor’), como observamos nas seguintes formulações em que a personagem: “o *seu Wado* estava dormindo; *Desculpa, seu Wado*; *Por favor, seu Wado*; *Eu vou devolver tudinho, Seu Wado*; *O senhor me deixa dar umas narigadas também?*; *Seu Wado, deixa eu dar um trago?*; *Deixa eu bicar, seu Wado?*”. Por outro lado, com Neusa Suely, ele não tem essa preocupação e a trata por “você”, indicando uma situação informal, familiar e supostamente de coleguismo, de igualdade entre os interlocutores ou mesmo superioridade do falante.

Assim como Suely, Veludo sofre agressões físicas, verbais e simbólicas. Entretanto, ele tenta resistir às violências, despertando a ira em Wado com suas provocações, tais como: “*Vem me bater, seu trouxa*; *Pode bater, a cara está aqui!*; *Bate em mim, machão! Bate nesta*

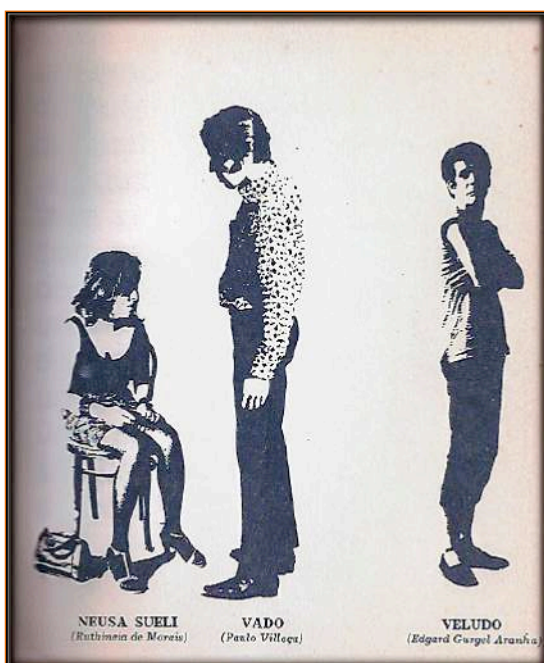


Fig. 16 Personagens de *Navalha na carne*

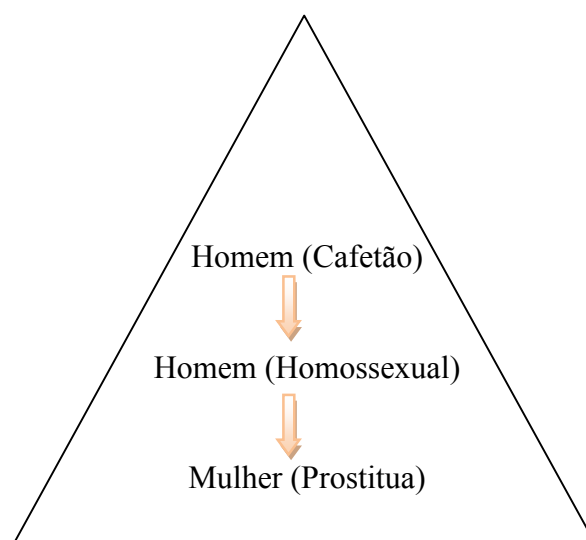
face, te viro a outra, como Jesus Cristo”. Neste momento da peça, Veludo se apropria da passagem para se autodefender dos ataques, arrogando para si a posição de martirizado e benevolente.

Como sabemos, o poder está sempre em movimento, razão pela qual Foucault (2007, p. 248) assevera que: “o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado”. Na imagem ao lado (fig. 16), podemos verificar uma distribuição de posições que autoriza aos sujeitos desempenhar funções

⁷⁰ Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/veludo>. Acesso em 10 de maio de 2017.

determinadas segundo a organização de jogos de poder. A mulher está sentada, com o olhar para baixo, enquanto Wado está no centro, observando-a do alto. Como aquele que “tudo vê”, assumindo a posição favorável de determinar as ações das personagens. Veludo, por outro lado, encontra-se de pé afastado, isolado ao fundo com os braços cruzados num gesto de indiferença. Em relação à postura, Veludo também está em posição favorável em relação à Suely.

Há, pois, uma hierarquia nas relações de poder dentro da peça, na qual a mulher está sujeita aos dois homens, respectivamente, ao macho e ao homossexual. Consoante Saffioti (1987, p. 16), “o poder do macho está presente nas classes dominantes e nas subalternas, nos contingentes populacionais brancos e não-brancos. Assim, via de regra, a mulher é subordinada ao homem”. A partir dessas considerações, e levando em conta as figuras 15 e 16, podemos depreender uma relação de poder exercida mutuamente segundo uma função estratégica: a de sujeitar. Vejamos como essas relações podem se exercer conforme o esquema piramidal logo abaixo:



Dispusemos, na imagem acima, como decorrem as relações de poder na peça. Todavia, essa relação não deve ser olhada apenas sobre a questão do gênero e a sexualidade, mas também a classe social, uma vez que são sujeitos (homem, homossexual, mulher) pobres e marginalizados, que buscam, a partir da exploração um do outro, o poder, o amor, o sexo, o dinheiro etc.

Por fim, compreendemos que os enunciados materializam o seguinte fator sócio-histórico: a soberania masculina independe da posição social em que está inserida, uma vez

que a sociedade atua na constituição e na delimitação dos espaços em que homem e mulher podem atuar. Cabe sobrelevar que “a história oficial pouco ou nada registra da ação feminina no devenir histórico. E isso ocorre com outras categorias sociais discriminadas, como negros, índios, homossexuais” (SAFFIOTI, 1987, p. 11). Ou seja, a história oficial e tradicional ao naturalizar esses aspectos ratifica essas formas de exclusão legitimando o discurso de que os homens são, efetivamente, superiores.

3.2 Quando a Navalha é afiada, a censura entra em cena

Considerada pornográfica, obscena e vulgar por expor sem eufemismos as relações humanas, *Navalha na carne* apresenta uma linguagem informal, que “ressalta e desnuda as relações humanas eróticas, reduzindo-as ao processo físico, sem associá-las, de imediato, a valores superiores, de ordem psíquica ou espiritual” (ROSENFELD, 1967, *s.p.*). Por isso, a peça foi julgada um atentado ao pudor daqueles que lessem a fotonovela e/ou assistissem a encenação da obra, pois sua forma e conteúdo iam de encontro aos preceitos religiosos, conservadores e morais de parte da sociedade brasileira, que foram intensificados e agravados pelo regime militar.

A proibição de *Navalha na carne* se deu, primeiramente, em São Paulo, pela Censura Federal. A peça já estava sendo ensaiada pelos atores, que faziam parte do elenco, quando recebeu o veto. A atriz Cacilda Becker havia transformado parte de seu apartamento em um pequeno teatro e ofereceu o espaço para que Plínio Marcos pudesse encenar sua obra. Foi ela que iniciou um movimento nacional para a liberação da peça, recolhendo depoimentos de grandes representantes do cenário artístico e cultural, que haviam assistido ao espetáculo. Após uma imensa luta, o texto foi, enfim, liberado.

Quando a apresentação de *Navalha na carne* foi para o Rio de Janeiro, Plínio sofreu outro golpe. Ao ter sua peça proibida novamente a repressão veio pela força do Exército brasileiro. Desta vez, a atriz Tônia Carrero, que interpretava Neusa Suely, “comprou a briga” do escritor ‘maldito’ e cedeu a sua casa para que, clandestinamente, ocorressem as apresentações. É o que podemos verificar no seguinte relato da época: “*E Tônia liberou a peça. Foi preciso muita coragem. Precisou jogar na mesa todo o seu prestígio. Precisou*

*encarar uma briga feia com seus parentes gerais. Mas ela ganhou e estreou”*⁷¹, após alguns cortes e proibida para menores de 21 anos, foi aprovada pelo Ministro da Justiça, como podemos constatar nas imagens abaixo (Fig. 17a e 17b).

⁷¹ Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/navalha.htm>. Acesso em: 20 de dezembro de 2015.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
CERTIFICADO DE CENSURA

Nº de Registro 1659/MT-SP - LIVRO Nº 2 - PÁGINA Nº 78

Título do PROGRAMA: "NAVALHA NA CARNE"

RESPONSÁVEL: PLÍNIO MARCOS DE BEAROS

Aprovado pelo S. C. D. P. PARA MAIORES DE 21 ANOS. (VIDE-VERSO)

Validade até 5 de março de 1968

Brasília, 6 de SETEMBRO de 19 67

PROIBIDO PARA MENORES DE 21 ANOS

Certificado de Censura

CHefe DO S. C. D. P.

Fig. 17a Certificado de Censura da peça *Navalha na Carne* de Plínio Marcos – DDP 6070 – Arquivo Miroel Silveira

PEÇA APROVADA DE ACÓRDO COM OS TERMOS DO DESPACHO DE 17/08/1967, EXARADO PELO SENHOR MINISTRO DA JUSTIÇA, NO PROCESSO Nº MJ-58871/67, COM AS SEGUINTEs RESTRIÇÕES:

a) PROIBIÇÃO PARA MENORES DE 21 ANOS;

b) SUPRESSÃO OU SUBSTITUIÇÃO DO TIPO DAS SEGUINTEs PALAVRAS E EXPRESSÕES:

...Faz ele pegar o esquentamento da outra" - página 3
 " Porra " - página 4
 " Porra " - página 6
 " Porra " - página 7
 " Mineteiro" - página 10
 " Porra " - página 23
 " Só abrir a perna e fumar" - página 24
 "...Ficou em cima de mim mais de duas horas..." - página 27
 " Porra " - página 31

São Paulo, 5 de Setembro de 1967

Adita de Castro
 CHefe DA SECPDP.

Fig. 17b Cortes feitos na peça *Navalha na Carne* de Plínio Marcos – DDP 6070 – Arquivo Miroel Silveira

Iniciamos nossas análises destacando que a linguagem marcadamente pornográfica e de conotação sexual foi rechaçada pela Censura para emissão do certificado de censura de *Navalha na carne*. Ao formular “Fez ela pegar o **esquentamento** da outra” (MARCOS, 1967, p. 3), o enunciado faz alusão à gíria empregada para gonorreia, doença caracterizada por fazer parte do mundo marginalizado da prostituição. Nesse momento, “a gonorreia se desenvolve, sobretudo, nas zonas de prostituição, o que já lhe outorga um caráter, para além de doença, marginal” (GOMES, 2008, p. 185). Dessa maneira, essa associação foi, e talvez ainda seja, uma prática recorrente no Brasil, que tem a “prostituição como principal meio de produção e difusão de moléstias venéreas” (ENGEL, 2004, p. 66). Tal estigma produz um efeito de sentido que transcende a ideia de contágio, mas torna evidente a marginalização dessa prática tida como imoral e relegada ao silêncio.

A censura não é um fato circunscrito à consciência daquele que fala, mas um fato discursivo que se produz nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relação. [...] A censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala (ORLANDI, 2007, p. 76-77).

Também na peça, há a ocorrência do vocábulo *mineteiro*⁷² (MARCOS, 1967, p. 10), que foi igualmente censurado por ser considerado de “baixo calão” e aludir à situação obscena, indecorosa, pervertida e imoral. Este termo surge em referência metafórica à entrada da vagina como o túnel de uma mina. Daí o termo “mineteiro”, que funciona como uma “gíria aplicada aos que buscam dar e receber prazer sexual com a boca e a língua na vulva da mulher” (GOMES, 2008, p. 185). Ademais, “o uso dessa expressão remete a modos privados que não deveriam vir a público” (GOMES, 2008, p. 185), dado que sua implicação escapa às convenções dos parâmetros sociais.

O próprio uso do palavrão é matizado conforme a personagem. Em Wado, é símbolo de virilidade: um homem que se preza não fala senão através de gíria e de palavrões. Em Neusa Suely, principalmente nos instantes de exploração violenta, é desespero, queixa contra a injustiça do mundo. Em Veludo assume ares mais sofisticados, de instrumento de agressão verbal, como se a inversão, ao tirá-lo da norma, colocasse-o automaticamente, como julgam muitos homossexuais, em plano mais requintado e original (PRADO, 1967, s/p).

⁷² Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/mineteiro/>. Acesso em: 16/03/2016.

Do mesmo modo, o termo *porra* pronunciado, várias vezes, por Wado foi cortado, da peça. Em contrapartida, houve a anuência de outras expressões, como por exemplo: “*Doente o cacete!*”, “*Aquela filha da puta te enrolou!*”, “*Putta sem calça!*”, “*Repete, sua vaca!*”, “*Sua puta nojenta!*”, “*Escuta aqui, desgraçada!*” etc. Talvez essa permissão se justifique por esses enunciados serem mobilizados em um contexto de violência, enquanto o uso de *porra* se mostra ambíguo e ligado também à conotação sexual. É o que podemos verificar na linguagem de Wado, “com múltiplos significados, o que o coloca como um vício de linguagem e por corresponder a excrecências do corpo” (GOMES, 2008, p. 185).

Considerando a produção de sentidos na relação entre língua, sujeito e história, podemos dizer que o emprego de termos e expressões de “baixo calão” ou vulgares produzem e atribuem às personagens determinadas identidades. Por meio da linguagem informal que habita e marca o ambiente literário em que *Navalha na carne* foi escrita, essas identidades marginais produzem novos significados tanto no contexto literário quanto na conjuntura histórica. Como bem mostra Gomes, “a perseguição da forma de expressão se enquadra numa estratégia que visa tanto conter os efeitos lascivos da linguagem pornográfica, seja num contexto imediato ou latente, quanto manter uma zona saneada que impeça a visão dos elementos periféricos” (2008, p. 184).

Já as proposições “*Ficou em cima de mim mais de duas horas*” (MARCOS, 1967, p. 27) e “*Só abrir a perna e faturar*” (MARCOS, 1967, p. 24) teriam que ser suprimidas ou substituídas com outros termos, pois remetiam a conotações sexuais, e evocam um apelo ao apreço por bens materiais e, sobretudo, pelos prazeres libidinosos. Por outro lado, no enunciado seguinte, “o desejo sexual aparece fortemente vinculado à juventude” (GOMES, 2008, p. 185), o que, segundo a Censura, poderia incentivar as mulheres jovens a essa atividade. Fato afirmado por Wado ao enunciar “*as meninas tiram de letra*” (MARCOS, 1967, p. 24). Além disso, “a ideia de alta demanda em *abrir a perna e faturar*, certamente denota um fator constante” (GOMES, 2008, p. 185), o que mostra que nesse período havia alguma condescendência com a prostituição como uma situação ocasional. Aqui, a linguagem transpõe o sistema verbal e se transforma em ação, ou seja, a maneira de falar e de agir das personagens poderia ser apreendida pelos leitores/espectadores.

Partindo do pressuposto de que a censura surge como um manifesto e radical procedimento de controle do discurso, em determinadas condições de produção (o regime militar), que exercem função estratégica nas formas de constituição, formulação e circulação dos discursos de uma época, ela não incidirá apenas à proibição, mas também como uma possibilidade de resistir. A censura enquanto dispositivo de vigilância e cerceamento

discursivo e de comportamento, tinha suas bases em interesses de alguns setores sociais, estes, por seu turno, determinavam concepções hegemônicas da realidade.

Sob esse aspecto da censura, *Navalha na carne* sofreu uma interdição moral, na qual a repressão que aparece na peça metaforiza a sociedade repressiva do período militar, visto que o discurso moral está articulado com o religioso e o político; eles não se dissociam um do outro. Faz-se necessário conjecturar a censura como um *fato heterogêneo*, posto que “ela pode resultar de processos mais ou menos conscientes e que se reportam a diferentes ordens: política, moral, estética. Isso dependerá da ordem de discurso em que se inscrevem as regiões de sentidos proibidos” (ORLANDI, 2007, p. 104). Decerto, por esse mecanismo de preservação dos *bons costumes* a peça foi proibida de se apresentar em dois espaços, no ITA de São José dos Campos e no Taubaté Country Clube (TCC), como consta no documento abaixo (Fig. 18).

CLAUSULA SUPLEMENTAR:

É PROIBIDA A REPRESENTAÇÃO DE QUE É OBJETO O PRESENTE CONTRATO ,
NO "ITA" DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS E NO "COUNTRY CLUBE" DE TAUBATÉ.

SÃO PAULO 20 de FEVEREIRO de 1968

Pela EMPRESA:
Pela COMPANHIA:
ELABORADOR:
Pela SBAT:
Testemunhas:

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES
DIVISÃO DE DIVISÕES PÚBLICAS
Anexo sob n. 2.22.511/68
São Paulo, 29 de Fevereiro de 1968

16.º OFÍCIO DE NOTAS
Tabellião CARLOS BRUNO ZARATIN
CARLOS ZARATIN
Tabellião
REYNALDO S. ZARATIN
Cidade de Taubaté
RUA BARÃO DE ITAPEEMINGA
12.120-000 Taubaté - SP
Tel. 23-EV.968

16.º OFÍCIO DE NOTAS
Tabellião CARLOS BRUNO ZARATIN
CARLOS ZARATIN
Tabellião
REYNALDO S. ZARATIN
Cidade de Taubaté
RUA BARÃO DE ITAPEEMINGA
12.120-000 Taubaté - SP
Tel. 23-EV.968

Fig. 18 Cláusula Complementar do Contrato de Representação Teatral

O primeiro impedimento da encenação de *Navalha na carne* foi no Instituto Tecnológico de Aeronáutica – ITA, estabelecimento público de ensino superior militar da Força Aérea Brasileira, fundado em 1950, pelo Marechal Casimiro Montenegro Filho. É interessante ressaltar que tal instituição primava pela *Disciplina Consciente*⁷³, um conjunto de regras ético-disciplinares de convivência que deveria ser seguido pelos alunos, os quais se encarregavam de julgar e punir aqueles que praticassem “subversão ou transgressão”. Já o segundo estabelecimento em que a peça foi proibida, o Taubaté Country Clube – TCC, trata-se de uma agremiação criada em 1964, cujos frequentadores faziam parte da elite paulistana.

Com a instalação do regime ditatorial no Brasil, a censura na esfera dramaturgica se estabelecia tendo em vista de que os espectadores do teatro não são os sujeitos das classes pobres, mas os das classes médias. De acordo com Berg (2002, p. 127), os censores pautavam suas interdições na ideia de que a classe pobre não ia “ao teatro e, mesmo que fosse, não entenderia a mensagem porque é ignorante, e que têm palavrões e ‘palavras de baixo calão’ como características próprias ‘do meio ou da falta de meios’”. Nesse sentido, a censura estava imbuída da tarefa de distinguir o discurso próprio do impróprio, em benefício da “coletividade”, constituída pela burguesia e pela Igreja. O modo de não deixar a pureza econômica, moral, religiosa e política das classes médias e das elites ser contaminada com a sujeira dos hábitos, dos costumes e da linguagem dos miseráveis e marginais já é em si uma censura – uma interdição.

Assim, as interdições discursivas evidenciam o embate entre as classes sociais, expondo diferentes formas de dominação, sendo o discurso um procedimento de controle que (de)limita os dizeres ao mesmo tempo em que permite dizer algo que está além do texto, pois “não há censura completamente eficaz: os sentidos escapam e pegam a gente a seu modo” (ORLANDI, 2007, p. 131).

3.3 Vida e voz do *bas-fond* brasileiro nas páginas do jornais

A sociedade não gosta de admitir a existência de Neusas Suelis, Vadinhos e Veludos.

⁷³ A Disciplina Consciente é um Regime Disciplinar, que não deveria ser encarado como imposição arbitrária, mas como uma estrutura capaz de promover a plena convivência e a manutenção da ordem e dos padrões éticos no ser humano. Esse código de honra visa à conscientização, sem a necessidade de uma vigilância ostensiva, no esforço pela defesa e ideais do ITA. Disponível em: <http://www.adm.ita.br/atividades/disciplina_consciente.php>. Acesso em 19 de maio de 2017.

Nesta seção, propomos analisar os efeitos de sentidos produzidos a partir dos discursos que circularam na mídia impressa brasileira a respeito da censura de *Navalha na carne*, durante o regime militar. Os meios de comunicação são suportes de propalação de informação, ao mesmo tempo em que se constituem como dispositivo que, ao intermediarem o contato do leitor e/ou do telespectador com a realidade, lhes propõem visões de mundo e ideologias. De acordo com Gregolin (2003, p. 97), “o que os textos da mídia oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta”. Ou seja, a mídia produz práticas discursivas, uma vez que ela ocupa uma posição dentro da sociedade que lhe outorga o direito à fala.

A partir dessas considerações, iniciamos nossas análises com um recorte do *Jornal do Brasil* (SP), de 03 de junho de 1967, referente à interdição de *Navalha na carne*. A nota intitulada *Censura teatral* foi o espaço encontrado para o General Silvío Correia de Andrade se manifestar acerca das interdições realizadas pelas instituições censórias. Ainda, dizia que



Fig. 19 *Jornal do Brasil* (SP)
21 de junho de 1967

ele havia assistido, *em sessão especial*, à encenação da peça que foi proibida por ter sido considerada subversiva, mas que prometia liberá-la.

Após alguns dias, foi publicada, nesse mesmo jornal, uma notícia sobre a emissão da portaria de interdição de *Navalha na carne* em território nacional. A Censura promovia, por meio dessas notas explicativas, uma justificativa dos vetos, como podemos observar no enunciado “*Campelo diz por que vetou*” a peça. Nele, o emprego da locução pronominal interrogativa (*por que*) imprime o efeito de explicação da razão que o fez vetar a obra. Isso produz o efeito de que a Censura queria falar

sobre as proibições à sociedade, mas principalmente o de que a censura não era feita arbitrariamente, havia supostamente motivos para as interdições.

Neste caso, o chefe do Departamento de Censura declarava que a peça continha “*uma profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias, morbidez, além de ser*

desprovida de qualquer mensagem construtiva”. Todos esses “qualificadores” tornava-a inadequada a plateias de todos os níveis. Vale lembrar que o teatro, entre as décadas de 1960 e 1980, não era frequentado por *todos os níveis* sociais, mesmo que muitos trabalhos retratassem a vida dos mais pobres, “do subpovo, do subproletariado, da escória que não alcançara sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista” (PRADO, 1988, p. 103). Dessa forma, a classe trabalhadora não chegava sequer a participar desses eventos.

Durante a ditadura militar, notamos que vários enunciados emergiram, passando pelo crivo da censura, ora como justificativa de seus exercícios ora como denúncia. Mais uma vez,

Censura impede convidados do Museu da Imagem de ver peça “A Navalha na Carne”

A Censura Federal proibiu ontem a apresentação da peça *A Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, que o Conselho Executivo de Teatro do Museu da Imagem e do Som promoveu no Teatro de ARENA (Opinião) exclusivamente para um grupo de convidados, que só tomaram conhecimento da medida ao chegar ao local, observados por agentes do DOPS.

Além da decepção geral, com algumas observações lastimosas, e a contrariedade do Diretor do Museu da Imagem e do Som, Sr. Ricardo Alvim, do autor da peça e seus atores, não houve nenhuma manifestação que justificasse qualquer ação policial. Os agentes, uns oito ou dez, ficaram postados na calçada.

PROIBIÇÃO

Afixado na porta do teatro, há-se o seguinte edital do Delegado Regional do Departamento de Polícia Federal, General Luis Carlos Reis de Freitas, dirigido aos seus diretores:

“A Delegacia Regional do Departamento de Polícia Federal do Estado da Guanabara tomou conhecimento de que se pretende encenar nesse teatro, hoje, às 21 horas, a peça *A Navalha na Carne*, de autoria do Sr. Plínio Marcos. Adverte a

V. S. que a mesma teve sua representação, parcial ou total, vetada pelo Portaria n.º 355 de 14-6-67, do Exmo. Sr. Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal. O não cumprimento da referida Portaria, importará nas sanções previstas na legislação vigente”.

Depois de lerem o edital, alguns dos convidados observaram que em São Paulo a peça havia sido apresentada no Teatro Cacilda Becker, em sessão privada, sem maiores complicações.

Fig. 20 Jornal do Brasil (SP) – 16 de julho de 1967

tem-se, no discurso midiático, o meio legitimador da ação censória. Vemos, na imagem ao lado (fig. 20), outro recorte que trata do impedimento de *Navalha na carne*. Logo no início, nos deparamos com a seguinte formulação: “Censura *impede* convidados do Museu da Imagem de ver peça ‘Navalha na carne’”. Percebemos traços linguísticos materializados no discurso da censura que marcam as posições assumidas por ela. O modo verbal aqui é indicativo de verbos que denotam a autoridade de quem impõe ações ou interdições a outrem, por

exemplo: “Censura *impede* e a Delegacia Regional do Departamento de Polícia Federal *adverte* [...]”. Nesse enunciado, vemos que é a instituição quem promove ação – ordenando/advertindo o impedimento; é que *impede/adverte* que os convidados assistam ao espetáculo.

Em seguida, temos a proposição “A Censura Federal proibiu ontem a apresentação da peça ‘Navalha na carne’, de Plínio Marcos, que o Conselho Executivo de Teatro do Museu de Imagem e do Som promoveu no Teatro de ARENA exclusivamente para um grupo de convidados, que só tomaram conhecimento da medida ao chegar ao local, observados por agentes do DOPS”. Aqui, novamente, a Censura ordena a proibição da encenação. Há

utilização de dêiticos que nos possibilitam saber exatamente quando esse evento aconteceu, uma vez que o jornal foi publicado em 16 de julho de 1967. Portanto, a aplicação do advérbio

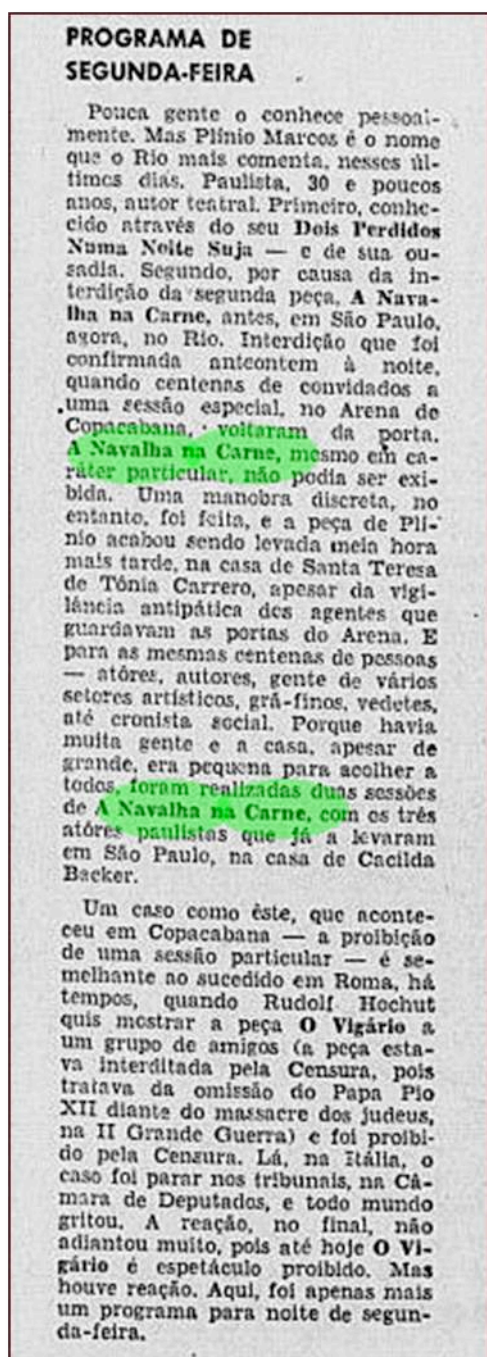


Fig. 21 Jornal do Brasil (SP) – 19 de julho de 1967

de tempo [ontem] alude-nos ao tempo em ocorreu o fato: no dia 15 de julho do mesmo ano. Ao enunciar que a peça seria apresentada [exclusivamente] para um grupo de convidados, o emprego do advérbio denota que haveria a exclusão, a divisão entre sujeitos autorizados e não autorizados a assisti-lo. O fato de os espectadores da sessão “privada” só serem informados da proibição no local, denota que a Censura estava preocupada inclusive em cercar todos os espaços e lugares. Evidenciamos que, por conta das constantes proibições, *Navalha na carne* era representada em certos espaços de maneira clandestina. Com isso, depreendemos que os lugares de enunciação, ou seja, os locais a partir dos quais era possível fazer a peça determinavam relações de poder. Nesse sentido, os agentes do DOPS e a força policial demarcavam de *onde* e *como* os atores e o público poderiam falar/ver a peça. Tendo em vista essa regulação sobre o espaço, os sujeitos criaram “brechas”, encontraram ambientes alternativos para a encenação, que funcionaram estrategicamente como lócus de resistências.

