

## **A Voz e o Veto: a Influência da Opinião Pública sobre a Censura<sup>1</sup>**

Carla de Araujo RISSO<sup>2</sup>

Centro Universitário FIEO, Osasco, SP

Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC), ECA/USP

Midiato - Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas, ECA/USP

### **Resumo**

Permeando a trama do tecido social, existem diversos discursos circulantes capazes de influenciar a tomada de atitudes no âmbito de microcosmos sociopolíticos. Com foco nas manifestações da opinião pública presentes em três processos de censura ao teatro profissional do Arquivo Miroel Silveira (ECA/USP), este artigo procura mostrar que pequenos grupos, dispostos a expor as suas opiniões publicamente, adquirem o poder de alterar as deliberações da censura teatral, tanto no sentido de proibição como no sentido de liberação. Em todos os casos estudados, de alguma forma, a encenação da obra teatral foi prejudicada frente à rejeição de uma parcela, mesmo que minúscula, da população. Pode-se concluir que a Censura não é impermeável à sociedade na qual se insere.

### **Palavras-chave**

Opinião Pública; Censura Teatral; Imprensa; Discursos Circulantes.

### **Corpo do trabalho**

Todo grupo social, para reconhecer-se como tal, precisa regular suas trocas segundo regras de classificação dos objetos, das ações e das normas de julgamento. Segundo Patrick Charaudeau (2006, p. 116), os grupos criam representações discursivas que, essencialmente, têm três funções sociais intimamente ligadas umas às outras: a *organização e normatização coletiva dos sistemas de valores*; a *exibição das características comportamentais do grupo* (rituais e lugares-comuns), para construir sua identidade e tornar visível aquilo que compartilham e que os diferencia de outros grupos; a *encarnação dos valores dominantes do grupo* em figuras (indivíduo, instituição, objeto simbólico) que desempenham o papel de representar a identidade coletiva. Ou seja todos os grupos sociais têm costumes, tabus, ou leis que regulam os discursos, o modo de vestir, os atos religiosos e a expressão sexual.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora em Teoria da Comunicação pela ECA/USP e Professora do Curso de Comunicação Social do UNIFIEO, email: carlarisso@yahoo.com

Sendo assim, para Charaudeau, o espaço público não pode ser universal, uma vez que depende das especificidades culturais de cada grupo inserido na sociedade. Para responder à questão da natureza do espaço público, Charaudeau refere-se à noção de “discurso circulante”:

O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados. Esses enunciados tomam uma forma discursiva que, por vezes, se fixa em fragmentos textuais (provérbios, ditados, máximas e frases feitas), por vezes varia em maneiras de falar com fraseologia variável que se constituem os socioletos. É através desses enunciados que os membros de uma comunidade se reconhecem. (CHARAUDEAU, 2006, p. 118)

O discurso circulante tem ao menos três funções: a *instituição do poder/contrapoder* diz respeito ao discurso do poder político – de tudo o que o encarna institucionalmente e particularmente do que aparece sob a figura do Estado – e aos discursos de contestação da ordem imposta – cuja força depende ao mesmo tempo da organização do grupo que os produz; a *regulação do cotidiano social* – os discursos que ritualizam os hábitos comportamentais (alimentares, de transportes, de trabalho, de lazer etc.) e os códigos linguageiros (de polidez, de honra, de acolhimento); a *dramatização* – são as histórias, os relatos ficcionais, mitos e outros discursos que registram o destino humano. Tais funções se entrecruzam de maneira permanente, “construindo um espaço público que não pode ser considerado um lugar homogêneo, posto que é atravessado por movimentos e discursos de socialização e de publicização” (CHARAUDEAU, 2006, p. 119).

O espaço público deve ser concebido como a conjunção entre as práticas sociais e as representações, numa interação dialética que constrói algo plural e em movimento. E é nesse espaço público que são formadas as opiniões – resultado de uma atividade que consiste em reunir elementos heterogêneos e associá-los. Sendo assim, a opinião não enuncia uma verdade sobre o mundo, pois trata-se de um sistema de avaliação que se refere a um modelo de comportamento social pelo viés de um sistema de normas, o qual é sempre relativo a um contexto sociocultural.

Pierre Bourdieu (1983, p. 142) objeta a existência da crença de que todo mundo pode ter uma opinião, que a produção de uma opinião está ao alcance de todos. Também contesta que em uma sociedade todas as opiniões possam ser equivalentes. Na verdade, existe o que se pode chamar de competência política por referência, algo que é dominante e dissimulado e não é universalmente disseminado, pois varia de acordo com o nível de instrução. Bourdieu afirma que o princípio a partir do qual as pessoas podem produzir uma opinião é o

que ele chama de “*ethos de classe* (para não dizer ‘ética de classe’), isto é, um sistema de valores implícitos que as pessoas interiorizaram desde a infância e a partir do qual engendram respostas para problemas extremamente diferentes”. (BOURDIEU, 1983, p. 143) Não haveria, assim, uma hegemonia da opinião pública como a teoria democrática quer acreditar.

