

O Teatro Político de Gianfrancesco Guarnieri sob a Censura

Guilherme Dearo Uieira Santos¹

Resumo

O presente artigo visa analisar como a censura prévia ao teatro brasileiro moderno agiu perante o teatro político, em específico do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri e de suas três peças políticas emblemáticas: *Eles Não Usam Black-Tie*; *Gimba, o Presidente dos Valentes*; e *A Semente*. Estudando os tipos e métodos de censura feita a essas peças, o artigo reflete acerca das particularidades das interdições perante um discurso teatral crítico e politizado. O estudo se dá a partir da análise dos processos de censura de tais peças, presentes no Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

Palavras-chave: *Censura; Teatro; Política; Gianfrancesco Guarnieri.*

Introdução:

Este artigo traz resultados parciais da pesquisa feita em torno das peças do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, presentes no Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP². Um dos vieses da pesquisa visa analisar os métodos da censura sobre as dez peças de Guarnieri censuradas em São Paulo pelo Departamento de Diversões Públicas, de 1958 a 1968.

Numa primeira etapa da pesquisa, fez-se um levantamento das palavras-censuradas nas dez peças, reparando quais os tipos de censura (se de cunho moral, religioso ou político) e como estas apreendiam o discurso, este por trás da superficialidade das palavras.

¹ Graduando em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); bolsista de Iniciação Científica (FAPESP), integrante do projeto temático *A CENA PAULISTA - um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*, em específico do eixo temático **O poder e a Fala na Cena Paulista**, sob orientação da Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes.

² O Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP é composto por mais de 6 mil processos de censura de peças encenadas no Estado de S.Paulo entre 1930 e 1970, período em que a censura prévia era feita pelo governo estadual. Cada processo original contém todos os documentos do processo de censura (do requerimento até a censura aprovada pelo Departamento de Diversões Públicas) e a peça em questão, com a censura original marcada em suas páginas.

Após esse levantamento, valendo-se de estudo sobre o teatro brasileiro moderno, dando destaque ao Teatro de Arena de São Paulo e ao teatro político, buscou-se entender como a censura se relacionava com o teatro dito político, que ganhou força e destaque no Brasil a partir do final dos anos 50.

Este artigo explorará a censura e suas especificidades com o teatro político a partir de um recorte, este consistindo nas três peças políticas iniciais de Gianfrancesco Guarnieri: *Eles Não Usam Black-Tie*; *Gimba, o Presidente dos Valentos*; e *A Semente*.

O teatro político no Brasil

No final da década de 50, o Brasil buscava uma identidade própria. O território já fora consolidado, mas ainda faltava o Brasil enquanto cultura, povo. O embate entre capitalismo e socialismo no mundo era refletido no País. E dessa luta os problemas do País se escancaravam. O País vivia a euforia da Era JK e de seu Plano de Metas.

O desenvolvimento econômico e industrial transformava radicalmente o cenário urbano, principalmente de São Paulo. Houve uma expansão da classe média em SP e no RJ. Novos bairros foram sendo formados com a especulação imobiliária e o proletariado foi sendo empurrado para a periferia. No plano cultural, o Cinema Novo e a Bossa Nova se destacavam.

É nesse cenário que nascerá o teatro político no Brasil, um teatro engajado politicamente e que se proporá a refletir os problemas brasileiros. Ele encontrará sua base, primeiramente, numa revolução estética: o teatro de arena, um formato que se vale de um teatro de pequenas proporções (palco e platéia de pequenas dimensões); palco baixo e bem próximo do público; platéia circundante ao palco, criando uma atmosfera intimista.

No mundo essa nova estética se inicia com alguns estudos de Margo Jones, que escreve sobre o *théâtre-em-rond* em uma revista francesa, a *Le Théâtre dans le Monde*. Em seu artigo, diz que a proposta da nova estética é estabelecer um contato maior com o público.

Já no Brasil, a primeira turma da Escola de Artes Dramáticas, sob a batuta de José Renato, estreará o novo formato de teatro de encenação. No Artigo não-assinado “Demorado Adeus, no museu de arte moderna”, publicado na revista *Revista Anhembi*. Volume 4, número 10, de 1953.