Continuando a tratar da censura por *Navalha na carne*, o Jornal do Brasil (SP), em 19 de julho de

1967, trouxe em sua coluna intitulada *Programa de Segunda-feira*, uma matéria falando do artista que *pouca gente conhece pessoalmente*, Plínio Marcos.

O dramaturgo ficou reconhecido por sua *ousadia* ao falar dos submundos e por causa da interdição de *Navalha na carne*, que foi confirmada pelo mesmo periódico no evento analisado anteriormente (fig. 21).

O texto ressalta que, uma vez proibida, a peça e a encenação da peça, o autor teatral juntamente com seu elenco se utilizaram de uma *manobra discreta* para saírem do Arena, que estava sob a *vigilância antipática dos agentes que guardavam as portas* do teatro. Todavia, tanto Plínio e os atores quanto os convidados “subvertem” a imposição da Censura – a proibição de ver a peça –, e, discretamente [numa **manobra discreta**], vão para a casa da atriz Tônia Carrero que, *apesar de grande era pequena para acolher centenas de pessoas*. O ato de evidenciar que *centenas de pessoas* compareceram à residência e ainda que foi preciso realizar duas sessões concede à peça prestígio. Se ela não fosse tão boa assim não teria atraído *centenas de pessoas* para verem a apresentação e “subverterem” a ordem imposta.

Além disso, esse grupo era formado por *atores, autores, grã-finos, vedetes e até cronista social*. Vemos, assim, que a credibilidade está ligada ao fato de os espectadores serem efetivamente do meio artístico, pois não é qualquer pessoa falando do espetáculo, e sim críticos, atores, autores etc. Isso comprova o que constatamos anteriormente que, de fato, o teatro que fala do povo e “para o povo” não era visto pelo povo. O povo não tinha a possibilidade de assumir nem sequer a posição de espectador.

O recorte ao lado (fig. 22) anuncia o recurso requerido por Plínio Marcos contra a proibição de sua peça. O pedido passou pelas mãos de Gama e Silva e chegou ao Departamento da Polícia Federal (DPF), que denegou a apelação por considerá-la *pornográfica e subversiva*.

Em seu recurso, o teatrólogo afirma que o General Silva Correia havia assistido a um ensaio da peça e se manifestou favorável à liberação, pois, segundo o general, a obra “*transmitia uma mensagem construtiva de alta significação*”. Ao se colocar a favor da aprovação do certificado de censura de *Navalha na carne*, ele, de certo modo, mostraria adesão em relação ao discurso enunciado por Plínio.

Vemos, ainda, que os recortes não são aleatórios,

Recurso de Plínio em favor de “A Navalha na Carne” vai de Gama e Silva ao DPF

Brasília (Sucursal) — O recurso do teatrólogo Plínio Marcos contra a proibição de sua peça *A Navalha na Carne* foi encaminhado ontem pelo Ministro da Justiça, Professor Gama e Silva, ao Diretor do Departamento de Polícia Federal, Coronel Fiorimar Campelo, com um pedido de urgência para as informações.

A peça de Plínio Marcos, que é também autor de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, trata das relações de um cântem, uma prostituta e um homossexual e se propõe a apresentar “um retrato vivo dos dolorosos aspectos do sub-mundo”. A Censura Federal proibiu-a por considerá-la “pornográfica e subversiva”.

GRANDE MENSAGEM

Em seu recurso, Plínio Marcos afirma que o Delegado Regional do DPF em São Paulo, General Sílvio Correia de Andrade, viu a peça e se manifestou favorável à sua liberação, afirmando que ela “nada tem de pornográfico ou subversivo. Pelo contrário: embora mostre tristes problemas sociais, traz uma mensagem construtiva de alta significação”.

O General Sílvio Correia, segundo o requerente, teria declarado que “infelizmente, ainda existem falsos moralistas”, deplorando que essa minoria “dirija órgão de tanta importância quanto a Censura Federal”.

INCOMPETÊNCIA

Depois de ressaltar a incompetência dos censores que “julgam a esmo e sem nenhum critério inteligente”, o recorrente disse que é impossível compre-

ender-se como pode o Serviço de Censura escudar-se no fato de “preservar a sociedade livre de influências lesivas, quando é a própria sociedade que repudia sua atitude desavisada e discriminatória através de inúmeras manifestações”.

Lembra Plínio Marcos que a Censura, ao proibir *A Navalha na Carne*, alegou “a profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez explorados na peça, a qual é desprovida de mensagem construtiva e de sanções a impulsos ilegítimos”. O autor considera esta alegação como prova de que “não tem a Censura possibilidade nem meios de entender o conteúdo artístico da peça”.

“A linguagem dos personagens — adianta ele — se identifica, perfeitamente, com os tipos sociais que representam, não existindo a não ser em função dessa realidade social e não com intuito gratuito ou obsceno”.

Fig. 22 Jornal do Brasil (SP) – 28 de julho de 1967

a sua seleção e sua emergência (no discurso direto) corrobora a produção de sentidos antagônicos à censura.

Ademais, segundo o dramaturgo, o General Silva Correia combate o discurso imposto pelos censórios ao afirmar que *“infelizmente, ainda existem falsos moralistas”*. A formulação refere-se, neste caso, aos censores, que pregavam a moral e os bons costumes e que, porém, não os praticavam em seu cotidiano. Tal conduta foi exposta na anedota *Verde que te quero verde* de Plínio Marcos, que também foi alvo de censura. Nela, ele criticava a maneira como os agentes da censura atuavam, *“julgando a esmo e sem nenhum critério inteligente”*, cortando os palavrões dos textos.

A Censura buscava *“preservar a sociedade livre de influências lesivas”*, isto é, ela tentava apagar em seu discurso todas as possibilidades de deslocamento de sentidos dos enunciados. Conforme Orlandi (2007, p. 107), um aspecto primordial da censura a ser ressaltado é que, uma vez submetido a ela, *“o sujeito não pode dizer o que sabe ou o que supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informação ou porque ele não sabe das coisas que ele não diz”*. Ao contrário, o silêncio da censura significa interdição, proíbe-se de falar certos enunciados porque as palavras transitam historicamente e adquirem novas significações. E essa seria a função da censura, *preservar a sociedade livre* das más influências, das ambiguidades, das polissemias etc.

Diante de várias manifestações contrárias à *interdição* de *Navalha na carne*, como já foi dito em outro momento desta tese, o ministro Gama e Silva *“inclinava-se a liberar a peça”*. Tal enunciado demonstra uma inflexão nessa ordem discursiva: de interditada a peça foi deslocada para a posição de autorizada. Por influência de Tônia Carrero, o ministro abriu uma exceção tendendo a conceder o pedido à atriz, *“embora contrariando a orientação do Coronel Florimar Campelo”*, Chefe de Polícia daquela época. Num primeiro momento, decidiram que o veto deveria ser mantido, mas convidariam Tônia para participar da leitura do texto, pois segundo Gama e Silva, *“ela não teria coragem de dizer as coisas que estavam aí escritas”*.

Ministro chamará Tônia Carrero

O Ministro Gama e Silva inclinava-se a liberar a peça *A Navalha na Carne*. Ia atender um pedido de Tônia Carrero, embora contrariando a orientação do Coronel Florimar Campelo, Chefe de Polícia. O Coronel levou-lhe a peça, o Ministro leu e concluiu que não deve liberá-la. Ao pessoal de seu gabinete disse: *“Vou chamar a Tônia Carrero e vou ler, eu mesmo, a peça para ela. Não creio que ela tenha coragem de dizer as coisas que estão aí escritas”*.

Fig. 23 Jornal do Brasil (SP) – 08 de agosto de 1967

A questão da moral vai além dos trâmites burocráticos do sistema. Naquele contexto, os oficiais estavam julgando não apenas o conteúdo da peça, mas também moldando os comportamentos que seriam aceitáveis para uma mulher, uma vez que eles estavam

autorizados a produzir esses discursos. Dada à conjuntura histórica em que a obra de Plínio Marcos foi escrita, as posições ideológicas determinam os sentidos impressos na peça das personagens e daqueles que fazem parte desse processo.

Ao observarmos as condições de produção da peça, notamos que as personagens ao representarem posições ideológicas diferentes, sobretudo porque retratava a parte mais baixa da sociedade, vemos emergir, através da censura, evidências “do que é e do que deve ser” no discurso, a partir da formação ideológica a que o sujeito se vincula. Segundo Pêcheux (2014, p. 146), “as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas, uma vez que os indivíduos são interpelados pelas FDs que representam na linguagem as FIs que lhes são correspondentes”.



Fig. 24 Jornal do Brasil (SP) – 16 de outubro de 1967

Nos dizeres de Preti (1983, p. 64), o palavrão podia ser definido como um vocábulo catártico empregado para “suavizar” a progressiva tensão social. Esse linguajar tornava-se mais preocupante para os agentes de censura quando enunciadas por mulheres, como constatamos na afirmação feita pelo governador Negrão de Lima (Fig. 24).

A posição discursiva do sujeito aos usos da linguagem considerada vulgar: para uns, a coragem de retratar como o povo sofrido fala; para outros, essa linguagem é um atentado aos bons costumes.

O enunciador da nota ao lado (Fig. 24), diz que

Tônia deveria mesmo usar a linguagem vulgar e não a linguagem de “salão”, em função da personagem que ela estava interpretando. Seria “chocante” não dizer palavrão porque já está cristalizada a ideia de que todo sujeito que vive à margem se utiliza somente de linguagem coloquial, por vezes, vulgar (gírias). Da mesma maneira que uma prostitua não faz uso de uma “linguagem de salão”, ou seja, esse sujeito (prostituta) por não pertencer e nem frequentar os mesmos ambientes que as “pessoas de bem”, só resta a ela a linguagem marginal.

Em *Bendito maldito* (2008, p. 164), a atriz revela que era aconselhada a não dizer palavrão porque não ficava bem. Pedia-se para falar *vaca*, *galinha*, *piranha em lugar de puta* porque ficava *muito pesado na boca* de Tônia. Ora, poderia ser dizer vários outros termos, mas era negado o direito de falar *puta*, por remeter explicitamente à “mulher da vida”. Desse

modo, a linguagem reverbera a posição ideológica em que o sujeito está inscrito, bem como sua posição na sociedade. Com isso, os enunciados relacionados à prostituição são marginalizados e repercutem uma valoração negativa. O vocábulo *prostituta* traz uma estigmatização histórica.

Segundo Turati (2007, p. 249), “a prostituta é aquela que é pobre, tem baixo nível de escolaridade, tem menos beleza, permeia os guetos, os bordéis ou casas de prostituição ditas de baixo nível”. A própria atriz que interpretou Neusa Suely afirmou que precisou passar por algumas transformações, precisou engordar, botar enchimento no peito, fazer um traseiro enorme, deixar o cabelo sem pintar e as rugas aparecerem. Ou seja, a *puta* de rua, aquela que trabalha “nas esquinas”, não corresponde ao padrão de beleza imposto pela mídia e por parcela da sociedade. Por essa razão, a atriz para interpretar Neusa Suely (“a prostitua de esquina”) precisou passar do seu padrão sociavelmente aceitável para aquele considerado feio, vulgar e marginal.

Ainda sobre esse episódio, José Carlos Oliveira publicou um artigo intitulado *O ministro e a navalha*⁷⁴. O texto começa com a frase do então ministro da Justiça Gama e Silva “*Vou chamar a Tônia Carrero e eu mesmo vou ler a peça para ela. Não creio que ela tenha coragem de dizer as coisas que aí estão escritas*” (Fig. 25).

No presente artigo, Oliveira questiona o fato de o coronel Campelo ter proibido, inclusive, que *Navalha na carne* fosse encenada em sessões particulares “*para amigos e partidários da livre expressão do pensamento*”. Ora, percebemos que o cerceamento expandia-se da esfera pública para o âmbito privado, posto que os *partidários da livre expressão* representavam o “perigo” não somente para a sociedade, mas também para os órgãos censórios. Posto que, neste período, já havia leis que regulamentavam e delimitavam as fronteiras do dizer e da liberdade de expressão, visando, sempre, a manutenção da segurança nacional em oposição às práticas que incitassem a subversão da ordem vigente.

⁷⁴ Artigo publicado no *Jornal do Brasil* (SP), em 09 de agosto de 1967. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 31 de março de 2017.

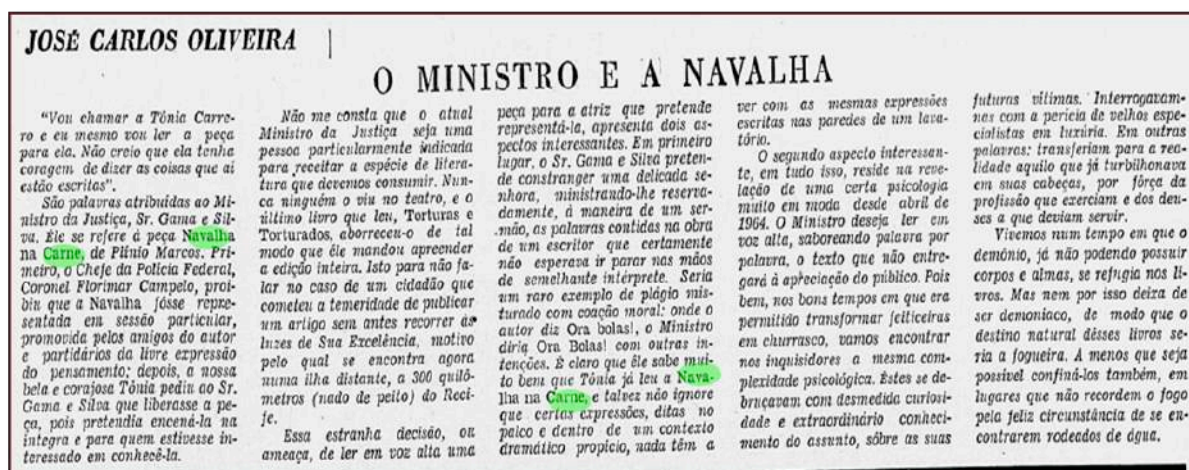


Fig. 25 Jornal do Brasil (SP) – 09 de agosto de 1967

Em seguida, é atribuído à Tônia Carrero o papel de porta-voz dos artistas que lutavam contra a repressão. Nas palavras de Oliveira, “a nossa bela e corajosa Tônia pediu ao Sr. Gama e Silva que liberasse a peça”. Apesar de descrevê-la como corajosa, aquele cujo comportamento transcendeu a ordem, o primeiro adjetivo usado para qualificá-la enquanto sujeito é *bela*. Antes de ser destemida, ousada e forte, Tônia é excessivamente bonita. Ela não é somente *bela*, mas é a “*nossa bela*”. Essa imagem repete de certa forma, certas ideologias e formas de sujeição sobre as mulheres ainda nos dias atuais.

Outro ponto ressaltado no texto é em relação ao tom ameaçador e intimidador utilizado pelo ministro da Justiça ao decidir “*ler em voz alta a peça*” para a atriz que iria representar uma das personagens [Neusa Suely, a prostituta], numa tentativa de “*constranger uma delicada senhora*”. Novamente, temos a figura feminina vinculada à fragilidade, ao pudor. Percebemos, então, que não é tudo que pode ser dito e que não é todo e qualquer sujeito que está determinado a dizer. Era pressuposto, por exemplo, que Tônia não poderia ocupar essa posição para falar aquele tipo de conteúdo, considerado impróprio e amoral.

Outrossim, Oliveira também destaca que a leitura a ser realizada pelo ministro Gama e Silva aconteceria de forma reservada, “*à maneira de um sermão*”, visto que ele fala a partir de uma instituição, o que demarca sua posição de autoridade. Com efeito, o ministro, nessas relações de poder, promovia o silenciamento de escritores, atores, entre outros, através da coerção moral. A proibição de “*certas palavras*” acontece porque elas podem mudar de sentido ao passarem de uma formação discursiva a outra, assim como “*certas expressões ditas no palco e dentro de um contexto dramático propício, nada tem a ver com as mesmas expressões escritas nas paredes de um lavatório*”.

Desde a instituição do militarismo no Brasil, em 1964, os agentes da censura desenvolveram o hábito de “lerem em voz alta, saboreando palavra por palavra, o texto que não entregará à apreciação do público”. Da mesma maneira como os inquisidores que queimavam permissivamente as feiticeiras, “o destino desses livros [e textos] seria a fogueira”.

No que tange aos palavrões apresentados na peça e praticamente todo o universo pliniano, o Jornal do Brasil publicou uma matéria em que esse assunto foi abordado. Vejamos abaixo:

PALAVRÃO FALEM BAIXO POR FAVOR

Quando, em 1964, os agentes da censura desenvolveram o hábito de lerem em voz alta, saboreando palavra por palavra, o texto que não entregará à apreciação do público...

A FÓRÇA PUNIBENTIVA

Quando, em 1964, os agentes da censura desenvolveram o hábito de lerem em voz alta, saboreando palavra por palavra, o texto que não entregará à apreciação do público...

A FORMA DE REAÇÃO

Quando, em 1964, os agentes da censura desenvolveram o hábito de lerem em voz alta, saboreando palavra por palavra, o texto que não entregará à apreciação do público...

Fique em paz com sua consciência... exija Leite Ninho!

CUPIM OS INSETICIDA BARATA SU 27-9797

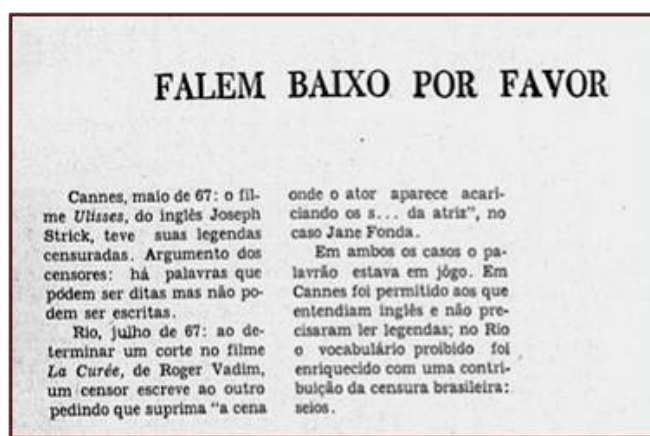
Fig. 26 Publicação sobre o Palavrão – Jornal do Brasil, em 15 de agosto de 1967

Começemos nossa análise pela diagramação da reportagem. No canto superior esquerdo, temos uma pequena charge que retrata como o palavrão deveria ser dito, “*em voz baixa*”. Podemos observar no gesto – posição das mãos – a expressão facial do homem falando, como se estivesse cochichando ou gritando (na imagem ao lado). O ato de pronunciar “certas palavras” em voz baixa – sussurrada – provocaria o enfraquecimento do impacto desses enunciados considerados subversivos em determinadas formações discursivas. Como afirma Costa (2008, p. 7), “os censores não agem sozinhos. Entre mecanismos a seu dispor estão: o silêncio, o esquecimento, a autocensura e a tolerância na sociedade, que mantém a censura na zona sombreada do passado”, isto é, o palavrão, por assim dizer, só existe porque há interdição que vê nesses enunciados a produção de sentidos outros.



À frente, observamos duas figuras – uma mulher e um homem respectivamente – que seriam os espectadores. Podemos depreender que, possivelmente, se tratasse de um casal burguês, posto que o homem está aparentemente vestido com um traje social e a mulher com joias (brincos e colar), uma echarpe e um penteado elegante. Constatamos em suas faces, expressões de espanto: a mulher com olhos bem arregalados, demonstrando espanto e/ou horror e o homem com a fisionomia de irritado.

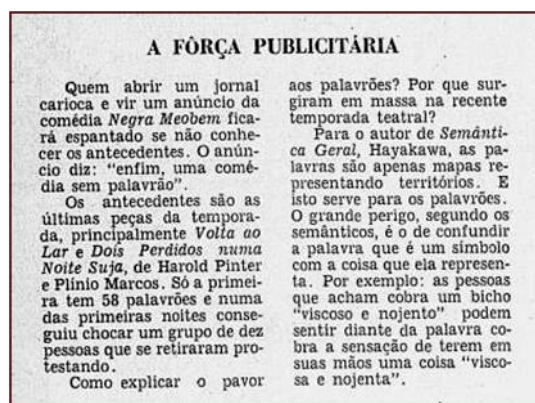
No canto superior direito, há uma pequena nota, a qual se intitula “*Falem baixo por favor*”. Nela, há o relato de um corte que a censura fez em uma cena de um filme, cujo parecer do censor dizia o seguinte: “*a cena onde o ator aparece acariciando os s... da atriz*”. Aqui, o censor além de impelir a supressão da cena, ele se autocensura



como é mostrado com o uso das reticências. Elas significam e produzem efeitos de sentidos, de modo que esse processo de autocensura no desenvolvimento da formação e da subjetivação do sujeito tem “seus modos de individualização pelos mecanismos institucionais e de socialização” (ORLANDI, 2012, p. 16).

Na nota, *A força publicitária*, o jornal traz o discurso de uma autoridade, um professor que desenvolveu pesquisas acerca da semântica geral para explicar *o pavor aos palavrões*.

Mas, afinal, o que essas palavras ‘malditas’ causariam na sociedade? O medo da Censura era o de que circulassem discursos subversivos, que pudessem afetar o então governo. Como exemplo desse procedimento de controle, podemos citar a comédia *Negra Meobem*, que foi anunciada como uma peça que agradava os censores, pois “*enfim, [tínhamos] uma comédia sem palavrão*”. No texto ao lado, há referência a outras peças que haviam sido interditadas em decorrência da linguagem imoral utilizada. Com isso, foi suscitado um questionamento sobre as razões que fizeram com que os palavrões se tornassem os protagonistas nas temporadas teatrais daquele período.



O grande perigo dos palavrões estaria em seu poder de confundir os sentidos, isto é, de produzir novos significados: *as pessoas que acham uma cobra um bicho ‘viscoso e nojento’ podem sentir diante da palavra cobra a sensação de terem em suas mãos uma coisa ‘viscosa e nojenta’*. Isto posto, ao comparar o falar do aspecto da cobra com o palavrão, podemos depreender que o sentimento de repulsa e aversão provocado por esse dizer, por exemplo, *cobra um bicho ‘viscoso e nojento’* pode ser o mesmo gerado pelo palavrão, pois as palavras podem produzir novos efeitos de sentidos segundo sua emergência numa dada conjuntura histórica e suas condições de produção, portanto, elas são ressignificadas.

Na próxima nota, intitulada *A forma de reação*, tem-se outra vez a retomada do assunto por meio do discurso de autoridades para instaurar um “discurso verdadeiro”. Ao trazer o discurso de um estudioso dos fenômenos linguísticos e de psicólogos que estudam o comportamento do homem, o jornal promove uma crítica à ação censória. A partir dessas investigações, é possível averiguar que tal preocupação se dava “*quase que compulsivamente*” às alusões sexuais. Os palavrões, tanto na língua portuguesa quanto em outras, em sua maioria, relacionam-se ao sexo e são indecorosos “*na medida em que são escabrosas as coisas que representam*”. Como pudemos observar, no Brasil, o caso do censor que escreveu a lexia *seio* com as reticências “...”.

O sexo, para os órgãos repressores, não deveria ser transformado em uma prática *normal* para os indivíduos, pois, se isso ocorresse o emprego de vulgaridades seria justificado. Para a posição conservadora parece sempre haver uma idade de ouro da moral e dos bons costumes, um tempo e um lugar imaginário em que havia “menos separação entre homens e mulheres. O recolhimento era indesejado”. Nesse momento, a linguagem torna-se íntima assim como as próprias relações sexuais, que foram transferidas para o “*subterrâneo*”, para um espaço/local onde se realizava certas práticas, de modo privado, “às escondidas”.

A FORMA DE REAÇÃO

Para os psicólogos a explicação não dista muito da dos semânticos. Observam que os palavrões só chegam a preocupá-los quando ditos quase que compulsivamente, nascidos de idéias fixas a respeito daquilo que é a chave da proibição maciça: sexo.

Tanto na língua portuguesa como nas outras a maioria dos palavrões refere-se ao sexo e são escabrosos “na medida em que são escabrosas as coisas que representam”. No Brasil, onde um censor escreve seios com reticências, parece que o número de palavrões é superior ao de outras línguas como o sueco ou o alemão, embora não existam pesquisas nesse sentido.

Com os políticos fica também uma explicação: o palavrão é a revolta que a sociedade permite aos que não concordam com sua estrutura; é a linguagem marginal para os que vivem fora dela. O argumento parece ganhar força com os dados que indicam um número crescente de peças escabrosas de 64 parágrafos. A censura sobre temas políticos sempre foi rigorosa nesses anos e muitas peças políticas, como *O Berço do Herói*, não puderam ir a cartaz. Em contrapartida todo o potencial de rebelião deslocava-se para os textos agressivos, contando com palavrões como os de *A Volta ao Lar* ou *Queridinho*. Antes disto, com o mesmo Pinter acontecera algo inédito: um palavrão foi incluído no texto brasileiro de *The Caretaker*, que aqui se chamou *O Inoportuno*. Era a contribuição do tradutor para a abertura da peça.

Se o sexo se tornar uma atividade normal para a maioria das pessoas, o palavrão estará ameaçado. Marshall Mac-Luhan e George B. Leonard, em ensaio na revista *Look*, declaravam a respeito:

toça num ponto comum a Freud: o palavrão só existe quando existe censura.

PALAVRÃO LEVADO A SÉRIO

Todos os setores que passam se interessar pelo assunto acabam chegando a uma conclusão semelhante. Palavrão é, por exemplo, *inconstitucionalíssimamente*, que tem pelo menos seis sílabas a mais que uma palavra média.

Os estudos específicos são quase que nulos até o momento. Na França o editor Tchou acaba de lançar um dicionário de palavrões com 9 300 exemplos, sob a assinatura de Robert Eduard. O autor do dicionário dividiu o livro em insultos zoológicos, vegetais, minerais, familiares, gastronômicos e agrícolas.

Ele mesmo é quem afirma: — Em matéria de insulto (um termo mais amplo para palavrão) quem a t a c a, na maioria das vezes, precipita-se para a derrota: lembrem-se de Cambonne em Waterloo.

No Brasil o assunto ainda não foi levantado. Os livros de Jorge Amado sofreram uma campanha na tevê e jornais porque “continham palavrões”. A literatura não se abalou com isto. Para muitos escritores alguns palavrões têm mais força do que a linguagem bem comportada. Na realidade nenhum deles escreveria filho de uma meretriz por maior que fosse a pressão. No máximo usariam a primeira letra do nome com as reticências, m e s m o reconhecendo que ficaria uma m . . . Aliás, nos jornais, a legislação proíbe e ninguém usa além dos permitidos.

Em virtude dessa circunstância, por exemplo, o público ficou sem saber quais os palavrões contidos na pe-

Em virtude dessa circunstância, por exemplo, o público ficou sem saber quais os palavrões contidos na peça *A Navalha na Carne* (de Plínio Marcos, o mesmo autor de *Dois Perdidos numa Noite Suja*) que, de tão escabrosos, levaram a censura a proibi-la — o que não aconteceu nem com a primeira peça do autor nem com outras peças, estranhas, que estão em cartaz no Rio. Sabe-se que o texto bate todos os índices precedentes, em número de palavrões, superando inclusive a própria *Volta ao Lar*. Mas é difícil acreditar que o critério da censura tenha sido o da quantidade.

De qualquer maneira, parece também consagrar-se o princípio de que os palavrões da peça só são imorais se ditos em voz alta. Pois o Ministro da Justiça se propôs a lê-los para a atriz Tônia Carrero, com o objetivo de convencê-la a não montar *A Navalha na Carne* como ela, com ou sem proibição, pretende fazer.

han Mac-Luhan e George B. Leonard, em ensaio na revista *Look*, declaravam a respeito:

— Através da Idade Média, houve menos separação entre homem e mulher. O recolhimento era indesejado. Os quartos serviam de passagem para crianças, parentes e hóspedes. Nessas circunstâncias, o ato sexual integrou-se facilmente ao resto da vida.

A linguagem agora considerada íntima ou mesmo vulgar era parte da conversação comum. As crianças existiam como uma categoria separada; moviam-se com tranquilidade no mundo adulto.