Figueiredo e Cervellini (1996, p. 23-24) entendem opinião pública como “a expressão de modos de pensar de determinados grupos sociais ou da sociedade como um todo a respeito de interesses comuns em um dado momento”. Nesse artigo, serão apresentados os interesses de grupos distintos da sociedade paulista com relação à Censura teatral e suas opiniões, que tornaram-se públicas ao serem expressas em abaixo-assinados, telegramas e cartas. Esse estudo abarca três momentos distintos: o ano de 1957, com a peça *Perdoa-me Por Me Traíres*, de Nelson Rodrigues – escrita num Brasil democrático, sob o governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira; 1961, *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri – encenada durante o curto período da presidência de Jânio Quadros; e 1968, *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda – que foi interdita às vésperas da promulgação do AI 5, em pleno regime militar.

### *PERDOA-ME POR ME TRÁIRES*

A peça *Perdoa-me Por Me Traíres* causou tanto furor quanto transtornos desde sua primeira montagem no Rio de Janeiro. Na sua estreia, em 19 de junho de 1957, houve uma violenta reação da plateia, no dizer do autor:

[...] ao abaixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras, assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a plateia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E como Tom Mix, queria, de certo, fuzilar o meu texto. Em suma: – eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de banguê-banguê se trata ladrão de cavalos. A plateia só faltou me enforcar num galho de árvore. (RODRIGUES, 1995. p.148).

No dia seguinte, a Censura proibiu *Perdoa-me Por Me Traíres* por pressão do vereador Wilson Leite Passos – que mais à noite foi ao programa de Gilson Amado, na TV Tupi, para garantir que não deu nem um tiro sequer no Teatro Municipal. Em busca da liberação, Léo Júsi, o diretor, procurou imediatamente o então bispo auxiliar do Rio de Janeiro, dom Helder Câmara, que foi bem receptivo. Com o aval da Igreja, *Perdoa-me Por Me Traíres* foi encenada naquela mesma noite sem qualquer incidente, com o Municipal lotado.

Toda essa confusão em torno da primeira montagem trouxe consequências para a apresentação em São Paulo – com estreia prevista para 4 de setembro de 1957. Apesar de liberada no Rio de Janeiro, a Divisão de Diversões Públicas (DDP) do Departamento de Investigações da Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública interditou a peça na capital paulista no dia 16 de agosto de 1957.

Como lhe era peculiar, Nelson Rodrigues usou de sua influência para obter uma revisão do processo nº 4469 da DDP – hoje presente no acervo do Arquivo Miroel Silveira. Conseguiu, na ocasião, que fosse instituída uma comissão para reavaliar o caso. Em 22 de agosto de 1957, o Presidente da Comissão Estadual de Teatro, Francisco Luiz de Almeida Salles, foi chamado a dar seu parecer sobre *Perdoa-me Por Me Traíres*. Como homem de teatro, celebrou a liberdade de manifestação do pensamento. Na visão do Presidente da CET, a não aprovação da peça poderia ser explicada apenas pelo tema escolhido: a perversão de adolescentes, a tara sexual de adultos, a imoralidade das personagens e as cenas macabras, como as do 1º ato, no prostíbulo e no consultório médico. Porém, esses temas a tornariam verdadeiramente danosa, como efeito moral, apenas sobre um público não adulto, não formado. Assim sendo, Almeida Salles sugeriu a delimitação rigorosa da faixa etária da audiência, restringindo-se o público a maiores de 21 anos. Esses argumentos não convenceram a Censura e a peça continuou interditada.

Em 23 de setembro, a classe teatral de São Paulo, evocando o princípio de liberdade de criação artística consagrado pela Constituição Brasileira, enviou um abaixo-assinado ao então Governador do Estado de São Paulo, Jânio Quadros, solicitando a reforma da decisão que proibiu a montagem de *Perdoa-me Por Me Traíres*. O governador sensibilizou-se e em despacho, datado de 30 de setembro, solicitou uma revisão do processo e a peça foi liberada. O jornal *Última Hora* relatou o fato na capa de sua edição de 4 de outubro. A notícia publicada gerou uma grande mobilização contrária à peça na cidade. A partir do dia 9 de outubro, foram colhidas várias subscrições – totalizando mais de mais de três mil assinaturas – pedindo a proibição do espetáculo.