O teatro de arena é a novidade no Brasil. Coube aos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo a honra de realizar, entre nós, a primeira incursão nesse campo inexplorado e rico de possibilidades. E a experiência não podia ter sido melhor sucedida. Sob a direção de um moço de coragem e talento, José Renato, a companhia da EAD lavrou um tento, surpreendendo homens de pouca e de muita fé. Dos debates que se seguiram à representação de “Demorado Adeus” (The long good-bye), de Tennessee Williams, saiu definitivamente firmado o prestígio da escola que Alfredo Mesquita, em poucos anos, soube transformar num dos mais ativos centros de atividades teatrais do País.

O Teatro de Arena em São Paulo é inaugurado em 1953 por José Renato e será o marco desse formato no Brasil. Tão logo perceberam que havia vantagens econômicas com o formato, pois a produção da peça era de baixo custo, fosse com estrutura física ou com o cenário, a estética deu base para uma ética: a intimidade não precisava agora ocorrer somente com a proximidade do público com o palco. A sensação de intimidade por questões espaciais se dará também por questões político-ideológicas.

A influência esquerdista no Teatro de Arena virá com Guarnieri. Falar das pessoas que passarão a compor o grupo. Será a partir da fusão do Arena com o Teatro Paulista de Estudantes que nomes ligados ao movimento da esquerda estudantil chegarão ao grupo, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vinna Filho, o Vianinha.

Essa influência criará um ambiente propício para uma manifestação política no palco. Alguns elementos serão postos em cena: denúncia das mazelas sociais, crítica aos problemas brasileiros e uma visão menos elitista e mais crítica do Brasil. Se antes o pobre e o nordestino não apareciam em cena, agora eles serão retratados, explorando a multiplicidade da realidade sócio-cultural do País e ainda propondo uma reflexão dos problemas do Brasil.

Toda essa ética artística teve relação com a busca de uma arte cênica brasileira, esta um pequeno recorte de algo maior: a busca de uma identidade brasileira, da constituição de um espírito de nação.

E o povo se verá representado palco. Suas aflições, anseios, desejos e sonhos ali, refletidos na interpretação. Eis como o povo se sentirá próximo de uma maneira não física: Não estarão próximos somente pela obviedade de uma platéia próxima ao palco e aos atores, mas pela identificação, pelo reconhecimento de sua realidade na peça.

Além disso, houve uma outra contribuição política do teatro de arena: a popularização dos espetáculos e a conseqüente difusão das artes cênicas. Isso porque o formato permitiu que grupos de baixo orçamento pudessem realizar suas apresentações.

Não era mais necessário uma grande produção, cheia de *glamour* e grandes gastos. Na simplicidade, conseguia-se encenar um texto.

Há ressalvas em relação a essas informações. Vianinha, por exemplo, deixou o Arena justamente por questionar a validade desse teatro popular. De fato, pensa-se nas contradições que surgem quando um pequeno teatro no centro de São Paulo decide fazer uma arte popular.

O desejo de criar uma identidade nacional e de debater os problemas brasileiros era consumado em apresentações para uma restrita classe média, que estava longe de uma fábrica de operários ou da caatinga nordestina. Vianinha via nesse ponto uma falsidade de um teatro dito popular: que colocava o povo no palco, mas não ia até ele.

Mas essas são considerações a serem exploradas com a devida relevância em outro artigo. Uma breve explicação do que representou o Teatro de Arena no Brasil e como se deu o nascimento de um teatro político nacional se fez necessária para embasar uma análise da censura sobre esse tipo de teatro, fazendo um recorte que consiste nas três peças políticas emblemáticas de Guarnieri.

A estréia de Guarnieri no Arena e sua manifestação política

A estréia de Guarnieri no Teatro de Arena se dá com *Eles Não Usam Black-Tie*, de 1958. É um marco do teatro brasileiro. O Arena, que até então estava passando por dificuldades financeiras e corria o risco de fechar as portas, decide encenar a peça do jovem ator Guarnieri. A decisão se mostrou acertada.

A peça faz um sucesso tremendo, trazendo prestígio e visibilidade para o grupo. Logo, outras peças de alto teor crítico e que fortaleciam um teatro engajado ganharam espaço. Guarnieri, Vianinha, Augusto Boal: todos os dramaturgos engajados politicamente passaram a ser a base do Teatro de Arena.

À época, com o predomínio da ideologia capitalista, e um governo que procurava esconder os problemas sociais, tentando manter a suposta ordem, a ideologia de esquerda dos membros do Arena se encaixa no contexto, pois se contrapunha ao capitalismo, denunciava as mazelas de uma sociedade por ele permeada e apresentava uma nova proposta, uma outra realidade possível.