Dai por diante, segundo os autores, a vida ficou compartimentalizada, surgiram os quartos privados; a atividade sexual foi para o subterrâneo. Vê-se que a explicação de MacLuhan é ingénua porque suprime vários elementos importantes tais como a especialização no trabalho, a pressão religiosa e a estrutura de parentesco. Mas

No contexto político, o palavrão “é a revolta que a sociedade permite aos que não concordam com sua estrutura, é a linguagem marginal para os que vivem fora dela”. Ou seja, a proibição de certos dizeres considerados obscenos e grosseiros faz parte de um sistema de exclusão, em que os enunciados materializam os dispositivos de controle discursivo, uma vez que “as interdições revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 2008, p. 10).

Em *Navalha na carne*, a linguagem torpe e vulgar retrata a dolorosa realidade dos excluídos e marginalizados. Portanto, ela transcende o aspecto moral ao produzir críticas sociais e política. Vale dizer que as agências repressoras sempre foram rigorosas, e essa intolerância se intensificou após o golpe militar em 1964.

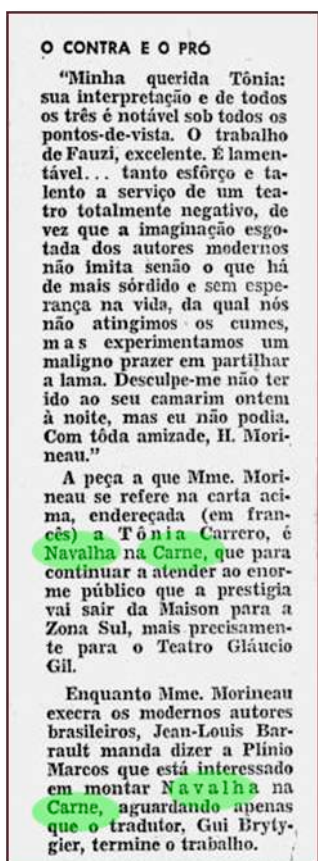


Fig. 27 Jornal do Brasil (RJ) – 01 de dezembro de 1967

A peça de Plínio Marcos teve repercussão internacional, diferentemente do Brasil. No exterior, não houve focos de resistência para encenar *Navalha na carne*. Porém, isso não significa que ela tenha passado isenta de críticas. Prova disso, foi a carta escrita por Henriette Morineau⁷⁵ endereçada à Tônia Carrero. Nela, a também atriz expõe tanto *o pró* quanto *o contra* da peça.

Como ponto positivo, Madame Morineau evidencia o “excelente trabalho” de Fauzi como diretor e a “notável interpretação” do elenco. Como pontos negativos, ela enuncia que: *É lamentável... tanto esforço e talento a serviço de um teatro totalmente negativo, de vez que a imaginação esgotada dos autores modernos não imita senão o que há de mais sórdido e sem esperança na vida, da qual nós não atingimos os cumes, mas experimentamos um maligno prazer em partilhar a lama.*

A sequência discursiva se inicia com o descontentamento de Madame Morineau acerca do texto (tanto a linguagem quanto o conteúdo) com o adjetivo “lamentável”. Há assim um posicionamento subjetivo em relação à peça: é vista pejorativamente, como desprezível e medíocre. As reticências que sucedem o enunciado “É lamentável”, tomadas como materialidades linguísticas, marcam uma interrupção no discurso, permitindo que novos sentidos sejam apreendidos e formulados. Esse sinal de pontuação reflete a continuidade do dizer, cujo silêncio presente não implica interdição, mas sim a possibilidade de outros enunciados emergirem nesse espaço.

Isto posto, compreendemos que para os censores o gesto de não falar palavrão em voz alta é uma via possível para a produção de apagamento do significado do enunciado. O mesmo ocorre com o discurso. O gesto de não falar de determinados assuntos *da falta de*

⁷⁵ Henriette Fernande Zoé Morineau nasceu na França em 1908. Em meados de 1930, ela juntamente com seu marido mudou-se para o Rio de Janeiro, por recomendação médica. Aqui, no Brasil, viveu dedicando-se à carreira artística, sendo popularmente conhecida como a madame do teatro brasileiro. Fundou a *Companhia dos Artistas Unidos* onde atuou por 14 anos como atriz e diretora.

esperança na vida, da qual nós não atingimos o cume – o não mostrar/partilhar “a lama”, isto é, falar de determinadas realidades e não outras em seu lugar provocariam um efeito de esquecimento. Dessa forma, podemos identificar essa posição no enunciador em relação àquilo que ele não pode dizer.

A carta é finalizada com a formulação: *Desculpe-me não ter ido ao seu camarim, mas eu não podia. Com toda amizade, Morineau*. Nessa SD, Morineau demonstra, através de marcas textuais, intimidade com a intérprete de Neusa Suely. Essa particularidade concede a ela liberdade para falar sobre a peça; mais que isso, lhe é autorizado, inclusive, tecer críticas. *“Enquanto Mme. Morineau execra os modernos autores brasileiros, Jean-Louis Barrault⁷⁶ manda dizer a Plínio Marcos que está interessado em montar ‘Navalha na carne’”*. Isto é, Morineau critica Plínio e outros escritores por enunciarem discursos sobre a realidade do país a partir da posição de porta-voz do povo, ao passo que, Barrault *“manda dizer”* que tem interesse em representar a peça, na qual o enunciado, dito numa dada entonação enfática, produzirá diversos efeitos de sentidos, aqui, percebemos que destaca seu posicionamento engajado coadunando com o do dramaturgo.

As matérias que seguem abaixo (fig. 28 e 29), ambas publicadas no *Jornal do Brasil*, nos primeiros dias de 1968. Apresentam um acontecimento social, em que o ministro da justiça Gama e Silva afirma que irá *resolver em definitivo o problema de corrupção na Censura*. Ao enunciar que irá *resolver o problema*, ele admite que, de fato, há corrupção dentro das instituições censórias.

Nos textos, o jornalista mobiliza verbos declarativos e outros mecanismos do discurso direto (travessão e aspas) para introduzir as falas das autoridades e das instituições em seu texto. Esse tipo de recurso é uma forma do sujeito enunciador apontar os fatos a partir da voz do outro. Dar espaço para que o outro fale demonstra uma alteridade discursiva que, aqui, funciona de modo a evitar evidenciar sua posição, produzindo o efeito de imparcialidade do periódico.

Tendo em conta a presença do outro no fio do discurso, é possível perceber algumas marcas enunciativas elocutivas nas matérias, que indicam como a alteridade e a heterogeneidade constituem esses discursos. Em relação ao outro, o “eu” se posiciona através de diferentes marcas linguísticas, dentre elas o emprego de adjetivos possessivos de primeira

⁷⁶ Jean-Louis Barrault foi um ator francês, cujo reconhecimento se deu por sua brilhante interpretação e capacidade pantomímica no filme *Les enfants paradis* (1945). Um dos cargos mais importantes que assumiu foi a direção do Teatro Nacional da França. Posteriormente, porém, foi afastado por militar a favor dos estudantes durante manifestações que aconteceram em maio de 1968 na França.

pessoa como: “*Nosso objetivo é ajudar o Brasil*” e “*Minhas ordens são para o esclarecimento*”. Vejamos os excertos a seguir:

Minhas ordens são para o esclarecimento.

__ Nosso objetivo é ajudar a arte no Brasil – disse, resolvendo as questões da censura com mais rapidez e eficiência, dando aos artistas tanto do cinema como de teatro, rádio e televisão maior liberdade de criação e facilidades de entendimento com as autoridades, e evitando que um sargento de Polícia, por exemplo, censure obras que é incapaz de julgar.

Nesse sentido, o sujeito enunciador apresenta seu empenho em, como já anunciamos, *resolver em definitivo o problema de corrupção na Censura*, comprometendo-se com a celeridade e eficiência nos processos e com o objetivo de dar *maior liberdade de criação* aos artistas e facilitar sua comunicação com as autoridades. Cabe ressaltar que a mídia (mas não só ela, tanto os escritores quanto as agências censórias), frequentemente, se utiliza de certos recursos linguísticos no discurso, por exemplo, o uso de pronomes e outras marcas textuais, como expediente para aproximar o seu leitor da posição ideológica enunciada no jornal. É o que podemos verificar nos recortes de matérias selecionadas abaixo.

Gama e Silva quer resolver de vez problema da censura com o Conselho Nacional

O Ministro da Justiça, Professor Gama e Silva, afirmou ontem, no Galeão, que pretende resolver definitivamente a questão da censura no Brasil com a criação de um Conselho Nacional de Censura, integrado por "intelectuais, jornalistas, artistas e pessoas de alto gabarito, que decidirão todos os problemas, orientando o DPF".

— Nosso objetivo é ajudar a arte no Brasil — disse —, resolvendo as questões da censura com mais rapidez e eficiência, dando aos artistas tanto de cinema como de teatro, rádio e televisão maior liberdade de criação e facilidades de entendimento com as autoridades, e evitando que um sargento de Polícia, por exemplo, censure obras que é incapaz de julgar.

REORGANIZAÇÃO

O Ministro da Justiça fez questão de esclarecer uma declaração atribuída a ele de que seu propósito era "retirar da Censura o aspecto policial". Explicou que tinha determinado um estudo para "a descentralização da Censura, permitindo que ela possa atuar objetivamente em todo o País com a reorganização do seu funcionamento".

— A censura da Polícia Federal — acrescentou — será válida para todo o território nacional. Quando houver conflitos de âmbito regional, prevalecerão suas decisões, que serão orientadas pelo Conselho Nacional. Procuraremos estabelecer convênios com os Estados, para harmonizar o serviço e facilitar sua execução, evitando casos como o da peça *Um Saneamento Americano*, que há mais de um mês está para ser decidido, prejudicando seus realizadores.

Mostrou um bilhete pedindo a liberação da peça e em seguida citou o caso de *Navalha na Carne*, proibida em São Paulo, e que terminou sendo liberada por ele. Enquanto esperava a chegada

do Presidente Costa e Silva, o Professor Gama e Silva declarou que "o Ministério da Justiça está trabalhando em silêncio, mas eficientemente, colocando todos os problemas em dia. O caso do censorista desaparecido está sendo investigado "e minhas ordens são para o seu esclarecimento". Que também resolver o caso dos dois aviadores desaparecidos com o avião no Espírito Santo — São casos verdadeiramente misteriosos — disse — que estão sendo profundamente investigados. A verdade, porém, é que ainda não há indícios sobre o paradeiro desses desaparecidos. A Polícia está cuidando disso.

Disse ainda que há paz em todo o território nacional e previu que "1968 será um ano de tranquilidade para todos nós, podendo o povo confiar na ação serena do Presidente Costa e Silva".

Não quis falar sobre a regulamentação da compra e posse de terras no Brasil por estrangeiros, salientando que "o processo ainda não está pronto. São 18 volumes contendo minuciosas informações sobre o assunto e é cedo ainda para adiantar qualquer decisão".

Gama e Silva instituirá grupo para ver denúncias de corrupção na Censura

Brasília (Sucursal) — O Chefe de Gabinete do Ministério da Justiça, Sr. Hélio Scarabotolo, telefonou ontem para o Diretor do Departamento de Polícia Federal, Coronel Fiorimar Campelo, e comunicou-lhe a decisão do Ministro Gama e Silva de instituir um grupo de trabalho para "resolver em definitivo o problema de corrupção na Censura".

O Coronel Campelo, logo depois, em entrevista coletiva, confirmou que se realizam investigações no Serviço de Censura, mas disse que "algumas das pessoas citadas pela imprensa talvez tenham sido lançadas na rua da amargura sem fundamento. A citação da Sra. Judite de Castro Lima (da Censura em São Paulo) chega a ser um crime, já que nada existe contra esta-senhora, nem sequer denúncia".

O PROBLEMA DA CENSURA

Afirmou também que o problema da Censura é dos que mais o preocupam, tanto que o SCDP foi o primeiro órgão que teve seu funcionamento estudado após a sua nomeação para Diretor da Polícia Federal.

Dentro do princípio de respeito à liberdade de opinião dos censors é que encara a campanha de combate à Censura. Acha, no entanto, que o slogan "contra a Censura, a favor da cultura" não é válido. E perguntou, citando o exemplo da peça *A Navalha na Carne*, de Plínio Marcos: "É cultura o uso repetido de palavras numa peça?"

Reconhece o Cel. Campelo que pode haver excesso no Serviço de Censura. O filme *O Perigoso Jogo do Amor*, de Roger Vadim, por exemplo, deveria ser interditado conforme parecer dos censors. Contudo, liberou-o por entender que as cenas acusadas de pornográficas eram excelentes, sem este caráter.

INVESTIGAÇÕES

Em relação às denúncias de corrupção, afirmou o Cel. Campelo que estão sendo realizadas sindicâncias para comprovação das denúncias, com alguns documentos que lhe foram entregues diretamente ou através do Ministério da Justiça.

A sindicância será em todo o País, sendo mais graves as acusações sobre corrupção na Guanabara. O afastamento dos funcionários acusados — na Guanabara, os Srs. José Leite Otali, Guilherme Sena Varjão e Wilson de Castro Miranda — é normal na Polícia Federal, a fim de que a sindicância ou o inquérito não seja prejudicado.

Para o Cel. Campelo, o fundamental é o esclarecimento de toda a corrupção existente. Não se limitará, apenas, ao inquérito administrativo, mas poderá, inclusive, promover processos criminais contra os que exerceram influência corruptora junto aos servidores.

PAULISTA

São Paulo (Sucursal) — O Diretor do Departamento de Polícia Federal, Coronel Fiorimar Campelo, desmentiu ontem ao Delegado Regional do DPF em São Paulo, General Sívio Correia de Andrade, pelo telefone as notícias divulgadas em Brasília sobre casos de corrupção no Serviço de Censura e Diversões Públicas do Estado.

A Diretora do SCDP em São Paulo, Sra. Judite de Castro Lima, esteve ontem, muito nervosa, no DPF, pedindo a instauração de uma sindicância. O General Sívio Correia de Andrade, no entanto, considerou que esta não seria necessária, "pois não há nada, nem aqui nem em Brasília, contra Dona Judite".

Grupo de Trabalho sobre a Censura fará relatório em 60 dias para Gama e Silva

O Ministério da Justiça informou ontem que o Grupo de Trabalho sobre a censura de diversões públicas será composto hoje e, dentro de 60 dias, deverá apresentar relatório ao Sr. Gama e Silva sobre leis, portarias e decretos-leis — muitos contraditórios — existentes sobre o assunto.

O porta-voz do Ministério, Sr. Nilo Dante, disse que "até agora, a Censura tinha um caráter policialesco quase exclusivo e muitas vezes era exercida por pessoas sem a necessária competência, sem a mínima sensibilidade e sem o mínimo *back-ground* intelectual".

OBJETIVOS

— O Grupo de Trabalho deverá mudar a mentalidade da censura, pois que não podem se repetir casos como o da música *Balada do Vietnam*, de Davi Nasser, da peça *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, e do filme *Terra em Trânsito*, de Oskuber Rocha, que foram censurados e depois liberados pelo próprio Ministro da Justiça, o

qual julga que a questão cultural não é e não pode ser caso de polícia — declarou o Sr. Nilo Dante.

Acrescentou que, atualmente, acontecem também conflitos de jurisprudência da Censura Federal e as Estaduais. Para se evitar isso, deverão ser feitos convênios com as Censuras Estaduais para um exercício uniforme.

Fig. 30 Jornal do Brasil — 18 de janeiro de 1968

Fig. 28 Jornal do Brasil — 05 de janeiro de 1968

Fig. 29 Jornal do Brasil — 10 de janeiro de 1968

O acontecimento “resolver em definitivo o problema de corrupção na Censura” possibilitou que outros discursos emergissem, dando origem a um novo acontecimento, maior liberdade de criação e facilidades de entendimento com as autoridades. Este, por sua vez, produz outro evento, “evitar que um sargento de Polícia, por exemplo, censure obras que é incapaz de julgar”. Esse aparecimento possibilita a formulação de outros discursos assim como repetições e descontinuidades.

É, pois, nessa rede discursiva de mudanças [“Nosso objetivo é ajudar o Brasil” e “resolver em definitivo o problema da corrupção da Censura”], que propiciou a reorganização institucional, retirando da censura “o aspecto policialesco”, visto que os agentes, em grande parte, eram militares.

Por *reorganizar* entendemos que surge uma nova organização, instaura-se, então, uma nova ordem em nossa sociedade, à qual primaria pelo “princípio de respeito à liberdade de opinião dos autores”. Essa nova ordem possibilitaria que 1968 fosse “um ano de tranquilidade para todos, podendo o povo confiar na ação serena do Presidente Costa e Silva”. O Brasil viveu anos difíceis culminados pelo golpe de Estado, em 1964, com a tomada do poder pelos militares, que alegavam resguardar a democracia ao povo por meio do que eles chamaram de “revolução”.

Primeiramente, tomamos o enunciado “1968 será um ano de tranquilidade para todos”, suscitando na memória discursiva, as condições históricas em que emergiu. O ano de 1968 ficou e é comumente conhecido como “o ano que não terminou”⁷⁷ porque repleto de acontecimentos que marcam tanto o Brasil quanto outros países até hoje.

Em 1968, acontecimentos importantes desestabilizaram a política e as relações sociais. Como exemplos podemos citar: i) nos Estados Unidos, os protestos contra a Guerra do Vietnã ganham proporção e partidários; soldados americanos atiram em uma centena de estudantes vietnamitas que manifestavam; ii) na França, vários movimentos estudantis vão às ruas de Paris protestarem contra o absolutismo imposto pelo General Charles de Gaulle; iii) no Brasil, os embates ideológicos e simbólicos contra a Censura, a instauração do Ato Institucional nº 5, que regulamentava o cerceamento discursivo ao mesmo tempo que legitimava a suspensão de várias prerrogativas constitucionais (*o direito à manifestação sobre assuntos políticos; o direito de frequentar quaisquer lugares etc.*).

⁷⁷ Ventura mostra, em seu livro intitulado *1968: o ano que não terminou* (1988, p. 7), que a nossa história vai começar com um réveillon e terminar com uma ressaca – “ressaca de uma geração e de uma época. Entre os dois, o Brasil e o mundo viveram um tempo apaixonado e apaixonante. É possível que 1968 não seja, como querem alguns hagiólogos, o ano zero de uma nova modernidade, embora os estudantes franceses já tivessem avisado, na época, que era apenas o começo: ‘*Ce n’est qu’un début*’, advertiam os muros de Paris”.

Desse modo, ao enunciar “1968 será um ano de tranquilidade para todos”, depreendemos o paradoxo entre *barulho (efervescência)* e *tranquilidade*. De fato, 1968 se revelou extremamente movimentado. Nesse contexto histórico, dizer que *todos terão tranquilidade*, sobretudo quando o enunciado vem da voz daquele que representa, num país, a autoridade maior – o presidente da república –, pode provocar nas massas um efeito de fiabilidade. Isto é, pode evocar na população uma adesão pela ideia de que com ele (o presidente Costa e Silva) haverá paz e segurança: “podendo o povo confiar na ação serena do presidente Costa e Silva”.

Na formulação “o povo pode confiar na ação serena do presidente”, o emprego do verbo *confiar* provoca um efeito persuasivo no *povo* ao sustentar que com Costa e Silva no comando é possível ter esperança, pois é a *ação serena* que permitirá um *ano de tranquilidade para todos*. Nesse sentido, nota-se um paradoxo entre o dizer e o fazer, uma vez que, foi durante o governo Costa e Silva que o regime ditatorial militar exerceu seu poder de forma mais rígida e violenta. Fala-se que a *ação será serena*, mas, em contrapartida, fazia-se o contrário.

Após a liberação de *Navalha na carne*, o Jornal da República (SP), publicou uma manchete, em 19 de dezembro de 1979, em que se lia:



A partir dessa sequência discursiva [“Uma década de espera. Mas valeu a pena”], é possível evidenciar algumas marcas textuais que materializam o discurso da repressão no meio artístico no decurso da ditadura civil militar brasileira. Conforme declara Foucault (2008, p. 114), a materialidade exerce, no enunciado, um papel relevante: “não é simplesmente princípio de variação, modificação de critérios de reconhecimento ou determinação de conjuntos linguísticos. Ela é constitutiva do próprio enunciado”, que para significar precisa possuir uma substância, um suporte (neste exemplo, a escrita jornalística), um lugar (jornais que circularam em território nacional) e uma data (as décadas entre 1960 a 1980).

Ao dizer “**Uma década** de espera”, a locução adverbial de tempo exprime o período que o texto ficou proibido. Ela *fala* sem falar da repressão e nem das razões de espera. No

enunciado, o termo “década” foi empregado edipicamente para indicar aos leitores do periódico o tempo que foi preciso esperar (espera) para que *Navalha na carne* pudesse entrar em cena. Na sequência discursiva seguinte, “Mas valeu a pena”, temos a conjunção adversativa [mas], que na oração é empregada para enfatizar o discurso anterior – “uma década de espera” – juntamente com a expressão “valeu a pena” reforça que o esforço, a luta, a espera compensou.

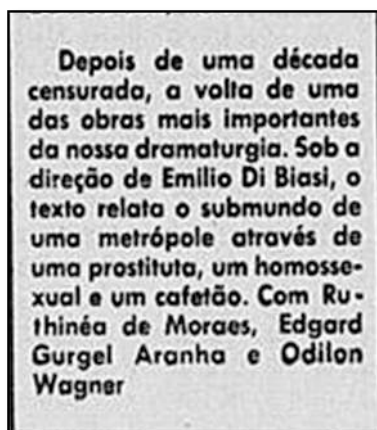


Fig. 31 Jornal do Brasil (SP)
– 19 de dezembro de 1979

Em seguida, no meio da página do jornal, há uma nota explicativa que ressalta o que foi dito na manchete. O texto começa com a seguinte oração: “Depois de uma década censurada, a volta de uma das obras mais importantes da nossa dramaturgia”.

Tomemos a formulação “Depois de uma década censurada”, aqui, também, o uso do elemento dêitico depois realça o advérbio de tempo década utilizado para

marcar a duração do veto que impedia a obra de estar nos palcos. O que está sendo calado/silenciado na formulação é quem promoveu a interdição bem como as razões – os motivos que tornaram *Navalha na carne* um “atentado moral”.

O texto segue com a sequência discursiva “a volta de uma das obras mais importantes da nossa dramaturgia”. Ao enunciar “a volta de” tem-se o retorno de, pois o verbo voltar pressupõe algo que já foi feito ou dito em algum momento em outro lugar. É o retorno daquela que foi considerada por alguns críticos da época uma das obras mais importantes da nossa dramaturgia. Cabe salientar que tais formulações circularam reiteradas vezes em jornais da época como slogan (propaganda) para a divulgação da peça, que retratava a marginalização de categorias de classes.

Após termos empreendido uma análise discursiva da incidência da censura de ordem moral na obra de Plínio Marcos, no parecer emitido pela agência censória e na repercussão tanto da obra quanto da interdição na imprensa, no próximo capítulo, continuaremos empregando esse fio condutor para interpretarmos, pelo viés discursivo, a censura de ordem política.

4. NÃO SUBLEVARÁS A ORDEM: A CENSURA E A REPRESSÃO EM NOME DA PAZ E DA HARMOCIA SOCIAL

O teatro é a arte por excelência da luta, do amor e da paixão do homem.

Dias Gomes⁷⁸.

Ainda motivados pelo propósito em responder à questão principal desta pesquisa acerca de razões históricas e ideológicas que tornaram a dramaturgia brasileira alvo de censura durante a ditadura-civil militar, mediante análise de uma pequena, mas significativa amostragem de textos daquele período, neste momento, interessa-nos analisar a censura de ordem política⁷⁹. Reiteramos que, assim como nos capítulos anteriores (2 e 3), neste também voltaremos nosso olhar às peças do dramaturgo Plínio Marcos, aos documentos oficiais de censura e à sua repercussão na imprensa.

Para refletirmos, então, sobre a relação entre teatro e política em condições repressivas, é preciso recordar que no período de pujança censória no campo artístico, entre 1960 e 1980, o governo passou a elaborar e/ou a intensificar a institucionalização de mecanismos de controle e coerção discursivos, além evidentemente do procedimentos de repressão com diversos graus de violência. É, pois, nesse momento que a noção de teatro engajado se expande e se consolida ainda mais no cenário brasileiro como ato político e social. Esse aspecto público e coletivo do teatro popular transferiu à dramaturgia “o papel destacado na luta contra o *status quo* implantado em abril de 64” (GOMES apud PARANHOS, 2012, p. 137).

Tem-se, então, um teatro ligado aos movimentos sociais, introduzindo na cena os marginalizados e excluídos. No decorrer desses anos difíceis, a tarefa de censura foi

⁷⁸ Cf. GOMES, D. *O engajamento é uma prática de liberdade*. In: Revista Civilização Brasileira, n.2, 1968.

⁷⁹ Escrita em 1966, *Dois perdidos numa noite suja* conta a história de duas personagens, Tonho e Paco. Eles trabalham como biscates em um mercadinho e com o pouco dinheiro que ganham dividem um quarto de pensão. Desenvolvemos a análise da obra de Plínio Marcos que sofreu censura e interdição de ordem política em nossa dissertação de mestrado. Cf. LEPPPOS, D. A. P. R. *Falar e calar no teatro brasileiro contemporâneo: uma análise discursiva da obra de Plínio Marcos*. Dissertação de Mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Piovezani. São Carlos: UFSCar, 2012. Neste trabalho, não analisaremos essa peça, todavia, temos em mãos, para trabalhos futuros, os processos de censura (SCDP – 1371 – 1372) da peça de Plínio Marcos, presentes no acervo do Sistema de Informações do Arquivo Nacional – SIAN. Disponível em: http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/resultado_pesquisa_new.asp. Acesso em: 15 de março de 2017.

transferida à Polícia, que detinha “o poder de interromper um espetáculo e prender os artistas quando, por exemplo, os responsáveis pela ordem julgassem que a família ou o público estivessem sendo ofendidos” (COSTA, 2012, p. 204).

É notório que teatro e política sempre estiveram imbricados tanto de forma latente quanto manifestadamente. Porém, em razão de sua absoluta e perfeita identidade de forma e funções, seu tratamento foi frequentemente operado em campos distintos. Tal procedimento, contudo, não raras vezes implicou abordagens mais ou menos redutoras da dimensão política dos tentos, das performances e dos efeitos dramáticos, fazendo com que teatro e política estivessem “confinados geograficamente a certos espaços, eleitos como seus lugares privilegiados de expressão” (PARANHOS, 2012b, p. 36). E quando o assunto era política, a Censura afirmava a propósito de sua própria função que seu papel era o de se comprometer e se responsabilizar com a preservação da ordem vigente, com seus níveis crescentes de desigualdade e de injustiça social, através da defesa das instituições, conforme os dispostos que seguem no decreto 20.493/46:

- Justificativa e/ou propaganda direta e indireta, visando à rebeldia e inconformismo ou à dissolução política e social.
- Propaganda de guerra e subversão da ordem, inclusive com insinuação de movimentos de protestos violentos que possam evoluir para a violência.
- Referências desairosas e ofensivas às religiões, quer às suas crenças, quer a seus ministros e seguidores.
- Discriminação racial ou de classes sociais principalmente quando apresentar temática que vise ao ridículo ou à violência.
- Desrespeito aos poderes constituídos e às pessoas representativas desses poderes.
- Prejudicar a cordialidade com outros povos.
- Atentar contra a Lei de Segurança Nacional.
- Incentivar a perda de confiança nos valores da família, da sociedade e da estrutura do regime representativo e democrático.
- Ridicularizar os símbolos da Pátria (BERG, 2002, p. 104-105).

Segundo Costa (2012), o poder exercido pela Censura pautava-se em ideologias que defendiam a ordem e os bons costumes, a família (tradicional), a Igreja, as instituições civis e militares e a língua portuguesa. Esses princípios eram colocados em prática pela instituição policial-militar, a qual dividia o poder com os agentes fiscalizadores que comumente ficavam respaldados pela supremacia do Ministério da Defesa e Negócios Interiores.

Com o advento do golpe civil-militar em 1964, inicia-se o período de maior “conflito entre o governo e a classe teatral que, madura e organizada, produz melhor as páginas de sua história e manifesta-se abertamente contra a repressão, que procura aposentar um projeto

político nacionalista e democrático” (COSTA, 2012, p. 203). É nesse contexto que o drama nacional ganha entusiasmo e vigor, ao produzir textos a favor da *luta pela liberdade e pela democracia*.