Um dos abaixo-assinados foi encabeçado pelas senhoras da Ação Católica de São Paulo que, mesmo sem acesso aos originais ou à montagem em São Paulo, incomodaram-se com várias temáticas presentes na obra: prostituição de jovens estudantes, adultério, aborto criminoso, assassinato, suicídio e amor incestuoso. Não há como comprovar quais foram os canais que conduziram essas informações até elas. Sabe-se ao certo que o canal não foi a imprensa paulista – que não divulgou o conteúdo da peça. São três as hipóteses: a mais forte

delas é de que houve acesso à polêmica instaurada na imprensa carioca; outra possibilidade é que a informação veio de alguém que assistiu à peça no Rio de Janeiro; a última possibilidade a ser considerada é que a informação vazou por meio de alguém que teve acesso ao processo em São Paulo. De qualquer modo, os detalhes sobre o conteúdo da peça foram espalhados de boca em boca e o que se pode inferir, a partir desse episódio, é que dentro da complexidade da trama social encontramos múltiplos mecanismos de proliferação de informação capazes de influenciar as opiniões.

Em meio a tanta polêmica – de um lado, a Classe Teatral paulista e uma peça que já havia sido permitida pela Censura do Rio de Janeiro; de outro, a fúria de grande parte dos eleitores paulistas –, Jânio Quadros decidiu ler pessoalmente os originais e, em 22 de outubro de 1957, tomou sua decisão definitiva: “Reformo o despacho anterior para proibir, como proibido tenho, a representação da peça ‘Perdoa-me Por Me Traíres’”, mantendo, assim, a primitiva decisão da Censura”. (Proc. 4469 in ARQUIVO MIROEL SILVEIRA) Tal deliberação veio perdurar por mais de vinte anos. *Perdoa-me Por Me Traíres* só foi encenada em São Paulo em novembro de 1978, no Teatro Abertura. Pela fria acolhida da crítica, o espetáculo não chegou a marcar a paisagem artística.

No dia 24 de outubro de 1957, o *Última Hora* se pronunciou mais uma vez sobre o caso. O texto, de teor muito duro, declara que o órgão de Censura em São Paulo não passa de uma marionete nas mãos de um grupo de senhoras capazes de erguer o dedo em riste ao Governador do Estado. Enquanto a discussão pegava fogo no *Última Hora*, não foi encontrada nem uma menção sequer à peça *Perdoa-me Por Me Traíres* nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Podemos interpretar o silêncio desses veículos de comunicação como parte do tempo lógico do discurso das mídias, pois esse silêncio também é dotado de valor distinto: traz em si uma dimensão de significante, uma vez que os sentidos produzidos são consequências de sua presença. Segundo Lippmann (2008, p. 293), todas as notícias envolvem informação. Se a informação ficar oculta é porque alguém deliberou que o seu registro não era importante.

### A SEMENTE

Para entender o contexto de *A Semente* – peça que trazia como temática a organização do Partido Comunista e o modo pelo qual uma de suas células se articulava durante uma greve operária –, é preciso lembrar que 1961 era um dos períodos nos quais o partido encontrava-se na ilegalidade. O assunto era delicado aos olhos do poder e no

processo de *A Semente* encontra-se um procedimento atípico na metodologia de censura: a existência de dois pareceres emitidos por órgãos distintos – o tradicional parecer da Comissão de Censura da Divisão de Diversões Públicas de São Paulo, do dia 19 de abril de 1961, e um anterior, datado de 17 de abril de 1961, emitido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) – ambos vinculados ao Governo do Estado. A existência dessas duas avaliações indica uma forte preocupação com o teor da obra por parte do poder Executivo do Estado de São Paulo – cujo governador era o advogado Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto, no cargo de 1959 a 1963.

Ao contrário de *Perdoa-me por me Traíres*, o foco dos censores de *A Semente* ia para além da moral e dos bons costumes. Na visão dos censores, a peça atacava à Igreja, colocava “em desagrado a classe patronal, pintando-a como se composta fosse de criaturas que somente visam o lucro imediato, sem um olhar de carinho e de solidariedade para com o operário, sempre sofredor” (Proc. 5157 in ARQUIVO MIROEL SILVEIRA). A peça também colocaria em destaque, demagógicamente, o interesse pela vida da coletividade, com desprezo constante pelo bem individual.

Depois de analisar os dois pareceres, em 25 de abril de 1961, o Diretor Substituto da Divisão de Diversões Públicas, Aloysio Oliveira Ribeiro, proibiu a encenação de *A Semente* no Estado de São Paulo, em despacho publicado no *Diário Oficial* do dia 26. Dois dias depois, Aloysio Oliveira Ribeiro recebeu um documento com 62 assinaturas, em nome das famílias do Sumaré, manifestando solidariedade e apoio, “pelo alto grau de civismo e coragem, manifestado ao vedar a exibição, na íntegra, de *A Semente*, peça reconhecidamente prejudicial às consciências em formação da juventude de nossa Pátria”. As professoras do Curso Primário do Colégio Assunção e da Escola Madre Maria Eugênia também enviaram um abaixo-assinado contendo 32 subscrições, no qual diziam aplaudir “o gesto altamente patriótico” de proibir a apresentação da peça. Além dessas cartas e abaixo-assinados, Aloysio Oliveira Ribeiro mandou anexar também ao processo de *A Semente* uma série de 16 telegramas de apoio à sua decisão de vetar a encenação.