Guarnieri não escondia sua militância política. Membro do Partido Comunista Brasileiro, desde cedo se envolveu com a esquerda estudantil. Após se destacar no Teatro Paulista de Estudantes, foi para o Arena como promessa da dramaturgia nacional.

Ao apontar os problemas brasileiros, o Arena via na proposta de esquerda uma solução. A arte, para os membros do Arena, deveria ser engajada, definida ideologicamente como qualquer outra coisa. E será essa tomada de posição que diferenciará um teatro dito neutro e afastado das questões políticas do País.

Em depoimento de 1981, Guarnieri mostrou a mentalidade que o acompanhou durante sua trajetória teatral:

Uma tomada de posição é indispensável, pois de nada valem subterfúgios mascarados de "objetivismo", "visão apolítica dos fenômenos", "exigências psicológicas das personagens", etc. para ocultar atitudes reacionárias e contrárias aos mais altos interesses de nossa gente. O que se exige é que os autores transmitam mensagens com plena consciência delas. Não podemos admitir tergiversações" (...) "É inadmissível pairar num meio termo. Os que escolhem esse caminho estribados num individualismo que por si só representa uma posição - posição incompatível com quem quer comunicar-se, dizer algo de concreto sobre a vida - conseguirão apenas transmitir um caos interior, sem atender aos reclamos das massas que exigem algo mais do que dúvidas." (...) "Em toda atividade humana uma posição se impõe. Ou ficamos com o que caminha para a destruição, ou ficamos com o que surge, com o 'novo'. Qualquer tentativa de neutralismo, de constituição de uma terceira-força será vã, não representando na prática nenhuma alternativa nova, mas sim a forma mais abjeta de reacionarismo, posto que pusilânime.

Em *Eles Não Usam Black-Tie*, Guarnieri conta a história de Sebastião, operário de fábrica que descobre que sua mulher, Maria, está esperando um filho. Ao mesmo tempo, seu pai e amigos, também operários, começam a organizar uma greve para exigir do patrão melhores condições de trabalho. Tião, como é chamado no morro, se vê num grande impasse: pensando no futuro de sua mulher e filho, teme fazer greve e ser demitido. Por outro lado, sabe que deveria apoiar seus companheiros. Acaba por furar a greve, gerando indignação em sua família e amigos. Visto como alguém que “traiu o ideal”, acaba só, abandonando a todos e saindo da favela.

Em *Gimba, o Presidente dos Valentos*, a favela novamente serve de cenário. Gimba, um malandro de passado bandido volta ao morro depois de muito tempo, reacendendo em Guiomar, seu antigo amor, a paixão que sentia por ele. Provoca também o ciúme de Gabiró, o atual namorado de Guiomar, e a admiração de Tião, um menino da favela. Tentando levar uma vida decente, Gimba e Guiomar decidem ir para o Mato Grosso. Contudo, quando estavam para partir, a polícia aparece para prender Gimba. Num ato leal,

decide se entregar para depois poder levar a vida digna que desejava, mas acaba morto por um policial.

Já em *A Semente*, última peça desse primeiro ciclo de peças politizadas e de denúncia social, somos apresentados a Agileu, membro ativo do Partido Comunista e operário-líder na fábrica. Este começa a organizar uma grande manifestação quando um dos colegas perde o braço em serviço por causa das péssimas condições de trabalho. Convicto de seus ideais, continua lutando e chega a ser preso, sendo acusado de subversão por ser comunista. Não abandona em nenhum momento a luta socialista, mesmo quando isso afasta amigos e família. Acaba sozinho, em meio a mendigos num lixão, mas imediatamente recomeça a disseminar seus ideais.

O que vemos são três peças em que o operário e o pobre são retratados. Em *Black-Tie* e *Gimba*, a favela ambienta a peça. Em *Semente* e *Black-Tie*, os operários de fábrica são o foco do enredo. Mas questões como socialismo, greve, pobreza e favela são o mote dessas três peças.

As palavras censuradas

O discurso que permeia todo enunciado, objeto e prática, está além da palavra. Contudo, há, por motivos vários, a interdição do discurso. As práticas, sistemas de exclusão, podem vir tanto de fora do discurso para dentro dele quanto pelo sentido contrário.