O teatro como forma de resistência política consolidou a incorporação ao seu conteúdo de um discurso de cunho progressista que incitava à luta – um querer –, propondo, dessa forma, uma *função* para a arte, ao posicioná-la como um “instrumento conscientizador”⁸⁰. Desse modo, podemos inferir que a função social dessa “nova” maneira de se fazer teatro era a de discutir os problemas sociais, aproximando-se em certa medida dos operários, das empregadas domésticas, dos estudantes etc.

No cenário artístico, a censura política agia por meio de ofícios e relatórios, nos quais seus agentes, em suas posições de “guardiões” da sociedade, interditavam peças que causavam “perigo” à ordem vigente. Durante o regime militar, para conseguir burlar o sistema censório e ter seus trabalhos publicados e encenados, os artistas recorriam a inúmeras estratégias, tais como: o uso de metáforas, de frases improvisadas ou os dos chamados “cacos”. De acordo com Costa (2012, p. 205), os “atores e diretores tossiam e riam no momento exato em que deviam ser ditos alguns palavrões, procurando minimizar o impacto aos ouvidos dos censores”.

No decorrer dos anos 1960, o sentimento de insatisfação não tardou a despontar na população brasileira. Apesar do progresso fabril e do crescimento no setor industrial – cuja emergência remonta à propagação do capitalismo iniciado no século XIX –, nem o Estado nem a sociedade foram capazes de promover uma distribuição de renda igualitária ou, ao menos, pouco injusta e desigual. A falta de recursos e investimentos fez com que cada vez mais o homem do campo migrasse para as cidades. E esse movimento promoveu “novos entraves ao fraco e deram forças ao rico, destruindo de maneira irremediável a liberdade natural, fixando para sempre a lei da propriedade e da desigualdade” (ARRUDA; PILETTI, 2000, p. 231). Os trabalhadores tinham jornadas exaustivas de trabalho em empresas e indústrias insalubres. Ademais, os centros urbanos não ofereciam boas condições para a sobrevivência e o progresso do homem. Todo esse desconforto provocou insatisfações nas camadas mais pobres e em setores progressistas das classes médias, que se organizavam em sindicatos e associações para a realização de greves e manifestações em busca de melhores salários e condições laborais.

⁸⁰ Cf. MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 1982, p. 29.

Nessa conjuntura, a censura passou a atuar mais fortemente, adotando para si “uma postura política conservadora em que se negava a ver o drama da vida real retratado no teatro” (COSTA, 2011, p. 159), uma vez que o drama estava intimamente ligado à denúncia e à inclusão de um discurso coletivo, de massa. Entretanto, as instituições de regulação intensa e explícita do discurso entendiam que a *função* de tratar de política, das relações sociais etc. não cabia ao artista, mas sim uma competência dos governos que visavam criar formas para “solucionar” os problemas sociais.

Por esse motivo, a censura de ordem política atuava de forma repressiva, vetando “insinuações a respeito do país, da ordem social e política” (COSTA, 2006, p. 232). Nesse ínterim, qualquer menção feita ao vocábulo ‘Brasil’, por exemplo, seria censurado com o objetivo de se evitar críticas à realidade política.

A fiscalização e participação dos agentes censores se davam de forma efetiva no ensaio geral precedente à estreia dos espetáculos, de posse do texto original e mediante observações e anotações de todas e quaisquer mudanças que fossem realizadas. Diante disso, os censores podiam impor inclusive substituições aos modos de encenação, indicando, por exemplo, a alteração da intensidade da iluminação ou de lugar de encenação no palco nas cenas, em que alguma parte do corpo fosse exposta. Esses procedimentos buscavam garantir que a visualização da plateia fosse dificultada.

Assim, vemos uma vez mais como havia uma mútua relação entre temáticas morais e políticas, na tentativa de reciprocamente abafar e até mesmo extinguir avanços nos comportamentos e nas relações sociais e econômicas. Para mais bem perseguir essa tentativa, muitas vezes bem sucedida, a repressão não descurava do discurso. Seus agentes pareciam sabê-lo ou praticavam-no sem talvez terem plena consciência de uma força e alcance, uma vez que os procedimentos de interdição do discurso são resultantes de um processo histórico e social, em que “a questão do ‘tomar’ a palavra, ‘tirar’ a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc.” (ORLANDI, 2007, p. 29) torna evidente a dimensão política que não só as palavras assumem, mas também o próprio silêncio, que ora atua como um aparelho opressor ora como um instrumento de resistência.

4.1 O discurso político na voz de um escritor “maldito”

Eu sou repórter de um tempo mau. Relato as misérias humanas. Às vezes as grandezas.

Plínio Marcos

*Reportagem de um tempo mau*⁸¹, apesar de se enquadrar no gênero dramático, é uma obra de Plínio Marcos que também apresenta características de um texto jornalístico. Reconta através das personagens a [triste] realidade da gente mais pobre da sociedade brasileira. De caráter político, a peça, que foi proibida, retoma ora mais ora menos explicitamente elementos da memória discursiva, sob a forma de referências diretas e/ou indiretas ao funcionamento e a marcas do sistema capitalista e de formas modernas de escravidão para produzir sentidos de crítica e denúncia.

O texto se inicia com o seguinte relato feito pelo ator: “Primeiro um clarão lívido e, no instante seguinte, uma mancha fulgurante e minúscula, vomitada não se sabe de onde, crescendo e crescendo até parecer devorar tudo” (MARCOS, 1965, p. 1[grifos nossos]). Essa sequência discursiva alude à maneira como o sistema capitalista foi instaurado no Brasil. Do enunciado “Primeiro um clarão lívido” temos o sentido de que o capitalismo surge como a esperança aos desfavorecidos, pois teria sido concebido como uma espécie de “iluminação”, de “luz no fim do túnel”. Tomado de outras sociedades [vomitada não se sabe de onde], despertou esperanças e teve grande expansão “até parecer devorar tudo”.

De modo geral, o capitalismo pode ser definido como um modelo econômico “em que os utensílios e as ferramentas, edifícios e matérias-primas com que é obtida a produção – capital, numa palavra – são predominantemente de propriedade privada ou individual”, e se concentram numa classe dominante quantitativamente minoritária, ao passo que seu uso e sua transformação são executados pela mão-de-obra que apenas possui sua força de trabalho e se inscreve numa classe social numericamente majoritária (CATANI, 1989, p. 16-17). No trecho a seguir, a partir das falas das personagens, podemos ver como se dá essa relação entre um dominador/patrão (proprietário/latifundiário) e um dominado/empregado (subordinado/lavrador), tal como é típica das relações sociais capitalistas:

1º HOMEM (conduzindo dois fardos, aproxima-se do 2º homem – humilde)
Senhor...

2º HOMEM – Fale.

1º HOMEM – Senhor, no ano passado a geada queimou a plantação.

2º HOMEM – Vontade de Deus.

⁸¹ A peça escrita pelo dramaturgo Plínio Marcos foi analisada anteriormente na seção 2.1, desta tese, quando tratamos da censura de ordem religiosa.

1º HOMEM – Assim foi. Porém, eu não pude colher. Sem outros recursos, tive que recorrer ao seu auxílio.
 2º HOMEM – Eu o auxiliei.
 1º HOMEM – Assim foi. O senhor emprestou-me dinheiro a juros e eu dei minhas terras de garantia.
 2º HOMEM – Negócio dos homens.
 1º HOMEM – No tempo em que venciam as hipotecas, a seca queimou a safra.
 2º HOMEM – Vontade de Deus.
 1º HOMEM – Porém, eu não pude colher. E não pude pagá-lo.
 2º HOMEM – Negócio é negócio. Suas terras se tornaram minhas.
 1º HOMEM – Assim foi.
 2º HOMEM – Eu tornei-me mais rico e você mais pobre.
 1º HOMEM – Assim foi.
 2º HOMEM – Porém, como sou generoso e temente a Deus, fiz de você meu sócio. O que colhêssemos era metade de cada um.
 1º HOMEM – Assim foi.
 2º HOMEM – Eu entrei com as terras e você com o trabalho.
 1º HOMEM – Assim foi.
 2º HOMEM – Agora é tempo de colheita?
 1º HOMEM – É, Senhor.
 2º HOMEM – Geou?
 1º HOMEM – Não.
 2º HOMEM – Teve seca?
 1º HOMEM – Não.
 2º HOMEM – Foi a vontade de Deus.
 1º HOMEM – Assim foi.
 2º HOMEM – E a colheita foi fértil?
 1º HOMEM – Foi.
 2º HOMEM – Louvado seja Deus.
 1º HOMEM – Amém.
 2º HOMEM – Trouxe minha parte?
 1º HOMEM – (coloca um dos sacos aos pés do 2º homem) Aqui está.
 2º HOMEM – Aquela parte é sua?
 1º HOMEM – É, senhor.
 2º HOMEM – Põe junto à minha. Servirá para pagar o que me deve.
 1º HOMEM – Na verdade lhe devo. Porém, preciso dela.
 2º HOMEM – Negócios são negócios.
 1º HOMEM – Mas eu tenho mulher e filhos para sustentar.
 2º HOMEM – Quem deve paga. É um princípio de Lei.
 1º HOMEM – Sei que é (MARCOS, 1965, p. 5-6).

Mais uma vez, o *discurso religioso*⁸² entrelaça o domínio político à fé. Essa articulação ora demonstra posicionamentos de resistência, ora mecanismos de dominação. É possível inferir sobre o 1º Homem, através da sua fala, que se trata de um sujeito aparentemente ingênuo, simples, cristão, sem qualquer ou com pouca instrução escolar. Ele se encontra na posição-sujeito de dominado, pois se submete às condições impostas por outrem – o patrão. O uso reiterado da formulação “Assim foi”, em sinal de concordância reitera sua

⁸² O aspecto da censura de ordem religiosa presente em *Reportagem de um tempo mau* foi desenvolvido no Capítulo 2 desta pesquisa.

sujeição, ou seja, sua posição de conformidade ao que lhe ocorreu. Com esse enunciado, Plínio Marcos traz a ideia de dominação pela crença, que se articula com a dominação econômica, social e política. A fé se constitui como uma materialidade que desempenha importante papel no mecanismo de dominação. A religião vai justificar a desigualdade e a opressão exercida pelo dominador “Foi Deus quem quis”. Já a justiça justifica a exploração, o embate entre Deus e o Homem.

Por outro lado, o 2º Homem, supostamente detentor de mais saberes que o homem sujeito, usa o verbo como exercício de poder. Ao enunciar, por exemplo, as formulações: “Foi a vontade de Deus”; “Louvado seja Deus”; “Porém, como sou generoso e temente a Deus, fiz de você meu sócio. O que colhêssemos era metade de cada um”, “É um princípio de Lei” e “Eu financiarei tudo. Cobrarei pequenos juros... Dentro dos princípios da Lei”, ele instaura sobre o lavrador efeitos de persuasão. A argumentação sustenta que ele fez negócios que foram mal sucedidos, mas que eram justos porque seguiam não apenas os princípios e as leis do homem, mas também os divinos.

Acerca disso, percebemos a presença de elementos de uma memória discursiva que retoma discursos sobre o sistema capitalista, que visa o “impulso ao ganho” e a “ânsia ao lucro”. A partir do enunciado “Eu tornei-me mais rico e você mais pobre”, podemos constatar que o posicionamento da personagem ecoa valores característicos do capitalismo, como o enriquecimento e a exploração, tornando-o outro gradativamente mais pobre e dependente. Nesse processo de enriquecimento, aquele que o alcança é colocado na posição sujeito de “predestinado” e de pertencente ao grupo dos “bem-aventurados”. Em contrapartida, aqueles que estão fora desse círculo são “malfadados” às explorações.

[...] ideia principal neste modo de pensar refere-se à extrema valorização do trabalho, da prática de uma profissão (vocação) na busca da salvação individual. A criação de riquezas pelo trabalho e popança seria um sinal de que o indivíduo pertenceria ao grupo dos ‘predestinados’ (CATANI, 1989, p. 8).

Cabe lembrar que o termo *bem-aventurados* produz efeitos de repetição e de rememoração, retomando discursos que habitam o domínio de memória religioso, como vimos no segundo capítulo deste trabalho. Notamos, nesse sentido, que na censura de ordem política, econômica e social ecoam discursos religiosos. Assim, esses discursos entram em dispersão e se articulam ao discurso político.

Paulatinamente, os ideais capitalistas foram se expandindo e se desenvolvendo no Brasil. Os latifúndios e as propriedades privadas cresciam, gerando restrições quanto ao número de proprietários de uma produção. Com efeito, uma divisão social do trabalho imposta por esse sistema de produção foi se consolidando e constituindo ainda várias segmentações nas funções desempenhadas, ao encontro da alegada justificativa de que era preciso obter o produto oferecido por outros indivíduos, uma vez que nem todos exerciam atividades que atendessem a necessidades básicas diversas, como alimentação, moradia, vestuário, entre outras. Nessa sociedade, como declara Catani (1989, p. 17), “cada pessoa tem uma profissão particular, todos dependem uns dos outros, e isto decorre da divisão do trabalho no seio da produção mercantil”.

Dessa maneira, o caráter social do capitalismo poderia ser resumido na divisão de tarefas, na qual cada indivíduo assume uma função. Logo, cada indivíduo ocupa uma posição para produzir coisas, objetos e também sentidos sociais e históricos sobre o trabalho. Essa separação, por sua vez, obrigava os trabalhadores a trocarem sua força de trabalho (objetivada em mercadoria) por salários [miseráveis] ao final do mês. Emergia, assim, na sociedade, “a grande massa proletarizada e pobre das cidades, cuja única mercadoria são seus músculos e o seu cérebro” (CATANI, 1989, p. 29).

Ao tomarmos, por exemplo, a formulação “Eu entrei com as terras e você com o trabalho”, percebemos como essa relação laboral em que a troca de mão-de-obra por outras mercadorias se torna a única opção para a subsistência, como vemos na passagem abaixo:

2º HOMEM – Quando fizemos sociedade, você nada tinha de seu.

1º HOMEM – Não.

2º HOMEM – As enxadas, eu as aluguei para você.

1º HOMEM – Assim foi.

2º HOMEM – Você não tinha como pagar, eu o financiei.

1º HOMEM – Assim foi.

2º HOMEM – Você não tinha o que comer até a safra.

1º HOMEM – Não.

2º HOMEM – Eu financiei comida para você.

1º HOMEM – Assim foi.

2º HOMEM – É claro que cobrei juros. É um princípio de Lei.

1º HOMEM – Sei que é. (O Homem coloca seu fardo junto ao outro.) Estou na miséria.

2º HOMEM – Como sou generoso e temente a Deus, lhe proponho sociedade.

1º HOMEM – Em que termos?

2º HOMEM – Eu tenho as terras, entro com elas. Você tem a mão de obra, entra com ela. Da colheita um quarto é seu, o resto é meu.

1º HOMEM – Com que enxadas trabalharei? O que comerei até a colheita?

2º HOMEM – Eu financiarei tudo. Cobrarei pequenos juros... Dentro dos princípios da Lei (MARCOS, 1965, p. 5-6).

Já no regime pré-ditatorial, as classes dirigentes e dominantes e amplos setores das classes médias conservadores tentavam evitar o surgimento de novas organizações e o crescimento de associações de agricultores (“ligas camponesas”). Estes últimos se uniam para combater a política mal organizada de distribuição de renda, em que eram distribuídas terras desocupadas em lugares inóspitos e inapropriados. Eram regiões de difícil acesso e sem estrutura básica, como as áreas doadas ao longo da rodovia Transamazônica, em que centenas de famílias foram abandonadas sem qualquer respaldo, restando “*aos mansos, fome, miséria, aflição*” (MARCOS, 1965, p. 7). Com a expansão do capitalismo rural criaram-se também conflitos e tensões pela posse de terras. Grupos de pequenos produtores rurais e movimentos sociais sofreram violentamente com a exploração realizada pelos grandes latifundiários.

Já durante a ditadura civil-militar brasileira houve um agravamento quanto ao desenvolvimento do trabalho no campo, pois, neste momento, o governo objetivava transformar os grandes latifúndios em modernas empresas rurais. Colocava-se em prática o capitalismo agrário. Neste período, o Estado passou a subvencionar com recursos públicos e investimentos privados e a oferecer créditos baixos e facilitados e incentivos fiscais.

Nesse sentido, no interior de sua crítica aos sistema capitalista, *Reportagem de um tempo mau* tece uma discussão sobre Reforma Agrária e a redistribuição de renda no Brasil. Esse posicionamento ganha contornos específicos em função das condições históricas em que a peça surge: é o momento em que medidas populares são anunciadas pelo presidente João Goulart deposto em 1964, sendo objeto de críticas e desaprovações, por parte das camadas dominantes e conservadoras. Nesta peça, há referências reiteradas das práticas de escravidão contemporâneas nas relações de trabalho.

Plínio Marcos dá abertura em suas peças a certos acontecimentos que não tinham tanta visibilidade na sociedade brasileira daquele período. A escravidão como exploração do meio capitalista, neste momento, não é mais evidente aquela que consistia em comprar pessoas, traficá-las, tornando-as, e não raras vezes conseguindo, reduzi-las a objetos e mercadorias. A prática de escravidão corresponde aqui a explorar demasiadamente o outro a ponto que o funcionário se torne escravo de dívidas, como demonstra o diálogo entre as personagens acima citado. Os enunciados trazem um posicionamento progressista, pois demonstram como o sujeito compreende a radicalização do capitalismo: uma prática moderna de opressão ou a escravidão perpetuada por outros meios.

Outro fator que fez com que a peça fosse vetada é a alusão aos censores que fiscalizavam os artistas e os textos na personagem “Homem do Ponto”. O “homem do ponto coloca óleo no relógio, dá corda” (MARCOS, 1965, p. 2), representa os agentes fiscalizadores que regulam os dizeres, que cortam palavras, proíbem expressões, reorganizam o texto. São eles quem “dão a corda” que “fazem o relógio funcionar”. Ao dizer “Hoje foi um dia proveitoso. Fizemos dois mil fuzis” (MARCOS, 1965, p. 2), o enunciado reproduz o cenário violento da ditadura militar. Esse deslocamento de sentido pode ser visto também no enunciado “eu trabalho produzindo armas”, por exemplo, que pode ser uma alusão aos presos políticos.

Luz: Black-out. Acende-se um foco sobre 1º ator, que na frente do palco diz para o público: Então eu trabalho construindo coisas assim? E os outros em que trabalham? O seu marido em que trabalha? Faz lâmpadas incandescentes, não é? E não são para guerra, não é? Servem apenas para iluminar! Mas iluminar o que? Ou que vai ser iluminado com estas lâmpadas? Talvez um encouraçado? Ou então uma destas máquinas? Pois é, faço lâmpadas, porém não existe nada que não seja para guerra. Onde é que encontrarei serviço se disser a mim mesmo: Para que a guerra, não? Devo então morrer de fome? – Bertold Brecht (MARCOS, 1965, p. 2).

Simbolicamente, a *lâmpada* vincula-se à emanção de luz. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 534-535), “ela é semelhante à sabedoria”. A propagação de luz da lâmpada “é o símbolo da Transmissão da Doutrina”. Desse modo, podemos inferir que o apagamento da luz promovida pela lâmpada significa um rompimento com a doutrina vigente, sendo por isso considerada subversiva, uma vez que na peça há a refutação das instituições [“*Os templos, as escolas, os valores, tudo gasto, tudo inútil*” (MARCOS, 1965, p. 8)].

A *lâmpada* pode ser pensada como uma alegoria à doutrina iluminista, que representou um marco nas Ciências Humanas, por propor a razão como método de conhecimento do mundo. Por esse motivo, caberia ao governo o *papel* de organizar a sociedade, garantindo todos os seus direitos e, tolerando as ideias divergentes. Deveriam ser promovidas ainda ações que corrigissem as desigualdades sociais provocadas pelas ações e ambições do próprio homem. Dessa forma, ao governo caberia “uma astuta usurpação, um direito irrevogável” de dirigir a sociedade, de modo a limitar o proveito de alguns ambiciosos que “sujeitaram daí em diante todo gênero humano ao trabalho, à servidão e à miséria” (ROUSSEAU, 1989, p. 100).

De fato, as lâmpadas servem para iluminar, inclusive, quando se trata de estratégias para o abastecimento das guerras. No enunciado “Onde é que encontrarei serviço se disser a

mim mesmo: Para que a guerra, não?”, o sujeito encontra-se em uma posição fadada à pobreza, à exploração, porque não tem condições de mudar essa situação. Por isso, sujeita-se a esse trabalho, que, implicitamente, promove a guerra e silencia o homem. Esse silenciamento, dessarte, seria a censura estabelecida entre o “jogo” de delimitações do que não deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala.

As citações são bons indícios para a compreensão dos textos de Plínio Marcos. Ele elegia escritores cujo enfoque voltava-se a temas sociais. Exemplo disso é o excerto em que apresenta uma passagem do poema *Cidade da Matança*, escrito por Bialik (em 1903), como resposta ao pogrom⁸³ de Kishinev em memória dos inocentes sacrificados.

Entram os atores marchando com passo de soldado alemão. Trazem um prisioneiro. Ao chegar no centro do palco, o fuzilam. Depois, largam os fuzis e declamam: (Cidade da Matança – H.N.Bialik).

ATORES: – De ferro e aço, frio e mudo, forja um coração, ó homem, e avança! Vem, vamos à cidade da matança e mira com teus próprios olhos, toca com tuas próprias mãos, nas paredes, nas portas, nas estacas, nos muros, nas madeiras e nas pedras das ruas, as manchas de sangue, negras, ressecadas, com os miolos e as entranhas dos teus irmãos (MARCOS, 1965, p. 2).

Nesse excerto, é possível observar o deslocamento de espaço (da Alemanha para o Brasil), como um mecanismo, uma tentativa para burlar as instituições censórias. Pode-se depreender das formulações citadas acima o uso violento da força para a imposição e o reestabelecimento de certa ordem social.

ATRIZ – E era entre ruínas, entre paredes destruídas e portas retorcidas, entre meias chaminés e fornos destruídos, através de nuas pedras negras de tijolos calcinados onde, ontem o fogo, o ferro, e a acha, executaram na loda de sangue, um bailado de fúria, e arrasta-te, através de sótãos, de tetos furados, e fixa o teu olhar em todos os sombrios buracos: são negras feridas, abertas e mudas, que não mais esperam remédio do mundo (MARCOS, 1965, p. 3).

A violência, a exclusão e o silenciamento era o meio pelo qual o governo daquela época empregava como um expediente de controle e coerção da ordem vigente. Nas palavras do autor, “*São vidas inteiras, vidas inteiras, como vasos para sempre quebrados*” (MARCOS, 1965, p. 3), que precisavam ser silenciados, pois, de alguma forma, esses sujeitos

⁸³ O Pogrom foi um movimento popular de violência contra os judeus. Tem por significado massacre, referindo-se à matança antissemita que ocorreu no decorrer de longos séculos com certa frequência no Ocidente, e com mais constância na Europa Oriental no encerramento do século XIX e início do século XX.

intimidavam ao dizer coisas que não deveriam ser ditas. Esses procedimentos demonstram como a “censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 79).

O dramaturgo em *Reportagem de um tempo mau* retoma ainda o poema *Ku-Klux* de Langston Hugles. Antes de passarmos efetivamente à análise das formulações dos enunciados do texto, faremos alusão a um único e breve elemento sobre a contextualização histórica do poema. Ao final do século XIX, surge nos Estados Unidos um movimento de segregação racial chamado *Ku Klux Klan* (KKK). Esse grupo era constituído por soldados que haviam combatido na Guerra Civil Americana durante os anos de 1861 e 1865. O escopo dessa organização racista era a resistência às políticas de inclusão dos negros na sociedade. Seu propósito era promover a supremacia da raça branca no poder e relegar os negros ao silenciamento e exclusão. O dispositivo de controle era baseado na tortura, de modo que os negros eram colocados em situações extremas de trabalho. Para os integrantes desse clã (os partidários dessa ideologia) ou seita (assim chamada por aqueles que não aderiam ao termo ideologias), o negro não tinha o direito de frequentar escolas por serem considerados indignos por essa parcela da sociedade. A partir dessas considerações, voltemos à sequência discursiva da peça que será analisada:

Eles me arrastaram para fora, para um lugar solitário e perguntaram: Acredita na **raça branca**? Eu respondi: Senhores, para **dizer a verdade, acreditarei no que quiserem** conquanto me deixem ir embora.
O Homem branco então disse: rapaz, quem me garante que você não fique por aí à espera para me assassinar? Então me deram uma grande pancada na cabeça e me derrubaram atordoado e me encheram de pontapés no chão.
E o valentão gritou: Negro, olhe para mim e jure que você acredita na grandeza da raça branca (MARCOS, 1965, p. 3-4 [grifos nossos]).

A referida passagem faz menção à conjuntura histórica de outro espaço (Estados Unidos), que, ao ser deslocado para esse novo lugar (Brasil), produz efeitos de sentido singulares. Como sabemos, o Brasil vivenciou a escravidão durante séculos. Todavia, mesmo após a abolição, o processo de escravismo dos desfavorecidos continuou a ser exercido no país como mecanismo de poder.

O primeiro enunciado “Eles me arrastaram para fora, para um lugar solitário e perguntaram”, ao ser atualizado para as condições de produção repressivas no Brasil alude aos interrogatórios aos quais escritores, artistas, entre outros considerados subversivos, eram submetidos. Em sua maioria, esse procedimento era realizado através da violência física “me deram uma grande pancada na cabeça e me derrubaram atordoado e me encheram de pontapés no chão” e buscava impor a sua verdade. Como é sabido, a construção e estabelecimento do

discurso verdadeiro são definidos por um corpo social, que determinará normas e regras para controlar os sujeitos.

O quadro ali retratado é aquele segundo o qual o negro quase sempre é colocado em relação subalterna ao branco, sendo-lhe reservado apenas o direito à obediência e o silêncio “Senhores, para dizer a verdade, acreditarei no que quiserem conquanto **me deixem** ir embora”. Em contrapartida, o homem branco tem a permissão para dizer “Homem branco então **disse** / o valentão **gritou**”, pois ele fala a partir de uma posição de autoridade. Com efeito, o homem branco exerce o poder daquele que autoriza ou não o outro a falar. Outrossim, ele é definido, no excerto, como o “valentão”. Essa supremacia do branco ainda se faz presente na sociedade, sempre representado por pessoas “bonitas” que estão dentro dos padrões de beleza impostos (magro, alto, loiro, olhos claros, nariz fino etc.) em oposição negativa aos negros.

Na literatura dramática brasileira a figura do negro também esteve à margem, limitando frequentemente sua atuação à perpetuação da dominação do homem branco sobre o homem negro, resumindo sua participação “ao eterno abrir e fechar portas ou a obedientes cumprimentos de ordens” (SUSSEKIND, 1982, p. 15). Outro aspecto muito frequente no cenário artístico era a pintura de atores brancos com tinta preta sob a justificativa de que não havia atores negros para encenarem o papel.

Até meados do século XX, os negros só apareciam em cena [quando apareciam] na posição subordinada daquele que meramente cumpre ordens, demonstrando certa incapacidade em exercer autonomia. O racismo não estava restrito a alguns setores sociais, ele fazia parte inclusive de espaços em que se acreditava na liberdade e igualdade. Conforme vimos a despeito da questão do preconceito racial, Plínio Marcos em sua peça *Dia virá* colocou um negro para fazer o papel de Jesus Cristo. A escolha provocou muitas críticas, uma vez que já temos cristalizada a imagem idealizada e branca do Divino.

Desse modo, o negro assume a posição de oprimido tanto na sociedade quanto no campo artístico, lugar em que, entretanto, esperava-se certo desprendimento de preceitos conservadores e de discursos homogêneos. Por vezes, no teatro, a soberania do branco é tão forte que obriga o negro a usar uma “máscara branca” [“*Senhores, para dizer a verdade, acreditarei no que quiserem conquanto me deixem ir embora*”]. Em suma, a norma se prende ao rosto, ao corpo e à fala do negro⁸⁴.

⁸⁴ Cf. SUSSEKIND, F. *O negro como arlequim. Teatro e discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé. 1982, p. 17.