Contudo, *A Semente* estreou em São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 28 de abril de 1961. O processo nº. 5157, de *A Semente*, não contém o parecer da Comissão, também não tem o despacho do Secretário de Segurança Pública de São Paulo, nem tão pouco o certificado de liberação. Na verdade, os detalhes dos trâmites censórios só podem ser compreendidos de fato, em sua totalidade, a partir do depoimento de Guarnieri e das páginas dos jornais da época – que deram ampla cobertura ao caso.

No dia 27 de abril, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou o artigo intitulado “O Secretário de Segurança nomeia uma comissão para ver *A Semente*”, elucidando o que estava acontecendo com o processo de censura da peça. O jornal relata que o Diretor Titular da pasta da Segurança constituiu uma comissão para avaliar novamente o espetáculo.

Dia 5 de maio, Gastão Barroso, no artigo “A Semente”, na coluna “UH no Teatro”, do *Última Hora*, informa que a peça teve encenação liberada apenas para o TBC – que Barroso chamou de “palco errado” –, sendo proibida para o restante dos palcos do Estado de São Paulo. Na verdade, a decisão do Secretário de Segurança foi muito hábil: encenada apenas no chamado “templo burguês”, *A Semente* não encontraria solo fértil para germinar. E não germinou. A peça não fez sucesso junto ao público e ficou pouco tempo em cartaz.

### RODA VIVA

Anexado ao processo de número 6116 do Arquivo Miroel Silveira, encontram-se apenas os originais da peça, o requerimento da companhia teatral e o Certificado de Censura emitido pelo Serviço de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, órgão do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. O certificado, datado de 26 de janeiro de 1968, liberava a representação da obra em todo o território nacional, por um ano, para maiores de 18 anos e sem cortes.

Observando a documentação presente no processo de *Roda Viva* no Arquivo Miroel Silveira, pode-se verificar outra mudança na metodologia da censura teatral no país. Após o golpe de 64, ainda era obrigatório o envio dos originais à Divisão de Diversões Públicas dos Estados da União, porém, aos poucos, a censura teatral foi centralizada pelo governo federal. Por isso, o requerimento à DDP-SP, por parte dos produtores, não é o pedido de avaliação da peça, mas sim a solicitação para que se fizesse, em âmbito estadual, o registro do Certificado de Censura Federal nº. 008/68. Sob essas novas regras, em 1º de julho de 1968, a DDP-SP obedeceu à deliberação federal e permitiu a encenação de *Roda Viva* “de acordo com o original censurado pelo DPF”. A obra veio a ser proibida no final do ano de 1968 após diversos incidentes. Assim como ocorreu com *A Semente*, faz-se necessário recorrer aos textos jornalísticos para se tomar conhecimento do desenrolar dos fatos.

A primeira peça de Chico Buarque é uma comédia musical, dividida em dois atos, que narra a ascensão e a queda de Benedito Silva – um cantor popular frente ao mundo da fama criado pela indústria televisiva. O argumento da peça teve origem no repúdio de Chico Buarque à televisão – para ele, nesse meio de comunicação tudo era artificial.

O crítico teatral do *Jornal do Brasil*, Yan Michalski (1968), depois da estreia de *Roda Viva* no Rio, em 15 de janeiro de 1968, escreveu que “as meninas que foram assistir a uma peça musical de Chico acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez”. Em 1975, em entrevista ao *Pasquim* para Ivan Lessa, Ziraldo, Jaguar e Tárík de Souza, Chico comentou sobre a interferência de Zé Celso em *Roda Viva*:

“Roda Viva” texto, não era nada. [...] a peça, assim que ficou pronta, era muito vazia. Não tinha nada. [...] Apareceu o Zé Celso pra montar. Eu conhecia *O Rei da Vela*. Na hora pensei: “Vai ser uma barra”. Topei a barra, inclusive me anulando como autor. O espetáculo montado é praticamente dele. Só ele teria imaginado aquilo a partir do texto escrito. (LESSA et al., in *Pasquim*, 1975)

Depois da temporada no Rio, a montagem paulistana estreou em 17 de maio e dividiu o público e os críticos:

O espetáculo gerava uma relação de amor e ódio. A peça era comentada em todos os jornais. De um lado, tinha pessoas que frequentavam assiduamente, enquanto que alguns, inclusive críticos, nem se deram ao trabalho de assisti-la, para evitar aborrecimentos. Alvo fácil das críticas, que achavam inconcebível uma pessoa pagar para ser agredida, por brincarem com estruturas catolicistas, músicas com partes significativas de uma missa, posições de reza, um andor revestido de produtos do iê-iê-iê e uma procissão, os signos em vários planos contra uma instituição tradicional e familiar. (MOSTAÇO; SEIDLER Jr., 2005)