Um dos métodos externos de exclusão é a palavra proibida. É aquela palavra que não se pode falar de maneira alguma. Pode estar ligada a um “tabu de objeto” (assunto que não se fala, é evitado) ou a um “ritual de circunstância” (não se pode falar sobre tudo em qualquer lugar e momento).

O teatro, quando vítima da censura, é tomado pela prática da interdição de algumas palavras. Pelo tabu de objeto, por exemplo, não se podia citar o país, suas instituições. Palavrões ou palavras chulas tampouco.

A existência de palavras proibidas na peça de teatro e seu corte representam os elementos que justificam o processo de censura. Era uma questão de poder, que funcionava a longo prazo. Cortar algumas palavras não impedia na maioria das vezes que a idéia do autor fosse propagada. Mas com esses sucessivos cortes, o autor sofria certa pressão

psicológica e logo caía na autocensura. Era esta que causava o fim das idéias que deixava temerosos os censores e o governo.

A censura no Brasil, na maioria das vezes, prestava atenção somente à superficialidade das palavras, dos diálogos e dos gestos. A idéia maior, que pairava por toda a peça, não era percebida. Desse modo, apesar de os autores reclamarem que suas peças eram cortadas, eles sabiam que a mensagem que desejavam passar para o público continuava clara.

À época do Arena, a censura era feita pela Secretaria de Segurança Pública, em âmbito estatal. Era preciso fazer um requerimento de censura, encaminhado para o Departamento de Diversões Públicas. O censor fazia a leitura da peça e a censurava, fosse fazendo cortes em palavras e frases, fosse proibindo a peça inteira. E havia também a censura que classificava a peça de acordo com a faixa etária.

O contato com os processos de censura das três peças em questão nos permite observar como se dava a censura mediante questões políticas.

Eles Não Usam Black-Tie

A peça foi censurada por Coelho Neto, em 1958, quando de sua estréia no Teatro de Arena. Cinco trechos da peça foram censurados. Além disso, houve classificação indicativa: proibida para menores de 18 anos.

A seguir, as palavras censuradas na peça:

1.

p.14 Segue trecho da peça:

[...]

TEREZA: Qui nada! É que ele é ainda meio criança!

ROMANA: Criança, eu sei! Criança que faz criança não é mais criança!

TEREZA: (com uma risadinha, sai correndo)

ROMANA: Ta louca! Tu reparou? Hoje em dia, essa moçada tá tudo de cabeça virada!

OTÁVIO: Que é que tu queria? Vivendo assim! ... Deixa muda de regime pra tu vê como melhora!

ROMANA: Não começa com tuas idéias, Otávio. Pra mim isso é coisa do Diabo e tá acabado.

[...]

Censura

“Deixa mudá de regime pra tu vê como melhora”

Correção do censor

“Deixa mudá as coisas pra tu vê como melhora”

2.

p.24 Segue trecho da peça:

[...]

JOÃO: Vê lá o Canolo, hein!

OTÁVIO: Êsse se entrá sai a tiro!

JOÃO: Um cara desses devia tá em cana!

OTÁVIO: Dedo-duro da polícia vai em cana? Tem até regalia.

[...]

Censura

“Dedo-duro da polícia vai em cana? Tem até regalia.”

Correção do sensor

“Cagoeta vai em cana? Tem até regalia.”

3.

p.46

No contexto, as personagens estão conversando sobre pessoas que subiram na vida e hoje são grã-finos roubando na cara dura.

Censura

JESUÍNO: “...Muitos desses conseguiram sê até presidente da República...”

→ O censor optou por simplesmente cortar o “da República”.

4.

p.76 Segue trecho da peça:

[...]

ROMANA: É, prenderam o Otávio. Tu ajeita tudo. De passagem eu aviso sua tia, depois eu te dou uns cobres prô cinema. Vamos embora, Bráulio! Maria, toca prá oficina! Ele tá na Centrâ?

BRÁULIO: Foi pro DOPS

ROMANA: No DOPS? Vamos depressa se não ele entra na pancada!

[...]

Censura

O censor decidiu cortar o trecho “se não ele entra na pancada!”.

5.

p.81 Segue trecho da peça:

[...]

OTÁVIO: Deixa disso, também não me mataram, ué! (Vendo João e Maria). Vocês tão aí? Como é que é, seu João? Que cara de espanto é essa D.Maria? Fui em cana, só isso!

MARIA: Mas tá tudo bem?

OTÁVIO: Só uns tapinhas!

[...]