Se durante todo o período colonial e quase até a metade do século passado, pouco se falou do negro, a não ser para estipular seu preço no mercado, para anunciar vendas, trocas ou fugas; com o rompimento do estatuto colonial, a formação de um estado nacional e a extinção do tráfico negreiro, amplia-se a presença do negro como objeto de discussão política e representação ficcional. Presença intensificada sobretudo à medida que o escravo se torna um espectro constrangedor para a sociedade dominada por um ideário liberal, um ‘estranho’ sem poder aquisitivo e sem estatuto de cidadão em meio ao desenvolvimento de novas atividades econômicas e à expansão de uma economia de mercado, e um ‘perigo’ concreto diante dos gestos de rebeldia, fuga e crimes contra senhores, que se multiplicavam principalmente depois da extinção do tráfico (SUSSKIND, 1982, p. 61).

Ao colocar o negro em cena, não mais como marginalizado, Plínio Marcos dá voz a um grupo que só podia e quando podia escutar. O oprimido vem à tona e reconstitui os discursos impostos como “verdades”. O negro enquanto assujeitado representa no corpo social os grupos dos que são/estão silenciados, sem permissão para integrar os meios oficiais de produção cultural e exercício político. Dessa forma, percebemos que *Reportagem de um tempo mau* expôs vários discursos de crítica ao capitalismo, à exploração do homem, ao racismo etc., logo, a temática política na obra de Plínio Marcos compreende fatores e relações econômicas, sociais e étnicas. Uma vez que a peça retratou, por meio da retomada de vários escritores, os difíceis anos de chumbo que marcaram o Brasil. A Censura participava ativamente para calar esses sujeitos tidos como “inimigos do governo”. Assim, estava fadado à “degola” o sujeito que falasse e subvertesse a ordem imposta, ficando no *silêncio* impedido de falar.

*Para o poeta, o castigo. Para o monge, a guilhotina.
Para o profeta, a cruz (MARCOS, 1965, p. 9).*

4.1.1 Com a palavra: o censor

A obra *Reportagem de um tempo mau* foi proibida pelo D.D.P. em outubro de 1965, como podemos ver no parecer de impugnação logo abaixo (Fig. 36). Como dissemos em outros momentos desta tese, os censores ocupavam posições de autoridade, e, por isso, suas ações e discursos eram legitimados e tomados como “verdades”. Vejamos a seguir imagem do documento oficial que censura a realização da peça:

S. G. - 16-41 - S.A.C. - R.S.P. - Mod. 2-S.O.A.P. - 10.900

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SETOR DE ÓRGÃOS AUXILIARES POLICIAIS
DEPENDENCIA DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS

São Paulo, 11 de outubro de 1965

Senhor Diretor:

Designados por V.S. para censurar a peça "REPORTAGEM DE UM TEMPO MAU", de autoria de Plínio Marcos, para ser representada no Teatro de Arena, no próximo dia 11, apresentamos o nosso relatório, a fim de submeter à sua elevada apreciação e, em consequência, sua aprovação ou não.

assim Após cuidadosa leitura do texto da peça aludida bem assim seu ensaio, somos de opinião que a sua exibição deve ser impugnada, por se tratar de uma obra implicitamente de caráter subversivo, contrariando os preceitos legais do país.

Por essa razão e, ainda, baseados no art. 188, do Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, que impede, por intermédio da censura de diversões públicas, representações teatrais, quando nas peças "propaguem ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade", é que propomos a proibição, s.m.j., da peça "REPORTAGEM DE UM TEMPO MAU", de Plínio Marcos, de cuja inteligência esperamos que futuramente apresente outros trabalhos, que venham enaltecer cada vês mais a literatura teatral brasileira.

Atenciosamente,

OS CENSORES

Nestor Lips
Nestor Lips

José Americo C. Cabral
José Americo C. Cabral

De acordo com o parecer de V.S. encaminhado em 11.10.65

Assim

Assim

Fig. 32 Parecer de impugnação de *Reportagem de um tempo mau*

Enquanto sujeitos “produtores de verdades”, os agentes tinham a função de avaliar e julgar as obras. Neste caso, “*após cuidadosa leitura do texto*”, eles consideraram a peça de Plínio Marcos como sendo subversiva por apresentar implicitamente dizeres que contradiziam “*os preceitos legais do país*”. A interdição fundamentou-se no artigo 188 do decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, que regulamentava a censura teatral e cinematográfica. Observemos o que ele dispõe:

Artigo 188: A Censura de peças teatrais, filmes e espetáculos de variedades, de qualquer gênero, terá por fim principal impedir: ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, a seus representantes ou agentes; alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e corporações que exerçam autoridade pública ou representem confissão religiosa, assim como o ato ou objeto de seu culto e símbolos; representação de peças ou exibição de filmes, números ou espetáculos de variedades que, por sugestões ou ensinamentos, possam induzir alguém à prática de crimes, ou contenham a apologia, direta ou indireta, deste; procurem criar antagonismo violento entre raças ou diversas classes da sociedade, ou que, finalmente, **propaguem ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade** [grifos nossos].

Aqui, a vigilância e a coerção de *Reportagem de um tempo mau* se dão através das definições *do que se pode ou não dizer* segundo o decreto. Essas determinações são exercidas pelos censores, que estão autorizados a cercear os discursos e os comportamentos com a finalidade de manter a ordem social. Ora, se há a imposição de uma ordem a ser seguida é possível inferir que o oposto – forças que atuam na desestabilização da ordem – também está presente na sociedade. O que seria então essa ordem e essa desordem social?

De acordo com Balandier (1982, p. 23), “a ordem das sociedades diferencia, classifica, hierarquiza e traça os limites proibidos por interditos”. Ou seja, as instituições mediadas pelas vozes dos censores delimitam, modelam e condicionam os papéis que serão assumidos pelos sujeitos. Já a desordem, segundo o autor, promove uma dinâmica negativa, pois criaria um mundo ideologicamente ao “avesso”.

Sobre essa noção, quando os censores enunciam que a peça de Plínio Marcos trata-se de “uma obra implicitamente de caráter subversivo, [que] contraria os preceitos legais do país”, depreendemos o posicionamento ideológico do sujeito enunciador [os censores]. A partir dessa posição, *Reportagem de um tempo mau* não passa pelo crivo do que é permitido ou não dizer, pois incita à desordem social e apresenta críticas ao sistema político vigente. A posição em que “desordem” é construída por meio de suas personagens que são exploradas pelo homem bem como seu assujeitamento a regras.

Desse modo, a Censura transforma aqueles que se encontram nessa formação discursiva subversiva em “inimigos da sociedade”. Entretanto, essa designação pode produzir efeitos de sentido contrários à ideia pejorativa de “inimigo do sistema”. Esse efeito ocorre quando esse sujeito propõe uma nova ordem, colocando em cena – não mais como coadjuvantes – os desafortunados, os fracos, os oprimidos e os explorados. Ao estabelecer uma organização social diferente daquela já existente, o “inimigo da sociedade” (quando se

igual a ao inimigo do sistema) é visto, por aqueles que sofrem com a sujeição, como valente e corajoso.

Por fim, o parecer é encerrado com a seguinte sequência discursiva: *propomos a proibição, s.m.j., da peça Reportagem de um tempo mau, de Plínio Marcos, de cuja inteligência esperamos que futuramente apresente outros trabalhos, que venham enaltecer cada vez mais a literatura teatral brasileira*. Ao enunciar “*propomos a proibição*”, os censores declaram que, de fato, a obra do dramaturgo rompe com os valores e princípios conservadores impostos pelo governo em vigor. Por sua vez, Plínio Marcos ao falar a partir de uma FD progressista produz discursos considerados subversivos.

Além disso, o relatório não é enviado a qualquer pessoa, mas a uma autoridade, como podemos observar pelo enunciado a abreviatura [s.m.j.] referente à formulação “Senhor Ministro da Justiça”. O que é dito no documento se direciona também a um sujeito em posição de autoridade e legitimidade.

Ao definir Plínio Marcos como um sujeito “cuja inteligência esperamos que futuramente apresente outros trabalhos, que venham enaltecer cada vez mais a literatura teatral brasileira”, os termos *cuja inteligência* demarcam uma posição de subjetividade. A forma como os censores se posicionam em relação a Plínio não é somente no que tange à interdição, mas também em termos de conhecimento, de sujeito que detém saberes. Embora seja interdito e censurado, o autor teve reconhecimento pelos agentes. Porém, considera-lo dotado de inteligência tem uma condição: para dizê-lo inteligente é preciso toma-lo como autor não de obras anteriores já censuradas, e sim de obras futuras. Assim, é possível depreender a partir dos enunciados no parecer que *Reportagem de um tempo mau* não “enaltece” e nem tem, nessas condições de produção, relevância para a literatura teatral brasileira. Nessa conjuntura, nessas regras sobre o que se pode e se deve dizer sobre a política brasileira, a peça é considerada ruim. Somente as que ainda serão produzidas que poderão ocupar esse espaço, desde que sigam as normas e os *preceitos legais do país*.

Por fim, observamos nesse jogo de poder, que a Censura exerce uma função social ao se posicionar como “produtora de verdades”. Em contraposição, Plínio Marcos é colocado à margem, na posição sujeito daquele que subverte e causa “prejuízos” à ordem social. Na próxima seção, veremos quais discursos circularam sobre a censura à obra e ao próprio escritor na imprensa.

4.1.2 *É, o tempo está mau mesmo: o submundo quase esquecido pela imprensa*

Iniciaremos esta seção fazendo breve reflexão sobre a noção do silêncio enquanto unidade significativa do dizer para podermos analisar o *não-dito* em relação à obra *Reportagem de um tempo mau*. Essa visada se justifica na medida em que a peça pouco repercutiu na imprensa naquela época.

O *dizer* pode produzir diversos efeitos de sentidos de acordo com as posições ocupadas pelos sujeitos, numa dada conjuntura histórica. Por sua vez, o *não dizer* também é uma prática discursiva que tem seus efeitos de sentido determinados pelas formações discursivas em que se inscrevem.

É válido ressaltar que os sentidos se transformam conforme se movimentam em diferentes materialidades. Desse modo, a ausência de discursos formulados tanto sobre a proibição da obra quanto sobre a interdição do próprio autor demonstra que o silêncio significa e, por seu turno, instaura efeitos de censura.

Assim, quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio ‘fala’ por elas; elas silenciam. As palavras são cheias de sentidos a não dizer e, além disso, colocamos nos silêncio muitas delas (ORLANDI, 2007, p. 14).

Dessa relação entre o *dito* e o *não-dito*, vejamos como se deram os discursos sobre a peça, na mídia brasileira, a partir do silêncio promovido e sofrido pelo sujeito enunciador. Após pesquisas em vários arquivos midiáticos, tivemos contato com apenas dois recortes de jornal que emitiram uma nota sobre a proibição de *Reportagem de um tempo mau*. Vejamos as duas notícias a seguir:

oOo

Tantos cortes, tantas proibições o Serviço de Censura da capital paulista impôs ao espetáculo "Arena Conta Bahia" que os seus responsáveis preferiram arcar com o prejuízo e retirá-lo de cartaz, a vê-lo mutilado. "Reportagem de um Tempo Mau" peça de Plínio Marcos, também foi proibida pela mesma Censura. É, o tempo está mau mesmo.

oOo

Fig. 33 Diário Carioca (RJ) – 14 de outubro de 1965.

De palhaço a autor

Discutido, censurado, aplaudido, atacado, quem é, porém, Plínio Marcos? E' ele mesmo quem oferece as respostas, numa espécie de autobiografia:

"Nasci em Santos, em 1935. Só de primário, fiz dez anos. Depois disso, entrei no jôgo. Fui funileiro, jogador de futebol, soldado palhaço de circo, camelô, biscateiro do cais operário de uma fábrica de fogões. Minha primeira peça foi "Barrela", premiado em um festival de estudantes organizado pelo Paschoal Carlos Magno. E já deu um monte de bronca com a censura. Depois escrevi "Os fantoches", que foi um fracasso total. Daí, deixei êsse negócio de escrever e me mandei pelo interior, vivendo de expediente e futebol. Quando voltei a São Paulo, me liquei com o pessoal do O.P.O., onde conheci a Walderez, que me deu novo embalo. Escrevi e montei "Quando os navios atracam". A peça passou despercebida, porém eu me dei bem como ator. Entrei para a Companhia de Caclida Becker, onde fiz "Cesar e Cleopatra" como figurante. Logo Caclida e Walmor me deram uma colher de chá e fiz o "Juca" afogado na peça de inauguração do meu camaradinho Lauro Cesar Muniz, "O santo milagroso". Daí, veio "Onde canta o sabiá" e eu fui para o vinagre. A crítica me malhou bem. Pequel meu boné e fui cantar noutra freguesia. Andei me virando na parte administrativa de várias companhias. Teatro de Arena, Grupo Opinião, Cia. Nidia Licia. Mas sempre escrevia e a censura sempre proibia. Por isso, não foram à cena "Jornada de um imbecil até o entendimento" e "Reportagem de um tempo mau". Já estava na pior das piores, quando escrevi "Dois perdidos numa noite suja". Ai começou a chover na minha hora. Escrevi peças paca: "Navalha na carne", "Dia virá", "Quando as máquinas param", "Balbina de Iansã" e "Homens de papel". Foi legal o Sandro e a Maria resolveram montar essa peça. Foi muito legal".

E por que Plínio Marcos faz teatro?

Ele explica:

"A teatro foi a forma que encontrei para dar um testemunho a respeito do tempo mau em que vivemos. Falo de gente que conheci e conheço, gente que está amesquinhada por gente. Gente que vai se perdendo. Meu teatro é só isso. Apresento fatos como um reporter. Conheço os fatos e não sei a solução. O recado que tenho pra dar é só êsse: há gente por ai se danando. Meu ideal é conseguir fazer as platelas pensarem na solução para o problema da gente, problema que deve ser o de todos nós. Não faço teatro para o povo, mas o faço em favor do povo, mas o faço do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro".

Fig. 34 Diário Carioca (RJ) – 14 de outubro de 1965

É possível observar que em ambas publicações (Figs. 37 e 38) não houve um tratamento exclusivo sobre a interdição da peça que ora investigamos. Tomemos, primeiramente, os enunciados presentes no recorte do jornal *Diário Carioca* (Fig. 37).

A partir da formulação *tantos cortes, tantas proibições*, constatamos que os advérbios usados *tantos* e *tantas* pelo sujeito enunciador intensifica o valor negativo e os efeitos que os *cortes* e as *proibições* refletiam nos textos apresentados no festival *Arena Conta Bahia*⁸⁵. Por essa razão, os organizadores do evento preferiram assumir os prejuízos e cancelá-lo a vê-lo *mutilado* depois de tantas *tosas*, que comprometiam a produção dos sentidos. Desse modo, a censura separa os sentidos que são ou não permitidos circularem, motivo pelo qual a *mutilação* dos textos foram legitimadas.

A nota, que foi publicada alguns dias após o parecer de impugnação de *Reportagem de um tempo mau*, emitido pelo D.D.P. em 10 de outubro de 1965, apresenta a seguinte proposição: “*Reportagem de um tempo mau*” de Plínio Marcos também foi proibida pela mesma Censura. *É, o tempo está mau mesmo*. Nela, atentamos ao fato de que há apenas o anúncio de que o texto de Plínio havia sido censurado pelo mesmo departamento que o *Arena Conta Bahia*. Não se fala do porquê de a peça ter sofrido interdição, nem da forma, do estilo e/ou do conteúdo.

Levando em consideração as condições de produção, o enunciador do jornal finaliza a notícia com a formulação: “*É, o tempo está mau mesmo*”. Metaforicamente, o enunciado exprime um período histórico determinado – a ditadura civil-militar – que é comumente tratada por Plínio Marcos como um “tempo mau”. Além disso, num efeito de lembrança, o enunciado “*É, o tempo está mau mesmo*” faz remissão à peça de Plínio e alude à canção “Eu vivo num tempo de guerra”, lançada em 1965 como parte do evento “Tempo de Guerra” em que Maria Bethânia a interpretava. Esse “tempo mau” é retomado num processo parafrástico com a formulação “*É um tempo de guerra, é um tempo sem sol*”, a qual rememora os anos de chumbo vividos no Brasil, entre 1960 e 1980.

O segundo recorte de jornal (*Diário Carioca*) foi publicado em outubro de 1965. Trata-se de uma pequena entrevista entre o enunciador do periódico e o dramaturgo. O texto intitula-se *Do palhaço a ator* e conta, de maneira resumida, a trajetória de Plínio Marcos. Novamente, a matéria não fala exclusivamente sobre *Reportagem de um tempo mau*. O escritor somente menciona que a peça em questão não *foi à cena*.

⁸⁵ O *Arena Conta Bahia* foi um espetáculo musical organizado e dirigido por Boal em 1965. O evento teve a participação de representantes consagrados da Música Popular Brasileira (MPB), dentre eles: Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé.

O primeiro recorte foi escrito em discurso indireto livre e é de caráter opinativo. Nele o sujeito enunciador, através da sua intervenção “É, o tempo está mau mesmo”, deixa claro seu posicionamento ideológico. Produz, assim, um efeito de adesão àqueles que foram submetidos à condição de vítimas. Diferentemente do primeiro recorte, no segundo, o enunciador fala com certo afastamento do texto, eximindo-se de qualquer responsabilidade sobre o que foi dito. Esse distanciamento instaura um “efeito de apagamento” discursivo.

No que tange à estrutura, o texto é iniciado com um questionamento para definir o dramaturgo. Consideremos a formulação que segue:

__ *Discutido, censurado, aplaudido, atacado, quem é, porém, Plínio Marcos? É ele mesmo que oferece a resposta numa espécie de autobiografia.*

Partindo da premissa de que as relações entre sujeito, história e discurso recebem forma material pela língua, é possível depreender como os sinais de pontuação bem como a escolha lexical obedecem a regras de determinada ordem discursiva. Ao contemplarmos a estrutura sintática, podemos verificar que a posição do sujeito enunciador é distinta nas construções sintáticas exemplificadas abaixo:

SD [1] __ *Discutido, censurado, aplaudido, atacado, quem é, **porém**, Plínio Marcos?*

SD [2] __ *Discutido, censurado, aplaudido, atacado, **quem é** Plínio Marcos?*

Na sequência discursiva [1] o enunciador formula uma pergunta sobre quem é, de fato, o dramaturgo. Seguida de vários adjetivos qualificando positivamente o autor, o sujeito enunciador insere uma conjunção adversativa [porém] que produz o efeito de oposição a tudo aquilo que já havia sido formulado anteriormente. Ao passo que na sequência [2], os adjetivos são usados para qualificar Plínio Marcos como sendo um escritor *discutido, censurado, aplaudido, atacado*.

Além disso, os adjetivos corroboram a produção de dois posicionamentos para Plínio: i) ao dizer que ele é *discutido* e *aplaudido* lhe é outorgada a posição de reconhecido (aquele que teve reconhecimento pelo seu trabalho) e ii) ao dizer que ele foi *censurado* e *atacado* lhe é dispensada a posição de vítima (aquele que sofre(u) prejuízos ou danos).

O enunciador do jornal ainda pergunta ao dramaturgo quais os motivos que fizeram com que ele produzisse teatro. Vejamos a resposta logo a seguir:

O teatro foi a forma que encontrei para **dar um testemunho a respeito do tempo mau** em que vivemos. Falo de gente que conheci e conheço, gente que está amesquinhada por gente. Gente que vai se perdendo. Meu teatro é só isso. **Apresento fatos como um repórter**. Conheço os fatos e **não sei a solução**. O recado que tenho pra dar é só esse: **há gente por aí se danando**. Meu ideal é conseguir **fazer as plateias pensarem na solução para o problema dessa gente, problema que deve ser de todos nós**. **Não faço teatro para o povo, mas faço em favor do povo, mas o faço do povo**. Faço para **incomodar os que estão sossegados**. Só para isso faço teatro (MARCOS, 1968 [fig. 38 – grifos nossos]).

Desse modo, Plínio Marcos toma a palavra para si e se assume como um porta-voz do povo ao falar *como um repórter* acerca desse mau tempo e dessa gente que está *se danando*. O verbo principal de seus enunciados é *fazer* – que indica que ele está [sempre] em ação em nome de *todos nós*. A sua dramaturgia não é feita para o povo, mas *em nome* desse povo e *a partir* dele. Plínio arroga para si a posição privilegiada de contestador – aquele que subverte a ordem. Todavia, ao fazê-lo ele também é silenciado.

Nesse sentido, pudemos perceber, conforme assevera Orlandi (2007, p. 118), que a censura “é um sintoma de que ali pode haver outro sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o outro sentido” e no não dizer há também a irrupção de novos efeitos de sentidos. Em suma, todo discurso está tomado de ideologias, de memórias e de outros dizeres.

4.2 O *chapéu* subversivo: a dimensão política no texto de um autor “maldito”

A peça *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*⁸⁶ foi escrita por Plínio Marcos em 1965. Conta, através de uma narrativa simples, a história de seis personagens que sofrem com a *exploração do homem realizada pelo próprio homem*. São elas: Mandrião (o patrão opressor); Teco (o chefe opressor); Pilico (um funcionário oprimido que se passa por um mendigo aleijado e anseia se tornar patrão montando o seu próprio negócio); Totoca (uma funcionária oprimida que finge sofrer de possessão, mal resultante da doença de São Guido); Popô (um funcionário oprimido, medroso, e, em certa medida, inocente, que finge ser cego) e

⁸⁶ A obra *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* é a segunda versão de *Os fantoches* de Plínio Marcos escrita em 1960. Além disso, a obra teve sua terceira versão em 1968 sob o título *Jornada de um imbecil até o entendimento*. O texto faz parte do processo da Divisão de Diversões Públicas – DDP5862 presente no Arquivo Miroel Silveira – sob a responsabilidade da Biblioteca da ECA/OBCOM -USP. A análise do referido documento será feita de modo aprofundado no subitem 4.2.1 desta tese.

Manduca (outro funcionário que se passa por mendigo aleijado e o único que tenta subverter efetivamente a ordem imposta, mas, ao fazê-la, é oprimido pelo patrão).

(Entram Manduca, Pilico, e Popô. Vêm cantando) Cada um tem um disfarce de mendigo. Manduca faz o aleijado, usa muletas (precisa de apoio). Pilico faz o homem de um braço só (quer estender o outro). Totoca faz a possuída da moléstia de São Guido (dança sempre). Popô faz o cego (não vê nada) (MARCOS, 1965, p. 9).

No enredo, são colocados em cena os constantes embates ideológicos como, por exemplo, asserção de um submundo que contextualiza a marginalidade, a crueldade, a violência, a exploração etc. A linguagem utilizada pelas personagens foge às regras da norma padrão ao aproximar-se da vulgaridade. O vocabulário empregado pelo sujeito-autor entre as personagens expressa simbolicamente a luta pela sobrevivência em um mundo ganancioso, traiçoeiro, malicioso, e simboliza o pedido de socorro daqueles que estão abandonados por um sistema capitalista opressor. A trama mostra ao público a vida dos trabalhadores brasileiros explorados, bem como seus problemas.

No texto, podemos observar a forte crítica às relações de poder vivenciadas pelas personagens, que representam a classe marginalizada e explorada da sociedade. O objeto de desejo que circunda os anseios de todas elas é o *chapéu*, pois ele seria o único artifício pelo qual se alcançaria o poder e a dominação, como percebemos no excerto abaixo:

MANDRIÃO – Então trate de criar um mito que mantenha as distâncias. Alguma coisa que faça com que eles achem justo não terem nada, e eu, tudo. (Para o público). Afinal de contas, eu tenho quatro chapéus e eles, nenhum. Se eu não emprestar os chapéus, eles não podem pedir esmolas.
TECO – Fui eu que criou a convenção de que era anti-higiênico pedir esmolas sem chapéu (MARCOS, 1965, p. 7).

Simbolicamente, o *chapéu* representa “a cabeça e o pensamento”⁸⁷ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 232). Podemos tomá-lo como a metonímia da crítica político-social e, de modo mais amplo, de uma sociedade segregadora que rege suas leis e distingue amplificações das diferenças pelas “aparências”. O *chapéu* enquanto objeto associa-se também ao signo do poder e da soberania. A possibilidade de usá-lo marca as relações de poder nas práticas sociais e demonstra quem assume posição de submetido a regras ou a alguém. Por exemplo, o boné, geralmente é utilizado por uma pessoa mais jovem em

⁸⁷ “O papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder e da soberania” (CHEVALIER, 2016, p. 232).

situações de descontração – em ambientes informais –; já o militar (que compõe a instituição reguladora do Estado) faz uso do quepe, artigo confeccionado com material mais elaborado e que serve para construir a imagem de um corpo social.

O *chapéu* é um objeto cujo significado pode ser construído discursivamente, na relação entre sujeitos na história, a partir de suas relações de poder. A significação aqui remete àquele que pode usar o chapéu é aquele que pode exercer poder sobre alguém, assim, pode usar o chapéu que, nesta formação discursiva, assume posição favorável e autorizada numa conjuntura histórica determinada.

Ao ser analisado metaforicamente o *chapéu* alude os valores ideológicos e padrões delineados pela sociedade. Metonimicamente, o objeto funciona como um instrumento repressivo que define o modelo de sistema a ser seguido pelas personagens. Nesse sentido, elas estão rememorando simbolicamente a exploração promovida pelo homem dentro do sistema capitalista. Desse modo, a incessante busca pela conquista do *próprio chapéu*, da própria posição de poder, demonstra as querelas de um governo que exclui o sujeito desafortunado, como podemos ver no diálogo que segue:

PILICO – Afinal, somos aliados, Manduca. Sabe aquele auxílio que você pediu? Pois estou disposto a conceder. Depois falaremos dos detalhes. Agora, deixe eu fazer a minha proposta ao Popô, tão simpático.
 POPÔ (ri, feliz) – obrigado.
 PILICO – E à Totoca, tão bonita.
 TOTOCA (com dengo) – Obrigada.
 MANDUCA – Creio que a hora não é de propostas comerciais. *A hora é de criar condições que cada um tenha seu próprio chapéu.*
 PILICO – *Mas isso é utópico* (MARCOS, 1965, p. 11 [grifos nossos]).

Dada às condições repressivas em que *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* foi produzida, é possível aludir ao enunciado [*chapéu*] um efeito de antagonismo a partir da posição assumida pelo sujeito. Ou seja, o “chapéu” produzirá um efeito de sentido pejorativo quando relacionado a um mecanismo de opressão/dominação ao passo que em outra formação discursiva, ele pode adquirir uma valoração positiva ao ser ressignificado em dispositivo de libertação. Mas, afinal, o que seria essa liberdade?

Segundo Marx (1980, p. 37), “a liberdade é a espécie essencial de toda a existência intelectual”. Na peça, a busca pela liberdade se dá através do discurso religioso que, por seu turno entretece as relações de dominação de ordem política. Vejamos a passagem abaixo:

MANDRIÃO – Você tem que dar um jeito. Nisso é que não pode ficar.

TECO – Eu faço o que posso.

MANDRIÃO – O que é muito pouco.

TECO – Mas que tem sido suficiente.

MANDRIÃO – Foi o suficiente. Agora é preciso mais. Muito mais. Ontem o que eles trouxeram? Nada.

TECO – A culpa é do Pilico. Ele que nos faz concorrência. Fica oferecendo vantagens aos nossos homens justamente durante o serviço. Essas vantagens, além de serem impossíveis de serem cumpridas, *fazem com que nossos homens ambicionem melhores condições de vida*. Isso nos leva fatalmente a uma crise econômica. *Esse procedimento da parte do Pilico é condenável*. O aliciamento que ele vem fazendo é *antiético*. Esse simples fato já merece atenção de nossa parte. Porém, o pior mesmo é que, com seu *falatório*, ele distrai o pessoal, que não consegue mais concentrar-se no serviço. E, em consequência, a produção diminuiu e as rendas caíram vertiginosamente. E, com elas, as taxas para o céu.

MANDRIÃO – Você tem o dom de explicar o óbvio.

TECO – Você acha?

MANDRIÃO – Acho. Tudo o que você disse eu já sabia. *O que eu quero saber é o que você faz para impedir a evolução desse estado de coisa*.

TECO (*cínico*) – Rezo!

MANDRIÃO – Reza?

TECO – Rezo! (MARCOS, 1965, p. 1 [grifos nossos]).