A mistificação e a presença de palavrões e de xingamentos à plateia incomodaram muita gente. O deputado Wadih Helu apresentou moção na Assembleia Legislativa pedindo mais rigor para a Censura, pois *Roda Viva* era uma verdadeira afronta à sociedade e à família paulista. Outro deputado enviou ofício ao governador Abreu Sodré solicitando a suspensão de subvenções aos teatros que vinham expondo imoralidades. O Vice-Presidente da Assembleia, Aurélio Campos, atestou que aquilo que ele tinha visto e ouvido em *Roda Viva* não poderia ser chamado de arte em parte alguma do mundo: “Aquilo é ofensa, aquilo é despudor, aquilo é destruir uma família em sua moral, amolecer uma nação. Aquilo que está lá é um bordel, não um palco”. Críticas negativas à peça puderam ser ouvidas também na TV Record e na rádio Jovem Pan.

Em meio a essa imensa polêmica, depois de dois meses em cartaz, em 18 de julho, cerca de 20 homens ligados ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC) depredaram o Teatro Galpão. Durante a invasão, os agressores espancaram os atores, destruíram cenário, figurinos, camarins, bancos, refletores, instrumentos musicais e equipamentos elétricos. No dia seguinte, o teatro estava lotado de jovens estudantes, artistas e militantes de esquerda que, segurando paus e porretes, fizeram um cordão de segurança para o elenco.

Logo depois, a peça saiu de cartaz em São Paulo e começou uma turnê que pretendia visitar as principais capitais do Brasil. A primeira delas foi Porto Alegre. Depois da apresentação, foram distribuídos pela cidade panfletos que avisavam: “Hoje poupamos a integridade física dos atores e espectadores, amanhã, não”.

Na matéria “O pianista rodou”, de Ivan Marsiglia, publicada em *O Estado de S. Paulo*, em 14 de dezembro de 2008, há o relato do que aconteceu na noite do dia 3 de outubro de 1968 – depois da segunda apresentação de *Roda Viva* no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre. Romário Borelli, o ator Amilton Monteiro e o iluminador Marcelo Bueno decidiram voltar mais cedo ao Hotel Rishon. Lá encontraram cerca de 40 agressores, armados de cassetetes de madeira. Marcelo e Amilton, apesar de apanharem, conseguiram correr para o *lobby*, mas Romário foi cercado e espancado com chutes no rosto e no estômago. Protegendo-se como podia dos golpes – um dos porretes espatifou-se contra seu antebraço –, ouviu: “É o pianista! Quebra a mão dele!”. (MARSIGLIA, 2008) Enquanto ocorria a agressão na entrada do hotel, a atriz Elisabeth Gasper e o músico Zelão foram raptados por algumas horas e levados a lugares distantes, onde receberam ameaças de morte.

Toda essa barbárie chamou a atenção do regime e, em 4 de outubro, a peça foi interdita pela Portaria número 2468, assinada pelo General Aloysio Muthentaler:

Os artistas não respeitaram as marcações iniciais, aprovadas pelo SCDP, promovendo improvisações – cujas sandices estiveram fora de qualquer limitação etária. [...] Em cada espetáculo levado ao público, o *script* era modificado escandalosamente.

A peça *Roda Viva* transformou-se, assim, em autêntico show depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes. Toda a gama de atos libidinosos e de mímica pornográfica era apresentada no palco, culminando com um indiscutível ato sexual. Brasília, 04/10/1968. (apud MARSIGLIA, 2008)

Segundo MOSTAÇO e SEIDLER Jr. (2005), após a proibição, “o elenco tentou impetrar um mandado de segurança, mas nenhum dos cinco juízes consultados concedeu a liminar”. Pouco tempo depois, em 13 de dezembro de 1968, foi baixado o AI 5 e a luta acabou. Começaram os “anos de chumbo”, o período mais duro e repressivo da ditadura militar, no qual prevaleceu uma severa política de censura a jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística.

Ao ler as diversas narrativas da mídia sobre a invasão de *Roda Viva*, encontramos a locução de várias vozes dissonantes: dos artistas teatrais, dos críticos, dos homens do CCC e dos jornalistas que cobriram o caso – profissionais que, desde o momento da escolha de suas fontes, decidiram qual tipo de discurso deveria ser reportado de acordo com suas

crenças. Isso porque, como no caso das outras duas peças analisadas, um certo número de pessoas detectou a existência de um problema coletivo e decidiu se posicionar frente a ele. Trata-se aqui de uma típica manifestação do “*ethos* de classe” de Bourdieu. Em *Roda Viva* fica evidente como cada grupo desenvolveu seu próprio sistema de valores implícitos, a partir do qual foram capazes de encontrar respostas, por mais paradoxal que isto seja, para o mesmo problema: a preservação do sistema sociopolítico brasileiro – uns queriam protegê-lo da esquerda, outros queriam protegê-lo da direita.