Censura

Trocaram o trecho em questão por “Tô inteiro, num tô?”

Na censura 1, o censor opta por cortar a palavra “regime” e trocá-la por “coisas”. Assim fica: “Deixa mudá as coisas...”. Percebemos nesse exemplo a censura de ordem política. Não se podia falar sobre o país, a ordem social nem fazer referências a países inimigos. Desse modo, falar do regime do Brasil era proibido.

Curioso perceber que a crítica à sociedade ainda se faz presente, no trecho e na peça, mesmo com a palavra cortada. Para os órgãos de censura, bastava não ser muito explícito na crítica.

Na censura 2, o trecho “dedo-duro da polícia” é trocado por “cagoeta”. Ora, cagoeta é sinônimo de “dedo-duro”. Desse modo, o sentido da frase permanece. O que preocupou o censor foi a referência à polícia. A crítica de Guarnieri é clara: a polícia recebe informações de algum traidor do movimento e usa-a para repreender as manifestações, as ações, etc. O censor opta, portanto, por cortar a crítica a uma instituição do governo,

embora todos continuassem sabendo que alguém que dedura o movimento operário só o pode fazer para algum órgão repressor que prima por manter a ordem vigente: PM, DOPS, etc.

Na censura 3, o caso 1 se repete. Não era permitido fazer nenhuma referência ao País. Para o censor, não importava se a referência era boa ou má. Simplesmente citar o nome Brasil ou República era proibido. No caso, a crítica social se faz presente na frase inteira: de maneiras ilícitas já conseguiram chegar até à presidência do País.

Na censura 4, o censor optou por cortar o trecho que faz referência a uma prática da polícia repressora: a violência física. Em clara crítica ao DOPS, que naquela época espancava e repreendia fortemente, o censor deixou apenas o desespero de Dona Romana: “Vamos depressa!”. Fica subentendido que, se Otávio foi para DOPS, ele poderá apanhar e sofrerá mais do que se tivesse sido preso em outro lugar.

Já na censura 5, o censor trocou “só uns tapinhas” por “tô inteiro, num tô?”. O trecho cortado queria dizer que sim, Otávio apanhara no DOPS. Em suma, uma crítica. Trocando pela retórica de Otávio, a crítica permanece, mas dessa vez não é explícita. E é como se a pergunta de Otávio redimisse os policiais e diminuísse a importância da ocasião. “Tô inteiro, num tô?” seria algo como “Não tô inteiro? Então, não foi nada de mais, não se preocupe. Até que não foi tão ruim assim...”.

Podemos perceber que não importava a idéia presente, mas sim a palavra. A peça de Guarnieri defende claramente as idéias socialistas, a causa operária. Para o censor, o óbvio a ser cortado são as palavras pontuais, apesar de a idéia estar presente no discurso, que permeia todo o texto. Como disse Foucault, o discurso está além das palavras. A palavra proibida é uma tentativa, apenas, de contenção, de estabelecimento da ordem.

É interessante percebermos a seguinte situação: na página 13, Otávio diz a Chiquinho: “Te peguei, seu capitalista”. Ora, é um trecho de clara crítica social e que mostra a ideologia socialista de Guarnieri. Contudo, o censor deixou passar. Isso porque capitalismo não é uma “palavra proibida”, pelo contrário, é a ordem vigente da sociedade, é o que governo defende. Desse modo, a palavra “capitalismo” pode estar sendo usada como xingamento e fazendo parte de uma clara crítica, mas como não é “proibida”, permaneceu na peça.

Essa situação só evidencia a lógica do censor, sempre baseado na “palavra proibida”, nunca na idéia maior, na essência da questão.

Gimba, o Presidente dos Valentes

Em *Gimba*, peça de 1959, a censura foi feita, assim como em *Black-Tie*, pelo censor Coelho Neto. Dessa vez, não houve palavras censuradas, apesar de ter sido classificada como proibida para menores de 18 anos.

Apesar de nenhum trecho ter sido cortado pelo censor, certo trecho chama a atenção: em determinado momento da peça, a personagem Carlão vai visitar Tico, doente. Falando de seu filho, ainda bebê: “...mas o didinho ta um colosso. A mãe é aquele denogo que não tem fim. ‘E não descobre ele, num segura ele assim, num segura ele assado’. Tá que nem filho de capitalista.”

Essa fala demonstra uma clara crítica ao capitalismo. Entretanto, “capitalismo” não é tomado como palavra proibida e permanece na peça, assim como a crítica.