No excerto acima, podemos observar que as relações de poder são exercidas através do verbo. Nesse contexto, o trabalhador representaria os interesses da sociedade, concatenando a ideia de liberdade à transposição dos próprios interesses individuais para a busca de um bem geral. Essa suposta “liberdade” seria o que Courtine (2009, p. 155) denomina de “termo-pivô de um tema de discurso”, ou seja, a base primeira da definição. Para as personagens oprimidas, liberdade seria a aquisição do seu próprio chapéu, isto é, da sua própria condição de trabalho.

TECO – *Temos que diminuir a comida e aumentar o tempo de trabalho. A fome não permite o raciocínio e o trabalho em excesso faz esquecer a fome*.

MANDRIÃO – porém é justamente isso o que o Pilico oferece: mais comida e menos trabalho. Você até parece que trabalha para ele.

TECO – Atente para o detalhe. Eu abro **a campanha contra o ócio e abençoo o jejum**.

MANDRIÃO – Era só o que me faltava. Se eles assim já acham ruim, imagine sacrificados. Nos matariam no primeiro dia.

TECO – Não, se agirmos com energia. Cerceando certas liberdades. Todos sabem que **um povo com fome e liberdade rebela-se**. Porém, se esse povo só está com fome... não se rebela. A História é testemunha das minhas palavras. Por exemplo: vamos impedir eles de falarem com o Pilico (MARCOS, 1965, p. 5 [grifos nossos]).

Notemos que no interior da formulação “Eu abro a campanha contra o ócio e abençoo o jejum” (MARCOS, 1965, p. 5), produzida pelo chefe (Teco), o discurso religioso é

colocado como um instrumento de persuasão do sujeito oprimido. Este, por sua vez, vê na religião a possibilidade de mudança, liberdade e regeneração do indivíduo, sendo a Igreja aquela que reestabeleceria a ordem moral dos “patrões e empregados – de um lado, caridade, de outro, obediência – para preservar a harmonia do corpo social” (COURTINE, 2009, p. 135).

MANDRIÃO – Imaginem, o Pilico querendo se igualar a mim. Não se contenta com o seu chapeuzinho.
 TECO – Pecador.
 MANDRIÃO – Ambicioso.
 TECO – Mas, o caso do Manduca é o mais grave. Ele não tem nem um chapeuzinho e quer progredir.
 MANDRIÃO – A situação é grave. O Pilico é que cria *ambiente propício para a desordem*.
 TECO – Precisamos liquidá-los. Desmistificá-los.
 MANDRIÃO – Porém, sem comprometer os **alicerces de nossa ideologia democrática** (MARCOS, 1965, p.8 [grifos nossos]).

Convém ainda ressaltar que o discurso libertário do funcionário oprimido, que se coloca na posição sujeito pensante, representa uma ameaça ao patrão (Mandrião), que o encara como um subversivo que comprometeria “os alicerces de nossa ideologia democrática” (MARCOS, 1965, p. 8).

MANDRIÃO – O que quero de você é **uma forma eficiente pra manter a harmonia**.
 TECO – Use a energia. A violência se for o caso.
 MANDRIÃO – Eu não posso fazer uma coisa dessas. **Eu não posso parecer totalitário**. *Eu sou bom, generoso, democrata, cristão, liberal e quero o progresso de todos*.
 TECO – Eu sei... Eu sei...
 MANDRIÃO – Então trate de criar um mito que mantenha as distâncias. Alguma coisa com que eles achem justo não terem nada, e eu tudo. Afinal de contas, eu tenho quatro chapéus e eles nenhum. Se eu não emprestar os chapéus, eles não podem pedir esmolas (MARCOS, 1965, p. 7 [grifos nossos]).

Posto isto, o chefe (Teco) propõe uma ação enérgica ao coibir “certas liberdades. Todos sabem que um povo com fome e liberdade, rebela-se. Porém, se esse povo só tem fome... não se rebela. A História é testemunha de minhas palavras” (MARCOS, 1965, p. 5). Tal formulação evoca a noção de “*domínio associado*”⁸⁸, que compreende um conjunto de

⁸⁸ “consiste em uma *rede de formulações* nas quais o enunciado se insere e forma elemento” (COURTINE, 2009, p. 89).

formulações no interdiscurso e que prevê a seleção de enunciados com a própria realidade, seja ela do passado, do presente ou do futuro.

Neste caso, há a retomada de um acontecimento histórico como, por exemplo, a revolução francesa. Após um grande período de seca e escassez de alimentos, fez com que a população parisiense, marcadamente popular, composta por “um conjunto heterogêneo de grupos sociais, formado por artesãos, aprendizes e proletários. Outro setor terceiro era o da população rural, onde se encontravam os servos, ainda em condição feudal” (ARRUDA & PILETTI, 2000, p. 241). De fato, um povo livre e com fome rebela-se, por isso, o patrão (Mandrião) não deveria “parecer totalitário”, mas ao contrário, um homem “bom, generoso, democrata, cristão, liberal” e que quisesse “o progresso de todos” (MARCOS, 1965, p. 7).

Ao dizer *faça com que eles achem justo não terem nada, e eu, tudo* é notória a ideologia da segregação da sociedade por segmentos sociais, enfatizando as relações entre trabalhadores (classe dominada/explorada) e patrões (classe dominante/explorador), que estão instaurados em um ordem social.

Na citação seguinte, o enunciator, por meio das suas personagens, retoma um diálogo de outra época, trazendo ecos dos discursos ditos antes e em outros lugares para recuperar o discurso dos escravizados e a relação abusiva sofrida pela camada proletariada.

MANDRIÃO – Eu sou um bom negociante, vi que era ótimo eu mesmo vender a comida, forçando-os a comprarem de mim, sob pena de dispensá-los do meu serviço, caso fossem comprar mais barato em outro lugar.

TECO – E eu criei a imagem de um inferno negro, horripilante, onde ardem para sempre as almas pecadoras, condenadas por um Deus perverso que não perdoa nunca. Principalmente os ladrões de chapéu.

MANDRIÃO – E todos nós progredimos.

TECO – Todos (MARCOS, 1965, p. 7).

É interessante observar, nesse discurso enunciado pelos patrões, a intensificação do caráter escravocrata. Nele, os serviçais (independentemente de serem ou não negros) ocupam lugar de submissão podendo ser comparados a escravos. Evidentemente, a escravidão já fora abolida desde maio de 1888, através da lei Áurea, assinada pela princesa Isabel, que concedia a liberdade aos negros. Todavia, essas condições de exploração são repetidas no decurso do século XX como forma de legitimação das relações de poder.

TOTUCA – Eles são tão bonzinhos.

MANDUCA – Bonzinhos na aparência. No íntimo são maus. E precisam ser eliminados.

POPÓ – Cruz credo.

TOTUCA – *E é esse trabalho que nos dá independência econômica.*
 MANDUCA – *Esse trabalho a faz cada vez mais dependente. Escrava.* É preciso conquistar a liberdade a qualquer preço. Sem sentimentalismo (MARCOS, 1965, p. 10 [grifos nossos]).

A escravidão não deve ser associada ao negro somente em um período da história da humanidade de que ela foi exclusivamente negra, mas também em momentos outros em que deixou várias sequelas para esse grupo que foi silenciado por séculos. A relação de poder entre as personagens não deixa de ser uma forma de prática escravista atual, uma vez que elas veem na exploração o mecanismo pelo qual conseguirão ascensão social e poder.

O verbo *explorar* que aparece na peça serve, justamente, para indicar essa situação servil vivenciada pelas personagens, que “fizeram de uma astuta usurpação um direito irrevogável e, para o proveito de alguns ambiciosos, sujeitaram daí em diante de todo o gênero humano ao trabalho, à servidão e à miséria” (ARRUDA; PILETTI, 2000, p. 231). Observa-se, todavia, quando Manduca enuncia a formulação *Depois nos exploram*, Popô o rebate dizendo: “não fale mais a palavra exploro. O Teco disse que quem fala essa palavra vai para o inferno quando morre” (MARCOS, 1965, p. 9). A resposta surge nesse contexto como sinal de que ele realmente está *bem doutrinado*, isto é, subjugado às práticas repressivas para que não oferecesse mais riscos à ordem imposta. Contudo, desse ambíguo acontecimento, podemos pensar na oposição proposta por Foucault (1996) sobre o discurso verdadeiro e discurso falso. O verdadeiro torna o acontecimento factual por ser enunciado por aquele que possui o privilégio do dizer, neste caso, quem tem voz é o patrão que assume a posição sujeito coercivo.

Nessa rede de formulações discursivas, há “a constituição de um espaço do repetível [que] toma a forma de retomada palavra por palavra, de discurso em discurso” (COURTINE, 1999, p. 19). Temos, então, a repetição do ditado popular “*manda quem pode e obedece quem tem juízo*”, uma expressão utilizada para demonstrar certas ocorrências de autoridade de um indivíduo se sobressaindo a outrem. O próprio verbo *mandar* já indica uma ordenação, enquanto *obedecer* refere-se ao ato de cumprir ordens, ou seja, implica a ideia de submissão – submeter-se a regras ou a alguém. Não obstante, esse dito popular pode provocar risos ao mesmo tempo em que pode receber uma significação pejorativa ao incutir em seu emprego uma concepção discursiva autoritária.

4.2.1 Contra os discursos subversivos: *Alerta, censores!*

O texto *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* de Plínio Marcos foi proibido pelo Departamento de Diversões Públicas (D.D.P.), em 29 de abril de 1966, por se tratar de uma produção ambígua no sentido alegórico, “da ‘exploração do homem pelo homem’, cabendo ao símbolo do CHAPÉU a posição empírica da questão social”⁸⁹. O enunciador do parecer retoma através de um efeito de lembrança que o julgamento dispensado à referida obra se aproximou ao da peça *Bidermann e os Incendiários* de Max Frisch (1958) por também apresentar uma discussão sobre alienação política.

Segundo o censor, o dramaturgo, ao ser questionado sobre suas opiniões ideológicas “pontifica que a peça não é anti-capitalista, como também não é comunista, assim como ele não é comunista, jamais”. Visto que o discurso não é neutro, – pois sempre produzido em instâncias determinadas por um sujeito historicamente situado em relação a algo que já foi dito antes –, verificamos que o enunciado instaura sentidos diversos ao circular de uma FD a outra e ao ser enunciado de diferentes posições sujeito.

Ao formular “pontificou que a peça não é anti-capitalista, como também não é comunista” não significa dizer que *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* não teça críticas ao capitalismo. Tampouco que estabeleça uma apologia ao comunismo. Entretanto, o enunciado subsequente, por meio de uma da oração afirmativa “assim como ele não é comunista”, produz um efeito de verdade. Recorrendo ao procedimento de paráfrase, temos construções sintáticas que manifestam o posicionamento do sujeito da enunciação em relação a Plínio e à peça:

SD [1] A peça não é anticapitalista e comunista.

SD [2] A peça não é comunista assim como Plínio.

SD [3] Plínio Marcos não é comunista, jamais.

SD [4] O escritor jamais será comunista.

O enunciador, ao fazer uso de afirmativas diretas, coloca as sequências discursivas acima citadas na condição de “enunciados verdadeiros”. A utilização exclusiva de verbos no

⁸⁹ Justificativa dado pelo censor Geraldino Russomano que acompanhou o processo de censura da peça na Divisão de Diversões Públicas - DDP5862 presente no Arquivo Miroel Silveira – sob a responsabilidade da Biblioteca da ECA/ OBCOM -USP. Ver parecer em anexo na página 212-214.

presente (com exceção da SD [4]) demonstram que as formulações estabelecem uma relação direta com a atualidade daquele período, nesse caso, a ditadura militar. Sabe-se que os discursos são controlados por certas instituições, de modo que, evidencia-se a partir da fala do enunciador que *não se pode falar de tudo* estando os sujeitos condicionados às regras e normas impostas por determinados setores da sociedade.

No contexto ditatorial, não era permitido fazer críticas ao governo vigente, falar de comunismo e, tampouco, se mostrar aderente a estas ideologias. As sequências discursivas [1], [2] e [3] – no formato de afirmativas diretas no presente –, relacionam-se e produzem uma nova formulação: *O escritor **jamais** será comunista*. Nela, percebemos que os discursos impostos no presente corroboram os que virão a emergir. Na SD [4], o censor deixa claro ao empregar o advérbio de negação [jamais] com o verbo no futuro [será] que os discursos [sempre] são controlados segundo as relações de poder existentes.

De acordo com Geraldino Russomano, censor responsável pelo D.D.P., “o autor criou o seu mundo e suas personagens e quer transmitir às plateias”. Para a Censura, o mundo segundo Plínio Marcos é diferente daquele real e idealizado, logo, no Brasil não há tamanha desigualdade e exploração como mostra a peça. Mais uma vez, o censor se apropria da fala de Plínio Marcos. Através do discurso indireto o enunciador do parecer fala em nome do escritor. Ao dizer que Plínio Marcos “cria seu mundo e suas personagens” tem-se o efeito de que o próprio dramaturgo é que produz a existências dessas relações de exploração, de problemas sociais, de marginalização etc. Depreende-se, então, que ao “transmitir às plateias” ele estaria rompendo a ordem, uma vez que ao se constituir em sujeito ideológico seus discursos recebem outros significados. Vale ainda dizer que o censor fala em nome de um “nós” que representa a Instituição e em nome do censurado, pois o enunciador está legitimado para enunciar desses dois lugares e posições discursivas.

Russomano ressalta que o “teatro tem de possuir o espírito de missão que não traia, nem deforme as verdades que pretende comunicar”. Ou seja, a Censura enquanto reguladora dos dizeres confere à dramaturgia a função de mantenedora da ordem para que as “verdades sociais” não sejam deformadas. Cabe salientar que as agências censórias arrogavam para si o papel de “produtoras de verdades”. Esses discursos “verdadeiros” eram impositivamente transmitidos à sociedade, que, por seu turno, deveria ser obediente e submissa. Ora, se a Censura produz um discurso “verdadeiro” legitimado pelas leis e decretos que regulamentavam suas ações, aqueles que rompem com ele são relegados ao silêncio.

Nesse ponto, retomamos algo que já foi dito na seção 4.1.2, quando Plínio Marcos em entrevista ao jornal *Diário do Paraná* diz que seu objetivo é fazer do teatro um instrumento

cujo escopo era fazer com que seu espectador refletisse sobre a situação de modo geral e encontrar uma forma de solucionar seus problemas. Todavia, tal competência era reservada apenas “aos governos, pois eles melhor sabem disso, do que outros quererem abordar os mesmos problemas sem condições para isso, mas tentando, isto sim, exaltá-los somente”. Isto é, às instituições lhes são outorgadas o poder de controle e cerceamento discursivo, uma vez que elas falam a partir de uma posição de autoridade.

Para a Censura, a dramaturgia deveria ser, assim como o fora, durante séculos, uma cultura cujo fundamento fosse “a diversão e a bilheteria” gerando lucros para iniciativas privadas. Ela deveria tornar-se um “**um meio auxiliar de educação**”, na qual o teatro se incumbiria de trazer ensinamentos sobre certos problemas sociais, voltando a ser um dispositivo pedagógico e não mais um mecanismo de revolução político-social. A partir da formulação “**um meio auxiliar de educação**”, tomada pela Censura, podemos pensar nos confrontos que o enunciado pode produzir quando apropriado de diferentes formas pelas FDs.

O enunciado “**um meio auxiliar de educação**” na FD repressiva, por exemplo, produzirá o efeito de que a educação é o método pelo qual se ensina práticas morais, tais como: civilidade, boas maneiras, formação social do povo. Já na FD resistência, a educação está ligada à compreensão dos problemas sociais. Dessa forma, os sentidos são constituídos segundo a posição sujeito do enunciador dentro de uma dada conjuntura histórica.

Recuperando a proposição para o domínio de atualidade, o enunciado “**um meio auxiliar de educação**” corrobora outros dizeres. Durante as primeiras décadas de 1990, surgiu o movimento de estudantes juntamente com organizações institucionais, denominado “Escola sem Partido”. Ele promovia discussões acerca do caráter doutrinador das escolas. Essas indagações emergiram novamente em 2015, em decorrência do Projeto de Lei (PL) 857, que versava sobre o “uso abusivo”, por parte dos professores, “da liberdade de ensinar”.

Do mesmo modo que a escola foi alvo de interdição, a arte também se encontra nesse espaço de resistência. Nesse sentido, aquele enunciado pode ser interpretado como anterior e como motivação para a produção das peças por Plínio Marcos. Assim, as FDs ao mesmo tempo em que exercem controle sob os discursos enunciados por determinados sujeitos, também produzem sentidos outros quando enunciados de posições diferentes.

A Censura, através de seus diferentes mecanismos de controle, promove a interdição manifesta do deslocamento do sujeito em relação à propagação de ideologias contrárias à ordem social que, assim como aconteceu com a peça de Plínio Marcos,

[...] expõe apenas a fácil filosofia, com menos ou mais reflexos psicológicos, da exploração do homem pelo homem, **que ora se adaptam no tempo e no espaço, dada a situação difícil, mas esperançosa** que estamos atravessando. E, segundo o autor [Plínio Marcos], ainda declarou que a peça em apreço terá seu maior percurso no interior do Estado. Nesta Capital apenas fará o ensaio para a Censura (RUSSOMANO, 1966, p. 2 [grifos nossos])⁹⁰.

Podemos aí verificar relações de poder quando o departamento de censura faz o julgamento daquilo que está autorizado a dizer, para que não sejam produzidos sentidos proibidos. No que diz respeito ao texto, o enredo e as personagens se ajustam “no tempo” [1966] e “no espaço” [Brasil] de uma determinada conjuntura histórica. Neste contexto, a peça retrata a “situação difícil, mas esperançosa” vivida no país após o golpe de Estado em 1964. A formulação “**mas esperançosa**” se opõe à expressão anterior ao mesmo tempo e significa uma amenização da “situação difícil” com o uso do adjetivo [esperançosa]. Dessa forma, a obra do dramaturgo apenas enfatiza o lado negativo ao invés de acentuar a “esperança” de que dias melhores virão.

Por possuir um aspecto negativo e subversivo, Geraldino Russomano afirmou que “a censura prévia da peça *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* mereceu tratamento semelhante a outras peças em representação ou já representadas nesta Capital após a Revolução de 31 de março” e após sua proibição no território do Estado de São Paulo. O emprego do vocábulo “revolução” pelo censor para retratar aquele acontecimento, que foi conhecido pelos grupos de oposição como um golpe antidemocrático, marca o posicionamento ideológico do censor.

Outrossim, o sujeito enunciativo do parecer faz uma ressalva ao modo como a peça foi avaliada, enfatizando a credibilidade e a fé da Instituição. Pois, segundo o próprio censor, a Censura exercia seu trabalho “respeitando a capacidade realizadora” do autor, que, por sua vez, era punido “sob a pena de ser processado” caso não cumprisse o veredicto. A Censura seria desse modo um órgão “respeitador” e seu princípio norteador era a emissão de um parecer imparcial “de fato nunca fez, levar em conta se o autor é famoso ou não, principiante ou veterano”. O tratamento dispensado aos textos a serem julgados levava em consideração “somente o tema” e não outros fatores. Todavia, muitos escritores e artistas eram implicitamente estigmatizados pelos censores como subversivos.

⁹⁰ Justificativa dado pelo censor Geraldino Russomano que acompanhou o processo de censura da peça na Divisão de Diversões Públicas - DDP5862 presente no Arquivo Miroel Silveira – sob a responsabilidade da Biblioteca da ECA/ OBCOM -USP. Ver parecer em anexo na página 212-214.

Apesar de todas as observações negativas apresentadas no relatório, o enunciador sugere que a peça possivelmente receberia a liberação, desde que incluísse algumas ponderações e inclusive aplicasse os cortes sugeridos pelo departamento. Mas, ainda assim, seria interdita “para menores até 18 anos de idade”. O censor conclui seu parecer recomendando à superior coordenação do D.D.P “pela proibição”.

Por último, o conselho superior também adere à orientação do censor em proibir a obra de Plínio Marcos, pois ela “reflete inteligentemente o eterno conflito da exploração do homem pelo homem”. O fato de o dramaturgo falar a partir da posição de porta-voz do povo, abordando os embates que sempre existirão e da exploração do homem, o torna subversivo. Com isso, o posicionamento ideológico do sujeito que enuncia o parecer final mostra que, apesar do governo repressivo, a sua função é manter a paz e a harmonia social, assim como consta nos artigos da Lei de Segurança Nacional. Por outro lado, trabalhos como essa peça serviriam “para exaltar as plateias” especialmente aquelas que se encontram em condições de marginalidade.

Destarte, a dimensão do poder dizer e do dever calar – do dito e do não dito – mostra-nos que a censura é o indício de que naqueles enunciados proibidos podem instaurar efeitos de sentido diversos. Em suma, as práticas discursivas atualizam saberes históricos, sociais e culturais, visto que os discursos delimitam, através das relações de poder e das condições de produção, as suas regularidades.

4.2.2 *Decorem este, censores...: a voz do escritor “imbecil” na mídia*

A peça *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* do dramaturgo Plínio Marcos não teve repercussão na mídia. Vale dizer que a obra só foi ter certa visibilidade na imprensa em 1968, sob o título de *Jornada de um imbecil até o entendimento* (3ª versão).

O primeiro recorte de análise refere-se a uma crítica publicada no Jornal *Clarín* (Argentina), em 22 de julho de 1968, intitulada *Plinio Marcos aborda la farsa*. Ao dizer que a peça de Plínio “mostra aspectos de uma sociedade onde o dinheiro e a superstição fazem parte do governo”, o emprego da frase afirmativa declarativa mostra certa adesão partidária ao discurso crítico presente em *Jornada de um imbecil até o entendimento*.



Fig. 35 Publicação Jornal Clarín – Argentina – 22 de julho de 1968.

Ademais, o sujeito enunciador fala do estilo simples da linguagem [um guião básico], da composição artística (cenário e figurinos) e da utilização de elementos populares, que imprime no texto uma aproximação maior com o povo que é/está retratado na peça. Nesta, é ressaltada a transição do estilo característico do dramaturgo ["de teatro-documento de tipo testimonial"] para a adequação à farsa, um tipo de comédia com caráter caricatural dos questionamentos sobre valores, política etc.

Outra crítica foi publicada no jornal *Diário da Noite* em agosto de 1969 (Fig.

41) por Hilton Viana. Para ele, o texto de Plínio Marcos *tem um tom de fábula*. A fábula é uma composição literária que conta com alegorias, na qual suas personagens animais adquirem características humanas com o objetivo de promover uma lição de moral. Desse modo, se pensarmos apenas no enunciado *fábula*, o enunciador mostraria que a narrativa de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, por se tratar de uma narrativa inverossímil, não representaria, de fato, a realidade social, mas um simulacro. De caráter educacional, a fábula se aproximaria daquilo que a Censura esperava que a arte fosse – **“um meio auxiliar de educação”** –, como vimos na seção anterior. Todavia, esse efeito de imaginário é desconstruído pelo emprego da formulação **“tom de fábula”**, ou seja, a peça não é efetivamente uma fábula, mas possui certa semelhança ao se utilizar de uma linguagem simbólica para retratar os problemas da sociedade.

“JORNADA DE UM IMBECIL” NO TEATRO MARIA DELLA COSTA

Estreará no próximo dia 28 no Teatro Maria Della Costa para temporada de um mês a peça “Jornada de um Imbecil até o Entendimento”, de Plínio Marcos. A peça se passa num circo. São seis vagabundos mendigos sendo que um deles aluga chapéus para esmolar. A peça tem um tom de fábula e a realidade é severamente crítica.

Plínio sempre atinge a realidade sem, é verdade, procurar dar soluções. Em “O Imbecil”, o autor de “A Navalha na Carne” critica a realidade em tom de fábula como já dissemos. A ação desenrola-se num ambiente circense com extremo vigor e alegria. As trucagens de palhaços são levadas às últimas consequências, e sempre funcionando em ligação direta com a trama dramática. Como, por exemplo, o jogo de chapéus inicia e termina a peça. Os atores se deslocam sob um chão móvel, verde e estrelado. A lona do circo é toda esburacada. Os personagens: um rei dos ladrões, uma rainha dos esfarrapados, um pobre imbecil, e outros. O autor eleva o circo como um meio de comunicação mais emocionante e elevado em forma de espetáculo. Os intérpretes são: Denoy de Oliveira, Alberico Bruno, Maria Helena Velasco, Jorge Cândido, Henrique Moedo e outros. Direção de João das Neves, música de Denoy de Oliveira, direção musical de Geny Marcondes e cenários e figurinos de Vergara. O Teatro Maria Della Costa já está vago e lá terá início a temporada do Grupo União do Rio.



Fig. 36 Publicação feita pelo Jornal *Diário da Noite* em 14 de agosto de 1969.

Viana ainda enuncia que a “realidade [da peça] é severamente crítica”, na qual o emprego do advérbio [severamente] intensifica o modo ápero como Plínio Marcos realiza suas críticas. No entanto, a forma como o enunciado é formulado nos permite outra interpretação: a de que a realidade produz severamente críticas e não que ela é criticada pelo dramaturgo.

O escritor é aludido na crítica pelo jornalista por seus outros trabalhos que também foram censurados ao mesmo tempo em que se consagraram no cenário artístico, conferindo-lhe ainda mais prestígio. O crítico ainda afirma que “Plínio sempre atinge a realidade sem, é verdade, procurar dar soluções”. Podemos observar a partir da formulação “é verdade” que o texto apresenta marca de subjetividade na enunciação. É possível depreender a filiação ideológica do sujeito enunciador, uma vez que ao imprimir suas marcas no texto ele ocupa a posição daquele que possui o direito à fala e, por isso, produziria um discurso com propriedade [é verdade] ao postular o enunciado como algo já dado e verdadeiro.

Por fim, Viana aborda as personagens, seus intérpretes e o ambiente em que os conflitos se desenrolam e o cenário da peça, “o deslocamento dos atores sob um chão móvel, verde e estrelado. A lona do circo é toda esburacada”. O texto se encerra com a formulação, em forma de anúncio – de notícia, que o Teatro “está vago”, livre para ser usado pela

companhia que montou a peça, evidenciando, assim, que *Jornada de um imbecil até o entendimento* já não estava mais proibida.

O próximo texto que analisaremos também foi escrito por Hilton Viana e publicado no jornal *Diário da Noite*, em agosto de 1969 (Fig. 42). Nesse recorte o crítico anuncia, após alguns anos de censura, a liberação da peça em São Paulo. Essa é uma das poucas vezes em que a mídia menciona a censura desse texto de Plínio Marcos. E a notícia é seguida pela formulação “E sua estreia já está marcada”, que produz o sentido de que o meio artístico tem

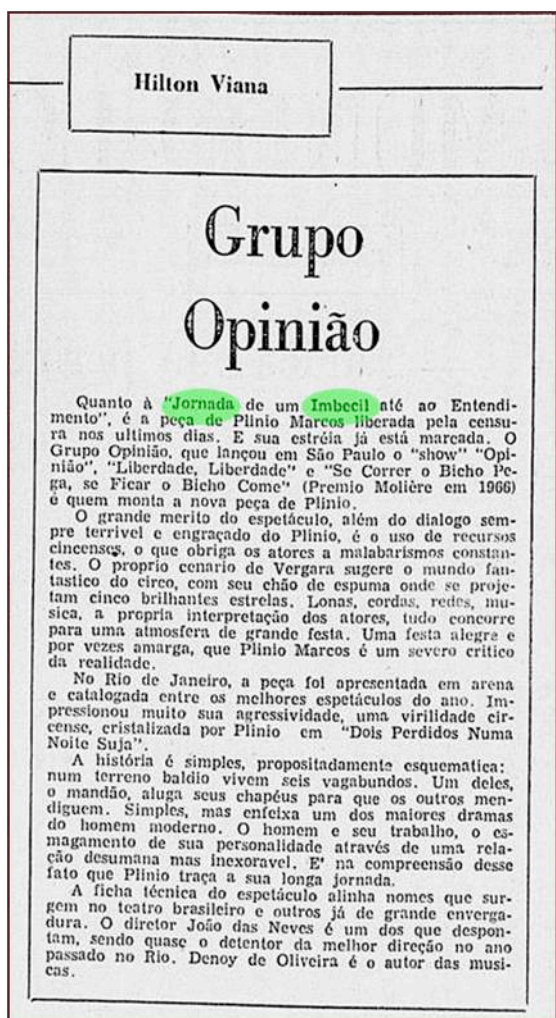


Fig. 37 Publicação feita pelo Jornal *Diário da Noite* em 25 de agosto de 1969.

durante sua temporada de apresentação no Rio de Janeiro, “catalogada entre os melhores espetáculos do ano”. Além deste, ainda temos o tempo da peça em cartaz como outro princípio de excelência e qualidade, já que o espetáculo foi o melhor durante todo o ano em que esteve em cartaz. No âmbito teatral, a quantidade de tempo que uma peça permanece em cartaz é uma forma de mensuração de sua relevância.