Retomando Patrick Charaudeau (2006, p. 69), todos os grupos tinham a intenção de convencer e de provar que o que havia sido reportado era verdadeiro. Na época, o caso repercutiu até no Rio de Janeiro, onde foi publicada uma crônica de Nelson Rodrigues, no dia 23 de julho de 1968. Nela, o dramaturgo, que sempre esteve às voltas com a Censura, prenunciava um sentimento que seria comum a uma boa parte da nação: “De repente, começamos a sentir que o Brasil deixou de ser o Brasil”. (RODRIGUES apud GIRON, 1993)

### *Considerações finais*

Nas palavras de Charaudeau (2006, p. 131), “não há captura da realidade empírica que não passe pelo filtro de um ponto de vista particular, o qual constrói um objeto particular que é dado como fragmento do real”, posto que a realidade empírica sempre está atrelada a um real construído, e não à própria realidade. Afinal, o mundo não pode ser abarcado em sua totalidade por uma única pessoa. Antes, para ser compreendido, esse mundo deve ser explorado, relatado e imaginado pelo indivíduo, que vai codificar o ambiente em que vive por meio de representações ou ficções.

Do mesmo modo que, individualmente, cada ser humano constrói imagens em sua cabeça – a imagem de si próprio, dos outros, de suas necessidades, propósitos e relacionamentos –, os grupos de pessoas, coletivamente, também constroem imagens sobre o que pensam de si próprios e sobre os contextos sociais nos quais estão inseridos.

Essas imagens criadas coletivamente é o que Lippmann (2008, p. 40) chama de Opinião Pública, que, numa sociedade de massas, normalmente, é edificada sobre os alicerces da imprensa, um instrumento de publicidade dessa opinião. A noção de opinião pública, no decorrer da história, assumiu “um espaço de representação” tomado, essencialmente, como o discurso manifesto de uma organização coletiva de sistemas de valores – próprios a um grupo e constituídos a partir de esquemas de pensamento

normatizados. A opinião pública de setores da sociedade, quando exibida diante de sua própria coletividade, propicia a visibilidade e constrói marcas de identidade mediante o compartimento das características comportamentais que diferenciam um grupo do outro.

Cabe lembrar que o sistema de avaliação sobre o qual se baseia a opinião pública não é universal, pois está atrelado a um modelo de comportamento social pelo viés de um sistema de normas, que é sempre relativo a um contexto sociocultural.

Na complexidade da sociedade de massas, os diversos grupos sociais tendem a perseguir interesses muito diferentes – algumas vezes, até divergentes –, o que torna difícil ou impossível a obtenção de um consenso que resulte do debate livre e racional dos temas de interesse público. Logo, a opinião pública só pode comportar uma seleção contingente de temas que é, de certo modo, orientada para a resolução de problemas pontuais. Isto posto, o espaço público também não é único nem universal, mas sim plural e em movimento – resultado da interação dialética das práticas sociais e das representações, dependente das especificidades culturais de cada grupo social. Tais especificidades puderam ser detectadas em todos os casos aqui observados: não houve consenso em torno de uma única opinião. Isso porque os membros de uma comunidade se reconhecem, segundo Charaudeau (2006, p. 123), por meio dos diversos “discursos circulantes” na sociedade – a soma empírica de enunciados sobre ontologia, atitudes, acontecimentos, comportamentos e julgamentos.

Há sempre quem se identifique com o discurso do poder político e de tudo o que aparece sob a figura do Estado, inclusive a existência da Censura. E há também quem se reconheça alinhado aos discursos contrapoder, isto é, discursos de reivindicação, de contestação da ordem imposta, cuja força depende ao mesmo tempo da organização do grupo que os produz, de suas possibilidades de mobilização e dos valores éticos emblematizados.

O caso de *Perdoa-me Por Me Traíres*, de Nelson Rodrigues, demonstra muito bem a existência desses vários discursos. A peça sofreu interdição total na cidade de São Paulo em um período democrático, durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. A Censura imprimiu uma restrição a um direito individual assegurado pelo regime vigente e por isso instaurou um dilema social: por um lado, uma parcela da sociedade invocava a censura como forma de salvaguardar suas características comportamentais; de outro, havia uma parcela que repudiava a censura por cercear a liberdade artística e a liberdade de expressão consagrada na Constituição Brasileira vigente.

Nelson Rodrigues, com sua fama e prestígio como dramaturgo, tinha força para mobilizar a imprensa e desencadear campanhas a favor da liberação. Porém, mesmo os defensores de Nelson apontavam para a existência de um conteúdo na peça que afrontava os valores éticos estabelecidos na sociedade paulista de 1957.