A Semente

Black-Tie e *Gimba* foram, ambas, peças de denúncia social e crítica politizada. Mas somente com *A Semente*, que radicalizou a postura de Guarnieri, que a ira da censura foi totalmente despertada: a peça foi totalmente censurada.

A interdição total significa a proibição de a peça ser apresentada. Foi isso o que aconteceu à peça. Houve inclusive uma comoção de alguns setores da sociedade civil para que houvesse a proibição.

Após a censura da peça, formou-se a União Paulista da Classe Teatral, sob a presidência de Cacilda Becker. Pela Caixa Econômica Estadual ela acaba conseguindo verba para o TBC e para outros teatros paulistas com o Plano Extraordinário de Auxílio ao Teatro Paulista. Décio de Almeida Prado e Dulce Salles Cunha Braga conseguem a liberação do espetáculo, que estréia a 27 de abril de 1961. Contudo, a Igreja promove uma campanha que faz com que a peça seja retirada de cartaz logo depois.

Peculiaridades da censura ao teatro político

Podemos observar, após analisar a censura dessas três peças que entre elas, apenas *Black-Tie* teve palavras censuradas. *A Semente*, tão política quanto *Black-Tie*, não teve palavras censuradas, mas foi totalmente proibida. A única que, apesar de crítica e politizada, não teve cortes, foi *Gimba*. Ela apresenta idéias claras, mas ainda assim não as deixou transparecer em palavras que são verdadeiros “tabus de objeto”, na concepção de

Foucault: não se pode citá-las, mencioná-las, como “comunismo”, “governo”, “regime”, “república”.

Se em *Black-Tie* não houve uma censura total, foi porque o censor, Coelho Neto, na verdade era um homem do teatro amador que conhecia Guarnieri e todo o pessoal do Arena. Tanto é que a peça foi escrita algumas vezes em sua própria casa. A peça estava para ser censurada totalmente quando Coelho Neto decidiu intervir: escreveu uma carta tentando convencer o chefe do departamento que não havia apologia à greve na peça. Conseguiu: a censura total deu lugar à censura de cinco trechos.

O fato de a ideologia socialista estar presente no Arena fará com que a censura caia mais pesadamente sobre o grupo. Ela se intensificará ainda mais após o Golpe Militar de 1964. E não só o teatro, como toda a sociedade cultural, mídia e intelectuais sofrerão forte repressão com o Serviço Nacional de Inteligência e o Conselho de Segurança Nacional. E além da repressão exercida pelo aparato de censura do Estado haverá a exercida por certos setores da sociedade.

Estes setores lutarão a favor de certa moralidade e da Igreja, contra o “perigo vermelho”. O governo era o grande preocupado com a disseminação do socialismo. Interesses predominantemente econômicos faziam com que a classe dominante o temesse. E esse medo era espalhado para a sociedade, que se via envolta em um terror: a Igreja não podia tolerar os “comunistas ateus”. A sociedade civil não podia tolerar um “bando de baderneiros subversivos”.

Através dos cortes em palavras e da proibição de certos temas, lutava contra a propagação de idéias que considerava perigosas para a “ordem” estabelecida. Pela análise da censura dessas três de Guarnieri presentes no *Arquivo Miroel Silveira*, podemos perceber qual era a intenção da censura, como ela tentava se contrapor ao projeto de teatro do Arena.

A censura no teatro, obviamente, não ocorreu exclusivamente com o teatro político. Contudo, o fato de o Arena ter se mostrado um teatro que buscava o popular e alinhado a uma cultura de esquerda fez com que a atenção do governo dobrasse. Ele não só despertava a necessidade daquela censura de sempre (palavrões, expressões chulas, menções e críticas a instituições) como despertava para aquela censura de ideário: era o socialismo dos membros do Arena contra uma sociedade disposta a livrar-se da “ameaça” deste.

Ao repararmos na censura de *Black-Tie*, por exemplo, percebemos que os cinco cortes feitos na peça estão relacionados à política. O censor corta menção ao País, não

deixa que se pronuncie a frase “mudá de regime”, e muda as palavras para não fazer menção às ações truculentas da polícia no DOPS nem às informações que recebem de traidores que o ajudem a combater os “baderneiros”.