Essa questão do valor da obra continua na formulação seguinte em que Viana afirma que “o grande mérito do espetáculo, além do diálogo sempre terrível e engraçado do Plínio, é

pressa e não perde tempo para colocar em cena as obras que causavam “medo” à Censura.

Em seguida, Viana enaltece o fato de *Jornada de um imbecil até o entendimento* ter sido montada por uma companhia teatral prestigiada, o que denotava ainda mais notoriedade à peça. Ora, não se tratava de qualquer grupo e nem de quaisquer atores, mas sim de uma equipe consagrada e premiada [vencedora do Prêmio Molière em 1966]. Além disso, eram nomes da dramaturgia brasileira de “grande envergadura”, isto é, de competência e força. Essa relação de força e poder advém da expressão, muito empregada no contexto animal, [“grande envergadura”] para manifestar a ideia de potência e resistência.

Outro elemento que trazia à obra tal reconhecimento era o fato de ela ter sido,

o uso de recursos circenses”. Diferentemente de outros contextos, em que o crítico era obrigado a reconhecer qualidades das obras e do próprio escritor, aqui, tem-se a impressão de que tal valoração é feita de forma espontânea e natural.

O enunciador do texto ainda salienta a capacidade de Plínio Marcos em fazer dialogar o *terrível* com o *engraçado*. Esta última característica é pouco percebida nos trabalhos do dramaturgo, sendo o drama, a tragédia e a tensão aspectos que marcam seu estilo. Ao dizer “do Plínio”, novamente, percebemos marcas de subjetividade no texto, em que o sujeito enunciador evidencia seu posicionamento.

Os enunciados presentes no texto evidenciam por meio da escolha lexical as condições de emergência em que esse discurso foi produzido, refletindo as condições políticas e econômicas vividas no Brasil que propiciaram a formulação de que *Jornada de um imbecil até o entendimento* fosse um contraste entre uma “festa alegre e por vezes amarga”. Uma “festa alegre” porque a peça conseguiu a liberação da censura após Plínio Marcos escrever três versões do mesmo texto. E “por vezes amarga” porque a locução adverbial retrata a exploração, a desigualdade, os submundo etc.

Nessas condições repressoras, o exercício artístico tornou-se um ato de resistência. Dessa forma, Viana afirmou que “Plínio Marcos [foi] um severo crítico da realidade”, ou seja, o dramaturgo não apenas criticava a realidade, mas ao maldizer fazia de maneira rígida e exigente. Possivelmente, essa intensidade colocada nas ações das personagens para promover o discurso crítico o convertia em um grande “inimigo do sistema”.

No recorte seguinte, temos a crítica *Mais uma da censura* de Luis Egypto, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 1978 (Fig. 43). Nela, o jornalista fala sobre a violência simbólica exercida pela Censura para a imposição de suas ideologias.

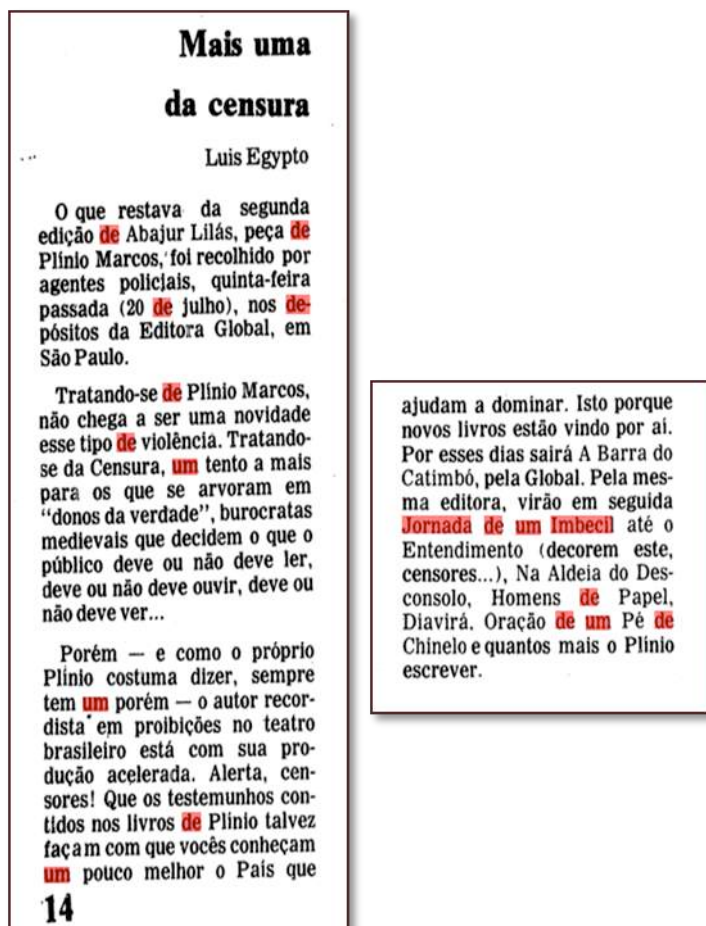


Fig. 38 Publicação Jornal *Folha de São Paulo* em 23 de julho de 1978.

Logo no título [*Mais uma da Censura*], temos o indício de que a Censura atuara mais uma vez. Este caso tratou do recolhimento das edições restantes de *Abajur lilás* de Plínio Marcos, peça que ficou proibida durante décadas, sendo liberada apenas em 1980, já no início da abertura política.

Nesse recorte, notamos que o sujeito enunciator, num tom de denúncia, fala sobre a violência reiterada promovida pelas agências repressoras e reguladoras dos dizeres que eram, por sua vez, legitimadas. Ao formular [“Tratando-se de Plínio Marcos, não chega a ser novidade esse tipo de violência”], Egypto enfatiza não apenas a agressividade vivenciada no campo artístico, mas, sobretudo, àquela imputada ao dramaturgo Plínio Marcos. Colocada nesses termos, a censura a Plínio consiste em repetição de práticas anteriores [não é novidade, logo é antiga]. O enunciator recupera, então, já ditos de antes e de outros momentos para demarcar sua posição em relação ao retorno da censura à obra do autor.

Nesse texto, o enunciator deixa patente de qual discurso ele é partidário, qual posição sujeito assumiu e a qual FD ele pertence. Ele fala a partir de uma FD de resistência, uma vez

que se posiciona contra os discursos impostos pela Censura. Podemos verificar esse posicionamento, visto que Egypto critica a forma de controle praticada pelos órgãos censórios que se arrogavam de privilégios ao se considerarem os “donos da verdade”. Por essa razão, regulamentavam os dizeres e os comportamentos, decidiam “o que o público **deve ou não deve ler, deve ou não deve ouvir, deve ou não deve ver ...**”.

Apesar do cerceamento discursivo, o emprego da conjunção adversativa para começar o terceiro parágrafo [“Porém”] serve para contradizer esse mecanismo de controle repressivo, em que Plínio Marcos é situado como “recordista em proibições no teatro brasileiro”. Ele, por seu turno, ainda continua produzindo textos de maneira “acelerada”, mostrando que a repressão não foi capaz de silenciá-lo completamente.

O jornalista, mais uma vez, imprime em seu texto marcas de subjetividade que expressam suas emoções/opiniões. A formulação “Alerta, censores!”, pode produzir dois sentidos: i) o de estar alertando os artistas que há censores e ii) o de prevenir os censores que há perigo. A segunda interpretação pode ser depreendida com os enunciados *a posteriori* em que é anunciado: “novos livros estão vindo por aí”. Tais livros são perigosos para a Censura porque neles estão contidos “testemunhos” das bandas podres da sociedade. Nesse movimento, a marginalidade é colocada em cena e ganha voz. Esses discursos podem refletir efeitos de sentidos nas agências de inteligência, uma vez que os textos de Plínio Marcos apresenta o país sob a dominação de setores civis e militares.

O texto é finalizado com uma formulação em “tom ameaçador” pelo jornalista [“decorem este, censores...”], que avisa que *Jornada de um imbecil até o entendimento* será publicada e não somente isso, mas também teria repercussão. Por isso, Egypto formula “*decorem este, censores*” e não apenas a referida peça de que tratamos como também “*quantos mais Plínio escrever*”.

Já na crítica de Clóvis Garcia, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em maio de 1979, o posicionamento discursivo do enunciador não se mostra explícito. Vejamos abaixo a sequência discursiva que analisaremos:

Plínio Marcos em suas peças, além do realismo evidente dos personagens e do conflito dramático, **sempre procura extrapolar para um simbolismo mais amplo, atingindo as estruturas sociais**, o sentido da sua obra teatral. Em *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, peça que, se não nos enganamos, é das primeiras do autor, o simbolismo é assumido inteiramente ao colocar em cena palhaços-mendigos e seus patrões, **discutindo as relações de poder, no caso o econômico, mas que se pode ampliar para o político**. Se há uma certa ingenuidade na mitificação do líder revoltado contra a situação e uma dose de simplificação na tomada de consciência final

pelo povo (simbolizado por Popó) bem com uma injustiça preconceituosa no papel do poder religioso (revolução no Irã está aí como exemplo), **a fábula funciona em termos teatrais e atinge os seus objetivos** (GARCIA, O Estado de S. Paulo, 05/05/1979 [grifos nossos]).

Primeiramente, o crítico tece um parecer geral sobre as características marcadamente presentes nas obras de Plínio Marcos. O dramaturgo é definido como aquele que desnuda as realidades e “sempre procura extrapolar para um simbolismo mais amplo, atingindo as estruturas sociais”. O emprego do advérbio de tempo [sempre] produz o efeito de que o escritor ao assumir a posição sujeito daquele que pode e deve falar o faz constantemente, de modo que seu discurso consiga incidir em alguma medida “às estruturas sociais”.

É nessa conjuntura histórica, que vários acontecimentos emergem dando condições diferenciadas para as produções artísticas. Vale lembrar que sob o governo do General Figueiredo em 1979 – o qual assegurou à população que daria continuidade ao processo de abertura política, o que de fato levou mais alguns anos para ser efetivado –, artistas lutavam pela autonomia e a liberdade de expressão para a produção intelectual. Além disso, no decurso desse mesmo ano houve a revogação de algumas leis de exceção inclusive o Ato Institucional nº 5 (AI-5), a criação da lei de anistia aos presos políticos, que foram libertados do exílio.

Garcia avalia positivamente a *Jornada de um imbecil até o entendimento*, uma vez que ao “atingir seus objetivos” enquanto instrumento de crítica política e engajamento social, a “fábula” produz efeitos de sentidos ao discutir as relações de poder existentes no âmbito econômico e que pode ser “ampliado para o político”. Aqui, o crítico evidencia essa relação teatro e política que vimos discutindo ao longo desse capítulo. Esse dois campos discursivos se misturam ao ponto de acordarem a resistência e o controle daquilo que *pode e deve* ser dito – feito – pensado.

Finalizamos esta seção com a análise da crítica realizada por Sábato Magaldi no *Jornal da Tarde* em maio de 1979. Diferentemente de Garcia que evidenciou aspectos positivos de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, Magaldi destaca os pontos negativos da obra em uma comparação com outras do dramaturgo Plínio Marcos que são reconhecidas pelo seu teor realista e crítico. Observemos o que diz a crítica:

Repórter de um tempo mau, como gosta de intitular-se, Plínio obtém um excelente rendimento quando fixa temas que parecem vivenciados, num estilo direto e realista. De uma vasta produção literária, seus melhores textos teatrais estão nessa linha: Dois Perdidos Numa Noite Suja, Navalha na Carne, Barrela e Abajur Lilás (os dois últimos ainda inéditos no palco). A

força do diálogo, o poder de observação, o mergulho no íntimo das criaturas marginalizadas asseguram a intensa teatralidade de uma obra que não deixa indiferente nenhum espectador. Entende-se que Plínio procura escapar às vezes do realismo que é o seu forte, em função de uma análise teórica dos processos sociais, como fez Brecht em tantas obras. Plínio tem um conhecimento real dos mecanismos da sociedade que ele encara segundo uma perspectiva ideológica precisa. Entretanto, em *Jornada* essa perspectiva não aparece filtrada em vivência convincente. E o resultado artístico acaba por prejudicar-se. **Não desejo condenar**, de maneira nenhuma, a tentativa de Plínio de utilizar uma perspectiva ideológica simbólica no relacionamento das personagens. **Ele fez muito bem em Abajur Lilás, que alia admiravelmente uma trama realista, à maneira de Navalha na Carne, a uma visão nítida de um momento da política brasileira. Esse não é o caso de Jornada que, entretanto, poderia ser reescrita, no sentido de adquirirem as personagens densidade dramática.** As restrições não devem desestimular o público de tomar conhecimento de um texto de Plínio Marcos e de um trabalho do Teatro de Arena de Porto Alegre (MAGALDI, *Jornal da Tarde*, 15/05/1979 [grifos nossos]).

Magaldi inicia seu texto chamando Plínio Marcos como o próprio se intitulava [“repórter de um tempo mau”]. Ao reproduzir o enunciado “repórter de um tempo mau”, o crítico demonstra reconhecer que esse lugar é apropriado pelo próprio dramaturgo. Refere-se ainda à maneira como escreve daquilo que “num estilo direto e realista” diz criando possibilidades para falar daquilo que deveria ser relegado ao silêncio ao mesmo tempo em que se posiciona ao lado de sujeitos dos que têm voz.

O enunciador ressalta a ampla produtividade artística de Plínio Marcos, dada à conjuntura histórica da época e as condições repressivas de produção. Afinal, a sua “vasta produção literária” era algo que surpreendia. Magaldi, antes de iniciar efetivamente a sua crítica à *Jornada de um imbecil até o entendimento*, faz o anúncio dos “melhores textos teatrais” do escritor bem como enaltece suas singularidades de levar aos palcos “o mergulho no íntimo das criaturas marginalizadas” que, por isso, sua obra se constitui em um espaço agregador e coletivo e “que não deixa indiferente nenhum espectador”. Ao formular a digressão sucedida pela conjunção adversativa [“entretanto”], tem-se o efeito de que o discurso enunciado depois depõe contra a peça. Com efeito, o enunciador afirma que o realismo grotesco da sociedade comumente manifestado em Plínio “não aparece filtrada em vivência convincente” em *Jornada*.

Para sublinhar ainda mais esse aspecto negativo do texto de Plínio Marcos, Magaldi o compara novamente com outros trabalhos do escritor. Quando ele diz: “Ele **fez muito bem em Abajur Lilás**”, infere-se que em *Jornada* foi feito o contrário, ou seja, podemos pensar na formulação “Ele **não fez muito bem em Jornada**”, confirmada com a assertiva “**esse não é o**

caso de *Jornada*”, em que é sugerida a reescrita da obra. Cabe dizer que esse texto teve três versões, sendo somente esta última sob o título de *Jornada de um imbecil até o entendimento* liberada para publicação e encenação. Ora, se há a sugestão de reescrever um texto que já foi reescrito outras vezes, é possível depreender que o trabalho é, de fato, ruim e tal proposta ecoa ainda efeitos de sentidos negativos. O pronome demonstrativo [esse] retoma o discurso anterior, em que foi feita a comparação da peça que ora analisamos com outras nacionalmente (às vezes internacionalmente) reconhecidas e consagradas.

Em seguida, a proposição “Não desejo condenar, de maneira nenhuma” enunciada por Magaldi permite apreender seu afastamento de qualquer efeito negativo que sua crítica pudesse reverberar. Nesses termos, é possível que o crítico tenta se eximir de “alguma culpa” ao enfatizar que a sua vontade não é a reprovação da peça [“Não desejo condenar”], mas apenas realizar um julgamento artístico, visto que ele [Magaldi] enuncia da posição de especialista, daquele que tem propriedade e, portanto, legitimidade para falar. A locução adverbial de negação [“de maneira nenhuma”] salienta esse afastamento do crítico de uma opinião de cunho pessoal.

Por fim pudemos observar que a repercussão da peça *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* só teve certa visibilidade na imprensa quando referenciado à sua terceira versão, sendo a primeira delas em 1968, oito anos depois da escrita da primeira versão. Nesta seção, buscamos analisar discursivamente os *dizeres* que circularam na mídia sobre a censura na/da obra e do próprio dramaturgo Plínio Marcos. Outrossim, as críticas em sua maioria apresentavam enunciados em terceira pessoa produzindo o efeito de não pertencimento discursivo ao sujeito enunciado, podendo ser tratado como um mecanismo de controle e de afastamento dos discursos. Ao mesmo tempo, em alguns casos, vimos marcadamente o posicionamento do enunciador bem como sua filiação ideológica e ocasionalmente partidária do escritor “maldito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PÃO OU PÃES É QUESTÃO DE OPINIÃES⁹¹

Pensar a censura artística enquanto mecanismo de controle e a maneira como os censores julgavam os trabalhos foi o estímulo para esta pesquisa. Nesse sentido, tomamos como fio condutor a questão “por quais razões históricas e ideológicas as obras do dramaturgo Plínio Marcos sempre estiveram na mira das instituições censórias?”. A história no Brasil está eivada de casos exemplares e diversos de supressão e de desrespeito dos direitos dos pobres, dos oprimidos e dos marginalizados. Seja nos célebres acontecimentos “descobrimento à *Independência ou Morte*, chegando à *Ordem e Progresso*, passando pelo refrão dos tempos de Getúlio, *Trabalhadores do Brasil*, e chegando ao perverso *Ame-o ou Deixe-o* da ditadura militar” (MARTINS, 2002, p. 179) seja na vida cotidiana da sociedade brasileira que esteve sob o signo da Censura.

A partir dos postulados da Análise do Discurso, segundo o qual o discurso determina o que se pode e o que se deve dizer, de modo que em toda e qualquer sociedade não seja possível que qualquer um diga qualquer coisa em qualquer circunstância, pudemos observar que o cerceamento discursivo sempre esteve presente na sociedade brasileira, sobretudo, durante a Ditadura Civil-Militar. Em consonância com a AD de linha francesa e nesse princípio de controle do discurso que fundamentamo-nos para tentar responder à indagação-problema, considerando que num país em estado de exceção esse princípio se intensifica e se transforma, na medida em que nele as camadas dirigentes podem se valer da repressão para *fazer dizer e fazer calar* os discursos tidos como *profanos, imorais e subversivos*. Para tanto, foi necessário mobilizarmos também dispositivos teóricos e analíticos provenientes do campo dramático, da história e da mídia, de modo que pudéssemos compreender o funcionamento das práticas discursivas produzidas tanto pelo teatro popular quanto pelas agências de censura e pela repercussão midiática.

O comprometimento político podia fazer eventualmente descurar formas e padrões estéticos desse teatro popular. Com tais características, o drama se tornava mais privilegiadamente objeto de controle, pudemos observar que a censura atuava sobre ele como um agente silenciador, fazendo calar não apenas a obra, mas também as personagens e as pessoas de carne e osso que antes mesmo de serem exibidas já eram estigmatizadas como vulgares, subversivas à ordem e, principalmente, uma afronta ao discurso político vigente.

⁹¹ *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa.

Como vimos, a Censura precisava se fazer presente em todos os âmbitos sociais: na família, na escola, no trabalho, na igreja etc. Naquele contexto, o Estado passou a criar outros dispositivos de controle e repressão para assegurar que esses mecanismos de poder se realizassem em todas as esferas da sociedade. Desse modo, a repressão do aparelho estatal contava fundamentalmente com as ideologias e discursos conservadores que tratavam ora mais ou menos articuladamente ora mais ou menos independentemente de temáticas materializadas em enunciados religiosos, morais e políticos.

Desde a implantação da arte dramática no Brasil, em meados do século XVI, de suas primeiras manifestações artísticas exercidas pela Igreja, em seu nome e em nome da coroa portuguesa, até as formas contemporâneas sob o poder do Estado, o teatro foi e ainda é um lugar privilegiado para se falar do que é proibido. A passagem do teatro com propósito educativo para o social se deu de maneira gradativa. De cunho popular, esse “novo fazer teatral” buscava desmascarar a falsa visão unificada e hegemônica da população, visto que “o acesso igualitário à fala não poderia significar a licença de tudo dizer” (MONTIGLIO, 2015, p. 25). Esse deslindamento promovido pelo teatro popular, ao trazer à cena a camada mais pobre da sociedade também produzia um efeito de desestabilização dentro do próprio espaço dramaturgico. Por essa razão, ele foi censurado, em diversas formas, desde sua emergência em terras tupiniquins.

Com o intuito de responder à pergunta inicial dessa pesquisa, foi necessária a elaboração de outras, tais como: “quem disse?; como disse?; quando disse?; onde disse?; por que disse?; para quem disse?”. A partir dessas formulações analisamos discursivamente a obra de Plínio Marcos produzida em condições repressivas, os documentos oficiais de censura e a reverberação da obra e da censura na imprensa brasileira e, às vezes, internacional.

Nesse sentido, buscamos desenvolver no primeiro capítulo, que se intitula *Teatro, política e censura: vozes do povo e discursos proibidos em Plínio Marcos*, um trajeto histórico para mostrar as imbricações entre teatro, política e produção de censura. O drama enquanto prática discursiva se instituiu num espaço privilegiado para retratar a sociedade, bem como os problemas que dela fazem parte. Partindo da premissa discursiva de que os sentidos e os sujeitos são constituídos a partir de sua relação com a historicidade, procuramos desenvolver um percurso da censura no campo artístico.

Nosso foco voltou-se para o decorrer das décadas de 1960 e 1980, sobretudo, o período de pujança censória, em que a repressão se tornou mais dura, tendo seu ápice em 1968, ano da regulamentação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Nele, vários dos direitos antes garantidos aos sujeitos, como a liberdade de expressão e do pensamento, tinham sido

suprimidos, fazendo com que algumas de suas manifestações fossem transformadas em crimes.

É válido ressaltar que quanto mais baixo estiver na pirâmide social mais se sofre, para acrescentar que também os porta-vozes dos oprimidos e marginalizados não passaram ilesos pela repressão, muitos escritores, por ocuparem uma posição resistente foram perseguidos pelos agentes censores. Em decorrência dessa opção por falar em nome “*dessa gente sem eira nem beira, que vive na banda podre e que nunca influi no resultado*”, Plínio Marcos foi proibido de trabalhar como escritor, ator, diretor, camelô, palhaço etc. Conforme vimos, as agências reguladoras do discurso legitimavam as ações dos censores, que, por seu turno, eram os detentores da “*verdade*”. Somente eles estavam autorizados ao *dizer* e ao exercício da *política do silêncio*.

Contudo, esses “*malditos escritores*” buscavam subterfúgios para escapar das amarras institucionais repressoras. Durante esse período, o teatro exerceu a sua função de crítico da sociedade, mostrando as *úlceras* resultantes de um regime de exceção. *Grosso modo*, se a atuação da Censura se deu em diversos aspectos de diferentes momentos históricos – i) Brasil Colônia, sendo uma atuação predominantemente de ordem religiosa; ii) Brasil Imperial, cuja censura era manifestamente moral; e iii) Brasil República, com uma censura prevalentemente de ordem política, com o intuito de preservar a paz e a harmonia social –, praticamente, durante a Ditadura, o foco das obras, das agências de inteligência e da mídia pareceu recair ao mesmo tempo, mas não sempre e necessariamente da mesma forma sobre a religião, a moral e a política.

Já no segundo capítulo, intitulado *Não profanarás as leis divinas: a censura e a repressão em nome do Senhor*, observamos como se deu o processo de censura de ordem religiosa. Aqui, o discurso religioso – distribuído como doutrina – foi o meio pelo qual se fazia a interdição de certos dizeres considerados profanos e heréticos. Primeiramente, refletimos sobre a relação entre teatro e religião, suas influências e sua submissão à Igreja. Em seguida, descortinamos esses discursos imputados à ordem do sagrado, que cerceavam não apenas a linguagem, mas também os comportamentos e as crenças. Atentamo-nos, ainda, ao momento em que setores da religião se aproximaram dos pobres, dos miseráveis, enfim, dos desfavorecidos, grupo que ganhava visibilidade na ponta dos lápis dos escritores “*malditos*”.

Coube, porém, lembrar que predominantemente a religião foi empregada como um mecanismo de dominação por meio do retorno do discurso religioso. Ao ser atualizado, em condições de produção repressivas, esses discursos produziram outros efeitos de sentidos. Para resistir às investidas conservadoras da Igreja durante aquele “tempo mau”, Plínio

Marcos, valeu-se constantemente desse expediente: deslocar certos discursos religiosos de seu domínio de memória anterior para um domínio de atualidade distinto. Naquele capítulo, então, analisamos como se deu essa incidência religiosa em *Reportagem de um tempo mau* e em *Dia Virá*, as quais retomavam mediante relações no interdiscurso os discursos que reproduziam efeitos de lembranças ao serem ressignificados.

Quanto ao terceiro capítulo, intitulado *Respeitarás os bons costumes: a censura e a repressão em nome da moral*, nele, propusemo-nos a analisar as ocorrências de censura de ordem moral. Essa censura preocupou-se com a manutenção e a preservação dos “bons costumes”, dos padrões instituídos por uma parcela da sociedade particularmente conservadora. Os departamentos responsáveis por tal conservação moral controlavam a mestiçagem cultural, com o objetivo de manter o branqueamento da linguagem. A partir disso, depreendemos que o exercício do poder, independentemente, de filiação partidária parece ter sido ora mais ora menos, moralista. De modo geral, “as ditaduras são moralistas”. Por essa razão, palavras e expressões consideradas vulgares e de baixo calão foram proibidas, mesmo que elas fizessem parte do cotidiano de maioria dos sujeitos.

Foi possível observar, através da interpretação de *Navalha na carne*, escrita em 1967 por Plínio Marcos e censurada por vários anos, o quão moralistas eram os censores. A peça “abre as pernas”, ao escancarar a dissidência moral e as relações de poder entre as personagens. Plínio colocou em cena um cafetão, um pederasta e uma prostituta, se digladiando para falar dos problemas sociais. “*Será que somos gente?*”, pergunta a prostituta em um dos momentos mais conflituosos do texto. O questionamento é difícil de ser respondido e ecoa na sociedade atual. Metaforicamente, a navalha é o silenciamento promovido pelas instituições. Ela, de fato, *faz calar*.

No quarto capítulo, denominado *Não sublevarás a ordem: a censura e a repressão em nome da paz e da harmonia social*, analisamos textos que tiveram suas proibições decretadas em decorrência da censura de ordem política. Nesse caso, manifestar-se contra o regime vigente era considerado como subversão das ordens impostas. O jogo entre ordem e desordem figurou intensamente entre os relatórios dos censores. Dessa maneira, pudemos evidenciar que o controle e o cerceamento discursivo esteve presente desde os tempos coloniais. Conforme declara Piovezani (2009, p. 285), “o discurso é objeto de desejo, de saber e de poder, mesmo nas sociedades mais democráticas, mesmo nas situações discursivas mais igualitárias”, uma vez que não podemos falar de qualquer coisa em qualquer circunstância. Mas, ele provavelmente o será quanto mais repressora for a sociedade.

O poder dizer parece estar condicionado ao dever calar, como demonstramos nessa última parte da tese. Ao interpretarmos *Reportagem de um tempo mau* e *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, verificamos que esse cerceamento discursivo se deu por meio das relações de dominação e exploração entre as personagens e pelo próprio silenciamento imputado ao dramaturgo.

Nos primeiros capítulos, notamos que as regras discursivas sobre as peças e sobre o próprio escritor baseavam-se na interdição de certos *dizeres*. Contudo, foi possível perceber, na última parte desta pesquisa, que houve no decurso do regime uma *abertura* social e midiática em relação aos trabalhos de Plínio Marcos. Isso não significa que todos o vessem uma única e mesma forma, mas que houve *indícios* de transformação nesse regime de enunciabilidade. A julgar pelo material ao qual tivemos acesso, num primeiro momento, alguns críticos, bem como alguns censores rejeitavam as suas obras, ao considerarem-nas pervertidas e imorais. Já com o início da abertura política, o *falar* de Plínio Marcos se deu, por vezes, de maneira mais positiva, ao falar da relevância social e artísticas dos seus textos.