Pela análise de alguns dos discursos manifestos na época, a censura não era caracterizada como instrumento de um regime totalitário, mas sim como uma entidade capaz de zelar pela moral e pelos bons costumes. Um exemplo é o parecer do Presidente da Comissão Estadual de Teatro, que, para defender a liberação de *Perdoa-me Por Me Traíres*, sugeriu alguns cortes e a supressão de algumas falas com o intuito de despojar a peça de “excessos eventualmente inaceitáveis para a plateia”.

Não era discutida, portanto, a validade da existência de uma instituição pública designada para salvaguardar a moral, mas sim a interdição completa da obra – algo que poderia ser evitado pela delimitação rigorosa da faixa etária da audiência, restringindo-se o público a maiores de 21 anos.

Num primeiro momento, o governador do Estado de São Paulo, Jânio Quadros, cedeu à pressão da classe teatral e dos jornalistas e liberou a peça com os cortes propostos. Quinze dias depois, diante de três mil assinaturas solicitando a proibição do espetáculo, o governador cedeu novamente à pressão e interditou a peça.

Evidenciou-se aqui que a capacidade de organização das senhoras da Ação Católica de São Paulo e sua grande capacidade de mobilização tiveram mais força política para interferir na decisão de Jânio e fizeram imperar o seu discurso regulador do cotidiano social.

Não é à toa que o processo n.º 4451, de *Perdoa-me Por Me Traíres*, é o maior dentre os processos do Arquivo Miroel Silveira. Em um regime democrático, os funcionários da Censura, que executavam o exame prévio de obras teatrais e que proibiram integralmente a encenação de uma peça escrita por um dramaturgo de grande projeção, tinham que se resguardar. Era necessário preservar o maior número de documentos capazes de atestar que a interdição total fora decidida depois de muita reflexão, no sentido de salvaguardar os anseios da sociedade civil. O mesmo aconteceu em 1961, no processo de *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, quando o Diretor Substituto da Divisão de Diversões Públicas procurou reunir os telegramas e abaixo-assinados enviados por pessoas ligadas à Igreja Católica, que se mobilizaram para dar apoio à proibição integral da peça. *A Semente* era considerada pelos censores como “uma obra claramente subversiva, que desobedecia aos

preceitos legais do país, com intenção de demolir o regime democrático brasileiro, cuja estrutura é solidamente definida”. O desfecho do trâmite na Censura, contudo, foi diferente de *Perdoa-me Por Me Traíres*.

Juntamente com membros da classe teatral, o autor – um jovem dramaturgo aclamado pela crítica e pelo público por *Eles não usam black-tie* – recorreu contra a deliberação da Censura. O Secretário de Segurança assumiu o caso e acatou o parecer de uma comissão especial, liberando a peça com encenação restrita ao TBC – o “templo burguês” –, mas proibindo-a para o restante dos palcos do Estado de São Paulo.

No caso de *A Semente*, vê-se que as forças que atuavam a favor e contra a proibição da peça tinham igual intensidade. Assim sendo, a decisão do Secretário de Segurança procurou contemplar as duas reivindicações, buscando um meio-termo entre as partes discordantes. O saldo da disputa terminou com uma reflexão estampada no jornal *Última Hora*, pleiteando que a Censura fosse feita por intelectuais, fora das esferas policiais. Novamente, mesmo sob um regime democrático, percebe-se que não existe dentre os discursos circulantes o questionamento sobre a existência do exame prévio das obras teatrais, mas, sim, há a proposta de instauração de uma equipe mais qualificada para fazê-lo. A imprensa, sendo “o principal meio de contato com o ambiente invisível” (LIPPMANN, 2008, p. 275), detém a capacidade de propagar os discursos circulantes, gerando assim uma discussão cotidiana a respeito de determinados casos que não seriam visíveis para a maioria dos indivíduos. Com o afastamento do caso do Diretor Substituto da Divisão de Diversões Públicas, o processo nº 5157 deixou de ser alimentado e alguns detalhes sobre a liberação da peça só puderam ser compreendidos em sua totalidade a partir das páginas dos jornais da época – que deram ampla cobertura ao desenrolar dos acontecimentos.

A imprensa também foi decisiva na divulgação do que aconteceu com *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque, em cujo processo nº 6116 só são encontrados os originais da peça e o seu Certificado de Liberação em todo o território nacional, para maiores de 18 anos e sem cortes, emitido em 26 de janeiro de 1968, pelo Serviço de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública – órgão do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. A causa da inexistência de documentação que ateste a interdição da peça, em 4 de outubro de 1968, era o cenário político do país. O Brasil vivia sob o regime militar e a Censura migrara da esfera estadual para a esfera federal, e o dilema social provocado pela Censura – a escolha entre a liberdade de expressão e a salvaguarda da moral e dos bons

costumes que existia numa sociedade democrática – havia cessado. Agora, toda a questão dizia respeito à Segurança Nacional e ponto final.