Esses cortes revelam uma censura ainda não tão paranóica, que visse no Arena uma real ameaça ao capitalismo e a outras estruturas vigentes. Este ainda estava definindo sua postura ética, começava naquele instante a se mostrar uma arte engajada e em busca do popular. Portanto, sua ideologia não era vista como a grande ameaça (apesar de a peça quase ter sido totalmente censurada). O foco se dava naquela “censura padrão”: sem fazer menção às instituições, por exemplo.

Os censores não percebiam quando a crítica era explícita. Era preciso dizer “capitalismo de merda” para perceber uma crítica ao capitalismo. Quando era algo mais velado, o censor não percebia. Na censura de *Gimba*, por exemplo, deixam o trecho sobre Carlão e Tico (acima citado) passar batido.

O melhor exemplo de censura política que o Arena sofre se dá com *A Semente*, que detêm um extenso processo do DDP. A interdição total se explica, por um lado, pelo repúdio de muitas pessoas que se sentiram ofendidas e escandalizadas, viram na peça uma agressão à moral, à Igreja. E, como já dito, uma clara ameaça de desordem por conta da ideologia comunista.

Contudo, a censura preocupada com a política, com o comunismo, foi fator determinante para a censura total da peça. Agileu é o socialista, membro do Partido Comunista, disposto a lutar pela causa operária e a incitar o espírito revolucionário nas pessoas, combatendo a miséria e injustiças. O governo não fica impassível diante dessas idéias socialistas claramente defendidas e a proibi.

Isso pode ser percebido com os pareceres dos censores, presentes no processo de censura. Benjamin Raymundo diz que a personagem Agileu é claramente um agitador comunista, que despreza o individual, ofende a Igreja e a polícia. Conclui que a peça expõe “matéria perigosa”, é prejudicial e deve ser proibida. Nesse momento, a censura política é clara. O governo percebe claramente as idéias presentes na peça e decide proibi-la.

Mas, será que o governo e sua equipe de censores queriam deixar claro suas intenções? Pois se sabe de antemão que certos setores do governo se mostravam liberais e de direita. E a preocupação com o socialismo existia fortemente, pois já atingira Cuba e começara a influenciar a América do Sul. Por trás dessas preocupações, estão interesses políticos e, principalmente, econômicos. Contudo, essas intenções do governo não eram

explícitas para o povo. A esse, era passado uma questão de “ordem social” e “ameaça à democracia”.

Essa tentativa de mascarar os verdadeiros interesses por trás da censura de uma peça de ideologia socialista como *A Semente* fica claro quando analisamos o parecer dos três censores acima mencionados. Eles dizem que a peça é subversiva e visa destruir o regime democrático, contraria a ordem política e social do País. Esses termos não explicitam o embate capitalismo X socialismo, trazendo a percepção da massa para algo relacionado ao seu cotidiano e às suas liberdades individuais. Desse modo, a ideologia da peça parece ser combatida por ser perigosa à justiça, aos direitos humanos e a toda a moralidade vigente.

E há preocupação por parte do grupo em disfarçar sua posição e objetivo, tanto é que dizem desconhecer a posição ideológica de Guarnieri, apesar de ela ser evidente. Dizem no parecer: “considerando que a peça do ilustre teatrólogo – cujos ideais políticos e sociais ignoramos”, demonstrando um floreio e pedantismo com “ilustre teatrólogo”.

Além disso, *Black-Tie* já tinha sofrido reclamações por apresentar idéias de esquerda e falar de operários e greves. Desse modo, o governo e os censores de modo algum desconheciam os “ideais políticos e sociais” de Guarnieri. Os censores mantêm o pedantismo e uma falsa cordialidade arrematando o parecer com “de cujo talento indiscutível esperamos outros trabalhos que venham a enaltecer, ainda mais, a bela, difícil e complexa arte, que é o Teatro”.

A carta de Aloysio Oliveira Ribeiro, diretor-substituto, só vem comprovar o interesse do governo em silenciar qualquer som destoante do estabelecido pela sociedade. Novamente, não diz claramente que luta contra o comunismo. Contudo, algumas intenções reais do governo afloram. Aloysio Oliveira diz que não querem uma peça que traga inquietude, pessimismo e desalento. Enfim, ele já não está interessado em desqualificar o comunismo, mas já está preocupado em dizer que ao governo não interessa um povo “agitado”, ou seja, que critique, que questione, que descubra as coisas ruins do Brasil.