Desde a época dourada com o Teatro de Revista (meados do século XIX) até a contemporaneidade com um teatro mais social, os escritores se utilizam de recursos diversos de resistência para falar contra as imposições tanto institucionais quanto sociais. Destarte, podemos entender esse espaço de controle teatral como uma ação capaz de atualizar saberes históricos, sociais e culturais, de acordo com as transformações sofridas na sociedade, posto que os discursos estabelecem o poder coercitivo, isto é, “a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção” (FOUCAULT, 2008, p. 39).

Vimos demonstrado no decorrer desta tese que *falar da gente pobre*, isto é, a voz que fala em nome do povo pobre e marginalizado não tinha condições de possibilidade de figurar nos tabladados. Nesse sentido, Plínio Marcos em seus textos, representava o deslocamento das posições-sujeito da margem religiosa, moral e política para o campo da religiosidade e da subversão. Esse confronto de mundos foi o ponto central que procuramos demonstrar desde o início das análises das peças, dos documentos oficiais de censura, bem como da repercussão a respeito das obras e de suas censuras na imprensa.

Naquelas condições de produção das obras e do autor, seus enunciados tendiam a efeitos de sentido como os de transgressão e a de subversão da ordem. Ao passo que nos dias atuais, a leitura desses mesmos textos, em condições formalmente democráticas, produzirá outros e “novos” significados, ao colocar Plínio Marcos falando de uma posição revolucionária. Se antes o dramaturgo falava da posição de perseguido, agora ele falaria da

posição de escritor consagrado. A investigação das relações entre memória, condições de produção e posicionamentos do sujeito permitiu-nos, neste trabalho, verificar como as instituições e a sociedade brasileira recebiam os discursos ecoados por esse tipo de fazer teatral que rompia com os preceitos estabelecidos de moral, de religião e de política. De certa maneira, Plínio Marcos promovia uma inversão da ordem institucional, cujo propósito era o de suscitar desordens em benefício de oprimidos e maltratados.

Nas peças desse autor “maldito”, havia sempre um confronto entre discursos. Porém, a censura centrava-se naquele que lhe era mais explícito ou que lhe convinha interditar, uma vez que, em muitos casos, a *opinião* do agente prevalecia como argumento fundamental. Como dizia Guimarães Rosa: *cada um aprova “o que quer aprovar, pão ou pães é questão de opiniões”*, o que demonstra que assim como a oposição entre desinências de singular e plural depende da interpretação do sujeito, também a opinião depende do posicionamento, do ponto de vista. Nesse contexto, era notório que, apesar de haver uma tentativa de normatização dos pareceres e existir um padrão ideológico a ser seguido, ainda assim havia certa disparidade em relação às avaliações e aos julgamentos das obras, sobretudo, no período ditatorial.

Diante dessas considerações, seria possível pensar, nos dias atuais, em censura artística e interdição dos discursos? Hoje, de fato, há mais abertura e flexibilidade das práticas discursivas. O tipo de censura e mecanismos de interdição dos anos 1960 e 1970 não são os mesmos da atualidade, em que há possibilidades de se falar de todos os assuntos que foram desnudados nas peças de Plínio. Todavia, essa abertura não quer dizer que não haja procedimentos de interdição nesse domínio de discurso, pois as mudanças não implicam a exclusão de um regime que interdita certos modos de falar “profano”, “ímoral” e “subversivo”.

Há mais lugares e espaços para enunciar dessa forma, entretanto, isso não quer dizer que a censura a esse tipo de peça tenha acabado no presente. Ao contrário, ela desenvolveu *novos mecanismos e estratégias de coerção e interdição* uma vez que o tipo de linguagem empregada pelas personagens plinianas ainda causam incômodo e talvez até mesmo repúdio em alguns sujeitos espectadores, visto que ainda vivemos em uma sociedade habitada por discursos conservadores e de uma “moral cristã”, mas também de uma “ordem política”.

Com efeito, a censura praticada hoje não é aquela exercida pelo governo, formalmente validada por leis e decretos, mas via “editais”. Esses editais, vinculados às empresas e órgãos públicos e privados, regulamentam os critérios e orientam os caminhos a serem tomados pela classe artística, uma vez que para receber subvenções são necessários cumprir e se enquadrar dentro de parâmetros e requisitos impostos por tais agências. Vivemos em um mundo

intensamente globalizado e investigar esses novos dispositivos de interdição discursiva comprova que a interpretação do que seja censura é distinta, modifica-se de uma época para outra, pois os sentidos não são imanescentes. Eles se transformam de acordo com as suas mutações na história.

Assim, fica evidente que nem tudo deve ser dito e a língua serviria para comeder e banir os escritores em suas produções discursivas. Os críticos e os censores teriam, dessa maneira, o papel de “higienizadores” do discurso, uma vez que promoviam a limpeza das obras de qualquer “impureza”, isto é, de vulgaridade, de pornografia e de subversão. Em suma, “se a língua é bela, é porque um mestre a lava. Um mestre que lava os lugares de merda, retira as imundices, saneia cidade e língua para conferir-lhes ordem e beleza” (GADET, PÉCHEUX, 2004, p. 90).

Podemos concluir, então, que se Plínio Marcos *falava do povo, para o povo, em nome do povo e como o povo*, ele, para a Censura, representou parte exponencialmente elevada à grande potência repressiva da ideologia conservadora brasileira. Ele se constituiria num perigo para a ordem discursiva religiosa, moral e política, pois suas peças desestabilizavam o que é definido como “a verdade” ou “o correto”. Numa sociedade tão injusta e desigual, seja em momentos de democracia formal ou não, o povo pobre é discriminado, oprimido e sentido como “perigo em potencial”. Ainda que não se trate de uma resposta única e definitiva à nossa principal questão, a suspeita de que sua própria voz vai se erguer ou mesmo aquela de seus porta-vozes é mais do que suficiente para a emergência e a intensificação das censuras em toda a obra. Enfim, no decorrer desta tese, pudemos constatar que quanto mais *povo* houver no que se diz ou mais próximo dele estiver, maior será o controle exercido sobre o discurso que circula na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, F. Censura e cultura em movimento. In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre aparelhos ideológicos de estado*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANTÔNIO, J. (Org.). *Extra realidade brasileira: malditos escritores!*. São Paulo: Edições Símbolo, n. 4, 1977.
- ALGRANTI, L. M. Política, religião e moralidade: a censura de livros no Brasil colonial. In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- ARENDT, H. A. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro : Ed. Forense, 2007.
- ARISTOTE. *Poétique*. Col. Les classique de poche. Paris: Édition 16, 2012.
- ARISTÓTELES, H. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2010.
- ARRUDA, J. A.; PILETTI, Nelson. *Toda a história: história geral e história do Brasil*. São Paulo: Ática, 2000.
- AZZI, R. Família e valores no pensamento brasileiro (1870-1950): Um enfoque histórico. In: RIBEIRO, I. (Org.). *Família e valores*. São Paulo : Edições Loyola, 1987.
- BALANDIER, G. *O poder em cena*. Trad. Luiz Tupy Caldas. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- _____. *A desordem: elogio do movimentos*. Trad. Suzana Martins. Tio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1997.
- BARTHES, R. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seul, 2002.
- BARA, O. National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peupel chez Victor Hugo. In : DENIZOT, Marion. *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BLANCAFORT, H. C.; VALLS, A. El análisis del discurso. In: *Las cosas del decir: manual del análisis del discurso*. 2. ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2007, p. 1-14.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. 5. ed. Trad. Maria Paula V. Zurawski; Jacob Guinsburg; Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980. v. 27.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BERG, C. *Mecanismos do silêncio*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 1974.
- CARNEIRO, M. L. T. Simpósio Minorias Silenciadas. In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- CARVALHO, P. H. V. *A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- CATANI, A. M. *O que é capitalismo*. 28. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- CHAUI, M. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CHAUI, M. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 129-202.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et discours: éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris : Hachette, 1983.
- _____. *Linguagem e discurso : modos de organização*. Trad. Angela Correa e Ida L. Machado. São Paulo: Contexto, 2009.
- CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. (dir.). *Matérialités discursives*. Lille : Presses universitaires, v. 1, 1981.
- COSTA, C. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume – Fapesp, 2008.
- CORVIN, Michel. *Le théâtre nouveau a l'étranger*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

COURTINE, J.-J. O chapéu de Clémentis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. Trad. M. R. Rodrigues. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

_____. *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública*. Trad. Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2006.

_____. Discursos sólidos, discursos líquidos, a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. *Análise do discurso: heranças, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz, 2008.

_____. O conceito de formação discursiva. In: COURTINE, J.J. *Análise do discurso político. O discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: Edufscar, 2009.

COURTINE, J.-J.; PIOVEZANI, C. (Org.). *História da fala pública: uma arqueologia dos poderes do discurso*. Petrópolis: Vozes, 2015.

DARTON, R. *De la censure: essai d'histoire comparée*. Trad. Jean-Fraçois Sené. Paris: Gallimard, 2014.

DENIZOT, M. *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

DESPIERRES, C.; BISMUTH, H.; KRAZEM, M.; NARJOUX, C. (Dir.). *La lettre et la scène: linguistique du texte de théâtre*. Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2009.

DINOUART, A. *A arte de calar*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENGEL, M. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. 1. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FERREIRA, L. C. *Práticas de leitura contemporâneas: representações discursivas do leitor inscritas na revista Veja*. 2006. Tese (doutorado em linguística) – Curso de pós-graduação em linguística, Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Araraquara.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FOUCAULT, M. A. Poder y estratégia. In: *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta, 1987.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. Michel Foucault. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

_____. *Historia da sexualidade I: a vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1990 – 1996 – 2008.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

GARCIA, S.. *Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo. Ed. 34, 2006.

GOMES, M. R. (org.). *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2008.

GORENDER, J. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GREGOLIN, M. R. (Org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003.

GUINSBURG, J.; NETTO, J. T. C.; CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. In: *Revista O eixo e a roda*, v. 15, 2007, p.43-54.

HARNECKER, M.; URIBE, G. *Capitalismo e socialismo*. São Paulo: Global, 1980.

HAROCHE, C., PÊCHEUX, M., HENRY, P. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, R. *Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção – conceito de formação discursiva*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007.

HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOANILHO, A. L.; JOANILHO, M. P. G. Sobras literárias: a fotonovela e a produção cultural. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, no 56, p. 529-548, 2008.

KHÉDE, S. S. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KRISTEVA, J. *História da linguagem*. 7. ed. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa:

Coleção Signos, 1996.

KUNDERA, M. *Le livre du rire et de l'oubli*. Trad. François Kérel. Paris: Folio, 1985.

KUSHNIR, B. Pelo buraco da fechadura: o acesso à informação e às fontes (os arquivos do Dops – RJ e SP). In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LAWRENCE, L. C. *Teatro en América Latina: siglo XX*. Venezuela: Comisión de Estudios de Postgrado, 2007.

LEVI, C. *Infantil ?!*. in: ACIOLY, Karen (Org.). I catálogo do teatro infantil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 17-28.

LIMA, L. C. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca. Col. Enfoque, 1974, v. 2.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

MAIA, F.; CONTRERAS, J. A.; PINHEIRO, V. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MARCOS, P. *As aventuras do coelho Gabriel*. Parte integrante do Prontuário DDP 5257 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

_____. *Dia virá*. Parte integrante do Prontuário DDP 6044 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

_____. *Navalha na carne*. Parte integrante do Prontuário DDP 6070 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

_____. *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar*. Parte integrante do Prontuário DDP 5863 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

_____. *Reportagem de um tempo mau*. Parte integrante do Prontuário DDP 5749 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

_____. *Navalha na carne*. São Paulo: Senzala, 1968.

_____. *Verde que te quero verde*. In: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/verde.htm>, 1968.

_____. *Jesus – Homem*. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981.

MARQUES, M. P. S. C. *Revisando a história das barrancas do rio: o palco areano*. 2002. Tese (doutorado em linguística) – Curso de pós-graduação em linguística, Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Araraquara.

MARTINS, A. L. Sob o signo da censura. In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias*

silenciadas: História da Censura no Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MARX, K. *A liberdade de imprensa*. Porto alegre: L&PM Editores Ltda., 1980.

_____. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2006.

MENDES, O. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MOIRAND, S. *Les discours de la presse quotidienne : observer, analyser, comprendre*. Paris : Presses universitaires, 2007.

MOISÉS, M. Teatro popular. In: *A literatura portuguesa através dos textos*. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 69-77.

MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

NEVES, L. M. Um silêncio perverso: censura, repressão e o esboço de uma primeira esfera pública de poder (1820-1823). In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

NOIRIEL, G. *Histoire, théâtre & politique*. Marseille: Agone, 2009.

ORLANDI, E. P. *Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

_____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PAIXÃO, A. L. *Recuperar ou punir? Como o Estado trata o criminoso*. São Paulo, Cortez, 1987.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia: construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Censura: o dano irrecoverável ao teatro brasileiro*. In: *Media & Jornalismo*, n. 12, 2008, p. 12-26.

PANDOLF, V. *Histoire du théâtre: origines du spectacle, théâtre antique, comédie médiévale*

et renaissance. N. 1. Paris: Marabout université, 1968.

PARANHOS, A. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012a, p. 35-58.

PARANHOS, K. R. Pelas bordas: história e teatro na obra de João Neves. In: PARANHOS, K. R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012b, p. 135-156.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. E. Orlandi et alii. Campinas: Ed. UNICAMP, 1975 - 1988 - 1995 - 2014.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. In: ORLANDI, E. P.; GERALDI, J. W. (Orgs.). *Cadernos de estudos linguísticos*. Campinas, p. 07 -20, no19, jul./dez., 1990.

_____. *L'inquietude du discours*. Paris : Éditions des Cendres, 1993.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre [et al]. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes editores, 2008.

PELLEFRINI, T. Gabeira: o acerto de contas. In: _____. *Gavetas vazias, ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar/ Mercado das Letras, 1996. p. 33-60.

PIOVEZANI, C. Política midiaticizada e mídia politizada: fronteiras mitigadas na pós-modernidade. In: GREGOLIN, M. R. V. (Org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003.

_____. *Verbo, corpo e voz*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

_____. Falar em público na política contemporânea – a eloquência pop e popular brasileira na idade da mídia. In: PIOVEZANI, C.; COURTINE, J.-J. *História da fala pública: uma arqueologia dos poderes do discurso*. Petrópolis: Vozes, 2015.

PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570 - 1908*. São Paulo: Edusp, 2003.

PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

PRUNER, M. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan, 2001.

RYNGAERT, J.-P. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

_____. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2005.

- ROLLAND, R. *Le théâtre du peuple*. Bruxelles: Éditions Complexe, 2003.
- ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: Olympio, 1976.
- RYNGAERT, J. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo: leitura e crítica*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. Delimitações, inversões, deslocamentos. In: ORLANDI, E. P.; GERALDI, J. W. (Orgs.). *Cadernos de estudos linguísticos*. Campinas, p. 07-20, no 19, jul./dez., 1990.
- RONÁI, P. *O teatro de Molière*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROUAYRENC, C. *Lês Gros mots*. Paris: PUF, 1998.
- SACCONI, L. A. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Atual, 1996.
- SANDMANN, A. J. *O palavrão: formas de abrandamento*. Curitiba: Editora UFPR, 1992-93, p. 221-226.
- SCHECHTER, J. Back to the popular source : introduction to the popular theatre. In: SCHECHTER, J. *Popular theatre : a sourcebook*. London : Routledge, 2003.
- STRINATI, D. Cultura de massa e cultura popular. In: _____. *Cultura popular: uma introdução*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 19-59.
- THOREAU, H. D. *A desobediência civil*. Trad. Sergio Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- TURATI, C. A. Prostituição, valoração social no signo, deformação enunciada. In: MIOTELLO, V. et al. (Org.). *Espelho de Bakhtin*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007, p.
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Fronteira, 1988.
- VILLALTA, L. C. Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial. In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). *Minorias silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- VILAR, J. *Le théâtre, service public*. Paris : Éditions Gallimard, 1986, p. 3-11.

ANEXOS

2. Trabalho no Cantão

Atat. - 24
de 30/11/68

"TOMA DECISÃO ESTÁ NA HORA"

Esta é a mensagem que a AÇÃO CATÓLICA OPERÁRIA DE SÃO PAULO, dirige neste 1 de Maio de 1968, a todos os Companheiros Trabalhadores do país invocando a coragem dos que já morreram na luta, que vamos continuar.

TOMA DECISÃO:

- Pois, desde 1888 a História Operária está MARCADA pela tomada de posição, por parte dos trabalhadores em defesa de seus direitos, não tendo a PRISÃO E O ASSASSINATO.
- Não queremos e não aceitamos que a data 1º DE MAIO, que lembra luta, sangue, seja transformada em comemorações festivas, romarias, desfiles ..., mas sim, é um dia de assumir nossos COMPROMISSOS, como Classe Trabalhadora em favor desta terra e segurança de seu povo.
- Hoje, está como há séculos atrás, quando os trabalhadores já eram espezinha dos pelo poder dominante.
- Não podemos aceitar tudo isso, quando já se chegou a transplante de coração e o sistema de exploração continua e um povo morrendo de gripe e sarampo.

"TOMA DECISÃO ESTÁ NA HORA"

- Desde 1964, estamos sendo dominados por um poder econômico e militar, que está a serviço do imperialismo nacional e estrangeiro, que vem sufocando qualquer tentativa de libertação do povo.
- Desde o dia da mentira de 1964, quando governo, eleito pelo povo, fôra instalado pela nefanda estrutura capitalista internacional, o povo brasileiro, está impedido de sair às ruas e exigir os seus Direitos, os que já tinham foram roubados.
- As leis de greve, de arrôcho, abono passarinho, direito de voto, venda do Brasil a estrangeiro, pressões, enganosamentos, torturas, censura, expulsão do país de líderes nacional; um exército pela força e um povo sem direito à Prova Tatante de uma forma espúria de governo que quer implantar no país e no mundo.

"TOMA DECISÃO, ESTÁ NA HORA, CUM MAIS FADA TEM A PERDER, SÓ VAI CA' HAR"

- Enquanto os trabalhadores mineiros tomaram posição, enquanto um estudante morreu, indo até as últimas consequências, enquanto dois companheiros nossos vítimas da 1º DE MAIO, foram presos ilegalmente, NÃO PODEMOS FICAR INERENTES.

"TOMA DECISÃO" - PRECISAMOS DE UM PROJETO DE VIDA

- Companheiros Operários, Camponeses, Estudantes, Trabalhadores de todas as Classes, Donas do Casa e todos os homens de boa vontade, assumamos as nossas responsabilidades de criaturas humanas e de brasileiros, VENITANDO OS INFLUÊNCIAS dos órgãos de classe, VENITANDO OS NEGÓCIOS nacionais e VENITANDO OS NEGÓCIOS estrangeiros, que estão infestando essa nossa terra da epidemia imperialista.

"TOMA DECISÃO - ESTÁ NA HORA - O MUNDO VAI FUMAR"

- Via, pois, óh ricos, chorai, soltai gritos por causa das misérgias que virão sobre vós. As vossas riquezas apodrecerem e os vossos vestidos fôram comilon da traça. O vosso ouro e a vossa prata enferrujaram-se e sua ferrugem dará testemunho contra vós e converterá as vossas carnes como um fogo. Juntastes para vós um tesouro de IRA para os últimos dias. Já que o salário dos trabalhadores, que cifram os vossos ampas, o qual foi defraudado por vós, olama - (contra vós) e o clamor deles subia até aos ouvidos do Senhor...

201

Ação Católica Operária - Estado de São Paulo.

EM

6-5-68

S

000

C O P I A

MANIFESTO DA AÇÃO CATÓLICA OPERÁRIA DA DIOCESE
DE SANTO ANDRÉ.

Compartilhando da angústia em que se encontram milhares de famílias operárias, dirigimo-nos a todos os MEMBROS, para que consultem a sua consciência diante da condição criada ao mundo dos trabalhadores,

1 - CADA DIA AUMENTA o CUSTO DE VIDA

2 - O SALÁRIO MÍNIMO - Um insulto para o operário

27% superior ao de ano passado para fazer frente a um aumento do CUSTO DE VIDA que vai além de 70% e continua a subir assustadoramente.

3 - Os Direitos dos TRABALHADORES Ameaçados

SENÁ QUE PODEMOS ACEITAR ESTA SITUAÇÃO SEM REAGIR ?

ESPERAM PASSIVAMENTE DIAS MELHORES ?

- Enquanto a fome ronda os lares operários
- Enquanto o salário de miséria vem quebrar a paz e a harmonia das famílias operárias e até da classe média
- Enquanto se suprimem os direitos dos trabalhadores sem consultá-los
- Enquanto caminham as instituições democráticas deixando o País numa confusão tal que ninguém sabe em quem confiar.

"Ele que a voz do sangue de teu irmão clama por Mim desde a terra" (Gen. IV-10)

TORCIDO AFIRMAMOS

- Quando a miséria, a fome e a injustiça se estabelecem dentro do País é o drama da Paixão de Cristo que continua. É Cristo que está injuriado, torturado e crucificado.
- Quando a injustiça atinge o conjunto dos trabalhadores, é a ordem social desejada por Deus que não está sendo respeitada.
- Quando a confusão política e social permanece, é a vontade de DEUS PAI que não está sendo cumprida.

SAUDAMOS FRATERNALMENTE

- Todos aqueles que com o risco de perderem a saúde, de perderem o emprego, com risco de serem presos, lutam para dar ao mundo dos trabalhadores, mais justiça, mais segurança e mais esperança.
- Cumprindo esta missão sem ódio que se tornem fiéis à mensagem de Cristo.

- 2 -

LEMBRAMOS

- Aos nossos irmãos trabalhadores da necessidade de tomarem parte ativa nas organizações políticas, sindicais, familiares, etc. que visam a defesa dos direitos das famílias operárias.
- Aos homens que tem nas mãos o destino da Nação, dumnação que se diz católica, do ensinamento da igreja transmitido através dos documentos do Concílio.
- A A.C.O. presença da Igreja dentro do mundo operário não quer se tornar distribuidora de esmolas, mas na confusão de hoje levantar a voz para defender a justiça, a verdade e os direitos dos mais humildes.

Todos os nossos irmãos a meditarem neste período da quaresma nas palavras do Profeta Isaías:

"Sabeis qual é o jejum que eu aprecio ? diz o Senhor Deus: É romper as cadeias injustas, desatar as cordas do jugo, mandar embora livres os oprimidos e quebrar toda espécie de jugo. "Isaías 58-6."

Ação Católica Operária de Santo André
Com apoio da J.O.C. e J.O.C.F. da diocese

_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

Protocolo nº 324/66	
Entrada:	12 / 4 / 66
Saída:	12 / 4 / 66

Secretaria da Segurança Pública - São Paulo
 Segunda Divisão Policial
 Divisão de Diversões Públicas - CENSURA.



SENHOR DIRETOR.

Em cumprimento ao despacho de V.S. de fls. passamos a esclarecer o seguinte:

A peça teatral em apreço, "CHAPEU EM CIMA DE PARALELO PIPEDO PARA ALGUÉM CHUTAR", de autor brasileiro sr. Plínio Marcos, examinada na forma de como requer o interessado, recebe no momento, face a legislação em vigor, julgamento censuratório como segue, salvo melhor juízo desta Diretoria.

Relêbra a mesma, tratamento que esta Censura dispensou à peça "Bidermann e os Incendiários" de Max Ffisch, embora distantes de valor mas com certa semelhança, que também na época de sua representação recebeu relatório desta Censura para apreciação superior desta Diretoria.

De aspecto ambíguo, ela também não serve para identificar o homem, nem para resolver a vida. Seu conteúdo enquadra-se de certa forma numa passagem de crítica jornalística quando analisou "Bidermann e os Incendiários", e cujo trecho assim dizia: "propõe todo um complexo de relações ambíguas entre o real e o abstracționante da situação humana atual, mas não radica os temas que se entrelaçam, nem jamais se definirem".

O autor da peça, sr. Plínio Marcos, conforme entrevista verbal que manteve com esta Censura, pontificou que a peça não é anti capitalista, como também não é comunista, assim como ele não é comunista, jamais.

Esta Censura se abatem de comentar a declaração acima em favor do texto, como não se deu por satisfeita quanto a defesa informal que o autor fez também ao texto.

É que trata a peça em tela, em seu peculiar sentido figurado, da exploração do homem pelo homem, cabendo ao símbolo CHAPEU a posição impírica da questão social.

É que o autor criou o seu mundo e a sua personagem *q* quer transmitir às platéas.

Mas para nós, ^{pensando} como menciona outro trecho da crítica jornalística acima mencionada: "o teatro de hoje tem de possuir aquele espírito de missão que não traís, nem deforme, as verdades, que p^o

fla.2(cont.)

tende comunicar.

O autor ~~então~~ nos afirmou "que o texto representado não quer dizer que o pensamento nele contido seja o do aspecto reinante no Brasil.

Eis a questão?

Entende a Censura que toda e qualquer manifestação do pensamento influe e propaga-se no local da sua representação.

E depois, entendemos que compete aos governos dar ^o solução aos problemas sociais, pois eles melhor sabem disso, do que outros quererem abordar os mesmos problemas em condições para - isso, mas tentando, isto sim, exalta-los somente.

O intelectual sempre em sua defesa acalenta que a livre manifestação do pensamento congrua e aprimora a cultura do povo, fator esse que também respeitamos, pois de muito intercâmbio cultural o País precisa, mas não nos descobre de analisarmos a finalidade do mesmo e a que se destina quanto ao veículo.

No campo teatral ou cinematográfico, a cultura ou a arte por si só, tem como fundamento diversão e bilheteria (lucros para iniciativas privadas).

Em algumas dessas produções não se nega que as vezes - trazem melhores ensinamentos para certos e complexos problemas sociais, os quais podemos aceitar como meio auxiliar de educação.

Entretanto, na maioria das vezes, tais produções descaçam para o embelezamento moral do povo, de conseqüências imprevisíveis, unicamente com o objetivo de altas rendas financeiras.

E as produções que não possuem nenhum dos dois meios, a que se destinam?

Na presente Censura, voltamos a pensar que o autor tenta expor apenas a fácil filosofia, com menos ou mais reflexos psicológicos, da exploração do homem pelo homem, que óra se adapta ao tempo e ao espaço, dada a situação difícil mas esperançosa que estamos atravessando.

E, segundo o autor, ainda, declarou que a peça em apreço terá seu maior percurso no interior do Estado. Nesta Capital apenas fará o ensaio para a Censura.

Como é ao vivo o teatro tem amplas possibilidades de - ser disvirtuado, sabendo-se, inclusive, que a alçada fiscalizadora oficial se prende mais aos capitais dos estados.

Mas o autor, assim como teve respeitada a sua capacidade realizadora, saberá respeitar as leis que regem o assunto, sob pena de ser processado.

Do tratamento censorio expedido a esta peça não se cogitou, como de fato nunca se fêz, levar em conta se o autor é famoso ou não, ou se é principiante ou veterano.

Levamos somente em conta o tema a ser censurado, veja

fls.3 (cont.)

a ter ou não público assistente.

Pois é o que fizemos da análise acima, e que pretendemos abaixo concluir.

A censura prévia da peça "CHAPEU EM CIMA DE PARALELEPIPEDO PARA ALGUÉM CHUTAR" merece tratamento semelhante a outras peças em representação ou já representadas nesta Capital após a Revolução - de 31 de Março.

Pode ser liberada, eventualmente ainda com cortes a serem aplicados, ter proibição para menores até 18 (dezoito) anos de idade, mas sob a condição de estar sendo liberada até que se formu la novas diretrizes às sugestões já apresentadas a esta Diretoria, caso assim venha entender V.S. (Pela proibição)

à superior consideração.

Geraldo Russomero
 GERALDINO RUSSOMERO
 censor responsável.
 (29/4/66)

*De acordo com o fusamento, dias, muito
 bem explicado pelo Sr. Censor Geraldo Russomero,
 souso pela proibição do texto em julgado, pois
 o mesmo reflete inteligentemente o eterno conflito
 da exploração do homem pelo homem" que,
 na época atual, quando se procura harmonizar
 apesar das dificuldades, servirá apenas para mal-
 tar as flutuas, momentaneamente apenas, novas abordadas.*

*De se conscientemente ao interessado a proibição
 de representação da aludida peça no território do
 Estado de São Paulo.*

São Paulo 2.5.65.

[Assinatura]