Acabaram-se o diálogo e qualquer outro tipo de consideração. A motivação para que o Departamento de Polícia Federal suspendesse a encenação pública de *Roda Viva* adveio de uma manifestação popular de desagrado a uma obra teatral que passou longe de abaixo-assinados e de telegramas de repúdio. Era um tempo de truculência e truculento foi o ataque empreendido pelo grupo paramilitar Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que havia invadido e depredado o Teatro Galpão em 18 de julho de 1968. No raciocínio tortuoso desses membros da direita, se os atores podiam agredir a plateia, a plateia também podia agredir os atores. Logo depois veio o AI-5 e todos sabemos o resto da história: quanto menor a liberdade, menor também é a participação da imprensa e a circulação de discursos – uma vez que são sufocados os discursos contrapoder.

Uma outra coisa chamou atenção no decorrer desta investigação. Além da participação da imprensa, no caso de três das peças estudadas, pode-se notar que existiu a circulação de informação em outros canais informais: as senhoras da Ação Católica de São Paulo, mesmo sem acesso aos originais ou à montagem na capital paulista, já conheciam a temática de *Perdoa-me Por Me Traíres* – cujo conteúdo não havia sido publicado pelos jornais; as “famílias do Sumaré” também sabiam do teor de *A Semente*.

Como já foi visto anteriormente, dentro da complexidade da trama social encontram-se múltiplos mecanismos de proliferação de informação capazes de influenciar as opiniões individuais ou as opiniões de grupos – o universo da informação midiática é apenas uma parte desses mecanismos uma vez que é um universo construído. Para Charaudeau (2006, p. 188), existe um espaço público próprio às mídias que não deve ser tomado pela totalidade do espaço público; um espaço público midiático que provoca o acontecimento, daí porque se possa dizer que existe um modo discursivo do “acontecimento provocado”.

A opinião pública seria capaz, assim, de alterar o veredito da censura, tanto no sentido de proibição como no sentido de liberação. Em todos os casos, as manifestações públicas ocasionaram uma mudança nas decisões sobre as peças. *Perdoa-me Por Me Traíres* foi totalmente interditada; *A Semente* foi liberada com encenação restrita ao TBC; *Roda Viva* foi proibida depois dos atos de vandalismo.

Em todos os casos também, de alguma forma, há o envolvimento da imprensa nos casos em que ocorreram manifestações – seja divulgando as peças, seja na divulgação dos autores, ou

até mesmo fomentando a opinião pública. Afinal, a instância midiática tem o poder de impor ao cidadão uma visão de mundo previamente articulada, construída pelos critérios de seleção de fatos, pela escolha dos atores, pelos modos de visibilidade determinados. Formou-se uma grande polêmica em torno das peças analisadas graças à notoriedade dos atores sociais envolvidos nos relatos dos jornais.

Neste artigo, visando à compreensão de algumas das vozes que se fizeram ouvir, foram apresentadas as manifestações públicas reportadas pela imprensa no Brasil de 1957 a 1968 frente à censura teatral. Cabe ressaltar a importância de se investigar a Censura em um determinado período, pois, além da possibilidade de recuperação da história cultural e intelectual, esse campo de estudo permite também trazer à luz alguns aspectos de uma determinada sociedade e as representações que seus membros têm dela própria. Pode-se concluir assim que a Censura não é impermeável à sociedade na qual se insere.

### Referências bibliográficas

BOURDIEU, P. A Distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. A Opinião Pública Não Existe. In: **Questões de Sociologia**. São Paulo: Marco Zero, 1983. P. 137-151.

CHARAUDEAU, P. Discurso das Mídias. São Paulo: Contexto, 2006.

FIGUEIREDO, R.; CERVELLINI, S.. O que é Opinião Pública, São Paulo: Brasiliense, 1996.

LESSA, I. et alli. O som do Pasquim. In: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 1975. Site: CHICO BUARQUE. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_1976.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1976.htm)>. Acesso: 20 ago. 2011.

LIPPMANN, W. Opinião Pública. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MARSIGLIA, I. O pianista rodou. In: **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,o-pianista-rodou,293605,0.htm>>. Acesso: 7 jan. 2009.

Michalski, Y. Primeira Crítica. Rio de Janeiro, 1968. Site: CHICO BUARQUE. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_roda\\_yan.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_roda_yan.htm)>. Acesso: 29 ago. 2011.

MOSTAÇO, E; SEIDLER Jr., E. H. “Roda Viva”, a encenação no Brasil entre os anos de 1967 e 1974 – O tropicalismo no teatro. In: **DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes**, Vol. 1, N. 1, Florianópolis, 2005. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_pesquisa/edecio\\_a\\_encenacao\\_no\\_brasil.htm](http://www.ceart.udesc.br/revista_pesquisa/edecio_a_encenacao_no_brasil.htm)>. Acesso: 6 nov. 2008.

RODRIGUES, N. O Reacionário: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.