Deixa claro toda sua intenção ao dizer que espera de Guarnieri coisas que não sejam de uma inquietude contagiante e destrutiva. Enfim, mais uma vez, está claro que o governo visava combater críticas e aqueles que escancaravam os problemas brasileiros e um lado popular da sociedade, como o Arena fazia. Liga a ideologia socialista a uma inquietude contagiante.

Ele, por fim, se vale da mesma estratégia que o grupo de censores, tentando criar uma imagem neutra, dizendo que nada tem contra Guarnieri, despistando qualquer suspeita que a censura estivesse de fato preocupada com a ideologia socialista difundida. Diz que espera “coisas melhores de Guarnieri, que é culto e homem de viva inteligência”.

Aloysio Oliveira usa a questão da moral para justificar seu apoio à censura da peça. Diz que nela contém palavras de baixo calão e idéias que atacam a moral. Esses fatores morais, de certa forma, contribuíram para que a peça fosse censurada. O clamor de certos setores da sociedade deu crédito ao governo e a seu ato de censura. Contudo, não foram determinantes. Pelos pareceres dos censores e pelo histórico de luta que o Arena vinha apresentando, sabe-se que a peça seria censurada com palavrões ou não, com ataques à moral vigente ou não. O fator incendiário nesse caso foi a clara ideologia socialista presente.

A moral e a política não podem se separar quando pensamos que certos valores se ligam à questão do capitalismo e do socialismo. O governo fazia questão de ligar o socialismo a uma série de conceitos negativos como ditadura, fim das liberdades, caos, desrespeito; e o capitalismo a uma série de conceitos positivos como justiça, igualdade, liberdade, respeito ao indivíduo.

Ora, essas questões políticas são absorvidas pela sociedade e passam a integrar o composto das condutas éticas que a regem. Desse modo, quando ocorrem reclamações que tangem a moral por causa do conteúdo da peça, não é somente porque há palavras de baixo calão ou crítica à Igreja, mas porque faz parte da moralidade dos indivíduos daquela sociedade o repúdio ao socialismo, “perigo vermelho”, e a aclamação daquela estrutura social vigente.

Considerações finais

As censuras feitas nas peças de Guarnieri e do Arena diferem de algumas outras censuras pelo fato de estarem envolvidas com política. Muitos vetos feitos nas peças lidas possuem, como outros tipos de censura, motivações morais, que visam manter a moral vigente, os bons costumes. Censuram-se os palavrões, as expressões chulas, menções e críticas a instituições, como Exército e Igreja, e ao País. Censuras desse tipo estão presentes em muitas peças de muitos tipos de teatro, nada engajados, pois sempre houve

uma moral que visavam conservar, uma imagem de país civilizado e branco que desejavam manter.

Contudo, há algo a mais nas censuras do Arena. Observando alguns vetos encontrados, pode-se constatar que o fato de o Arena ser de esquerda incomodava muito o governo, que então se via na obrigação de conter a difusão dessas idéias ditas “perigosas”. Esse incômodo era duplo: incomodava porque o Arena e seus membros, em especial Guarnieri, se diziam claramente de esquerda, defendiam o comunismo. E isso era tomado como subversivo, uma ameaça à sociedade.

Referências Bibliográficas

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA PRADO, Décio de. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARRETO FILHO, Mello. *Diversões públicas: legislação-doutrina: prática administrativa*. Rio de Janeiro: Coelho Branco Editor, 1941.

BOAL, Augusto. “Heróis e Coringas”. Teoria e Prática, número 3. In “Arte em Revista”, número 1, 1979.

COSTA, Cristina. *A censura em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

“Demorado Adeus, no museu de arte moderna”. Revista Anhembi. São Paulo, Volume 4, número 10, 1953.

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

GOMES, Mayra Rodrigues. “A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais”. Líbero, ano 10, número 20, dezembro de 2007.

GUARNIERI, Gianfrancesco. “O Teatro Como Expressão da Realidade”. Revista Brasiliense. Número 25, 1959.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

JONES, Margo. “Lê Théâtre dans le Mode” in “Demorado Adeus, no museu de arte moderna”. Revista Anhembi. Volume 4, número 10. 1953.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

“O Teatro de Arena como solução do problema da falta de teatros no Brasil”. Revista Anhembi, volume 4, número 10.

Revista Anhembi. Volume 4, número 10. 1953.

Revista Arte em Revista. Número 6, 1981.

Revista Dyonisos “Especial: Teatro de Arena”. Outubro de 1978.