

## A Seletividade da Censura no Período Militar: uma comparação entre Nelson Rodrigues e Oduvaldo Vianna Filho

Cleyton Uilarino<sup>1</sup>

### Resumo

Este trabalho buscar traçar um paralelo entre o comportamento da censura em relação a Nelson Rodrigues, um autor assumidamente de direita e com ideias alinhados com o regime militar e Oduvaldo Vianna Filho, militante político de esquerda cuja obra questiona os valores do regime. Deste modo, pretende-se colocar lado a lado a censura moral e a política demonstrando como a censura política, de certo modo, foi mais incisiva do que a moral no final dos anos 60.

**Palavras-chave:** *Censura; Ditadura Militar; Nelson Rodrigues; Oduvaldo Vianna Filho.*

### INTRODUÇÃO

Apesar de a censura ter atingido autores de diversas matizes políticas, fica claro, ao analisarmos a história da censura de ambos os lados, a presença de vetos mais incisivos nas peças de autores mais à esquerda. Em alguns casos, peças inteiras foram proibidas sem nenhuma perspectiva de liberação durante o período em que os militares estiveram no poder.

Neste estudo, são comparados os autores Nelson Rodrigues e Oduvaldo Vianna e suas respectivas relações com a censura. Nos dois casos, é evidente a facilidade de Nelson, mais afinado com as tendências políticas da direita, para liberar suas peças. Suas relações com pessoas com influência no poder garantiam que suas obras fossem exibidas ainda que com cortes. Já no caso de Oduvaldo Vianna, há registro de peças que jamais foram liberadas enquanto o autor esteve vivo.

---

<sup>1</sup>Graduando em Jornalismo da ECA-USP e bolsista pela CNPQ do Núcleo de Pesquisas em Comunicação e Censura da ECA-USP.

Os dois chegaram até mesmo a protagonizar discussões e troca de ofensas devido às suas diferenças ideológicas. Nos fatos apresentados a seguir, pretendo mostrar a diferença de tratamento que cada um teve durante o período da censura no Brasil. O acesso à justiça, a relação com órgãos de poder, as perspectivas de liberação de suas obras e a profundidade dos cortes, além de outros elementos, mostram como a censura atingia a todos, mas não na mesma intensidade.

### Censura de Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues manteve o hábito vindo de seu pai de manter amigos no poder e foi este costume que garantiu grande parte das liberações de suas peças. Graças à sua influência, Nelson pode transitar no poder e pleitear a liberação de algumas de suas obras, ainda que fosse com cortes. Porém, quando perdeu influência no governo, durante o período de Jânio Quadros, teve suas obras vetadas sem recurso.

Na biografia levantada por Ruy Castro, há vários registros da relação confortável que Nelson mantinha com o poder. A todo o momento em que uma de suas obras eram censuradas, Nelson juntava declarações de pessoas influentes, buscava defesas, ia até a censura e tentava de todas as formas liberar suas peças.

Em “Álbum de Família”, Nelson tentou a liberação distribuindo cópias a amigos e recolhendo depoimentos para tentar convencer a censura a liberá-la. Não conseguiu e teve que publicá-la em livro. O fracasso coincide com o momento em que o general Eurico Gaspar Dutra chega ao poder, logo após a saída de Getúlio Vargas, presidente que alimentava um misterioso e implícito consentimento com Nelson jamais provado.

Não se sabe se Getúlio se sentia em dívida com os Rodrigues. O fato é que, em todos os anos em que Getúlio foi ditador ou presidente constitucional, Nelson nunca foi aborrecido pela censura. E sempre teve o Teatro Municipal à sua disposição (CASTRO, 1992: 175).

Em seguida, Nelson escreveria “Anjo Negro”, só publicada depois que ele apelara para o ministério da Justiça e para a Igreja Católica. Entregou uma cópia em mãos ao ministro da Justiça, Adroaldo Mesquita da Costa, e em seguida pediu apoio do teólogo e fundador da PUC, Padre Leonel Franca. Convidou o ministro para jantar, indivíduo que, observando a simplicidade e o tradicionalismo da família de Nelson, liberou a peça.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Apesar de liberada, a peça ainda passa pela censura da casa de espetáculos, que se recusou a encenar com um ator negro. Nelson Rodrigues reclamaria da decisão dizendo que a peça perderia a “autenticidade racial e

E assim Nelson faria com outras peças. Angariaria apoio, faria lobby junto ao poder, demonstraria com todos os argumentos possíveis que suas peças eram “obras morais. Deveriam ser encenadas na escola primária e nos seminários”. Era assim que Nelson definiria suas obras em entrevista a um programa de TV enquanto comentava sobre “Sete Gatinhos”, criticado novamente pela “imundice”.

O modo como defendia suas peças, deixando claro um conservadorismo que promovia ao realizar uma crítica à hipocrisia (e não uma subversão, como outros autores), Nelson deixava a censura de mãos atadas. Essa contradição confundia a censura, como explica Ruy Castro:

A censura tinha de ser rigorosa, porque ele escrevia coisas que 'a sociedade não aceitava', como diziam. E isso significava cortes de cenas ou palavrões – os censores acreditavam piamente que o texto estava infestado deles. Ao mesmo tempo, achavam, que a proibição sumária da peça ou simples cortes eram o que a fome publicitária de Nelson mais queria. (...) Nelson mobilizava os amigos e desencadeava uma campanha pelos jornais que deixava todo mundo mal. Principalmente porque Nelson responsabilizava e chamava de 'analfabeto' não o funcionário que se encarregara dos cortes, mas alguém dos altos escalões. (CASTRO, 1992: 269)

Um dos que defenderam as peças de Nelson diante da censura, Paulinho Mendes Campos anunciava a peça “Os Sete Gatinhos” como uma obra em que

o autor quisesse dizer-nos que neste mundo corrompido pela hipocrisia, está se realizando o incrível e inelutável milagre: a puta transformada em vestal da virgindade. Em, outras palavras, o mundo quer esquecer a força que o compele à pureza: só as putas são conscientes do valor da virgindade. (CASTRO, 1992: 287)

Em certo ponto, Nelson concordava com Paulinho. Em um diálogo com um leitor da sua coluna “A vida como ela é” no jornal “Última Hora”, o autor revela sua opinião ao ouvir do leitor que as heroínas criadas por ele são “mau exemplo” para sua esposa e que por isso não a deixava ler as obras do autor. Nelson afirma:

Discordo desse ideal de noiva cega, surda e muda diante da vida. Acho que uma moça só deve ser esposa quando está em condições de resistir aos maus exemplos. Considero monstruosa, ou inexistente, a virtude que se baseia pura e simplesmente na ignorância do mal. Cada mulher devia ter um minucioso conhecimento teórico do bem e do mal. Afinal de contas, a virtude é, acima de tudo, opção. (CASTRO, 1992: 238)

cênica” de um negro de verdade. Não questionou as razões sociais, mas a estética do seu trabalho, que foi encenado com um branco pintado de negro. O questionamento o O Ponto de vista colocado pelo autor revela, mais uma vez, um conservadorismo condizente com o da sociedade em que vivia.

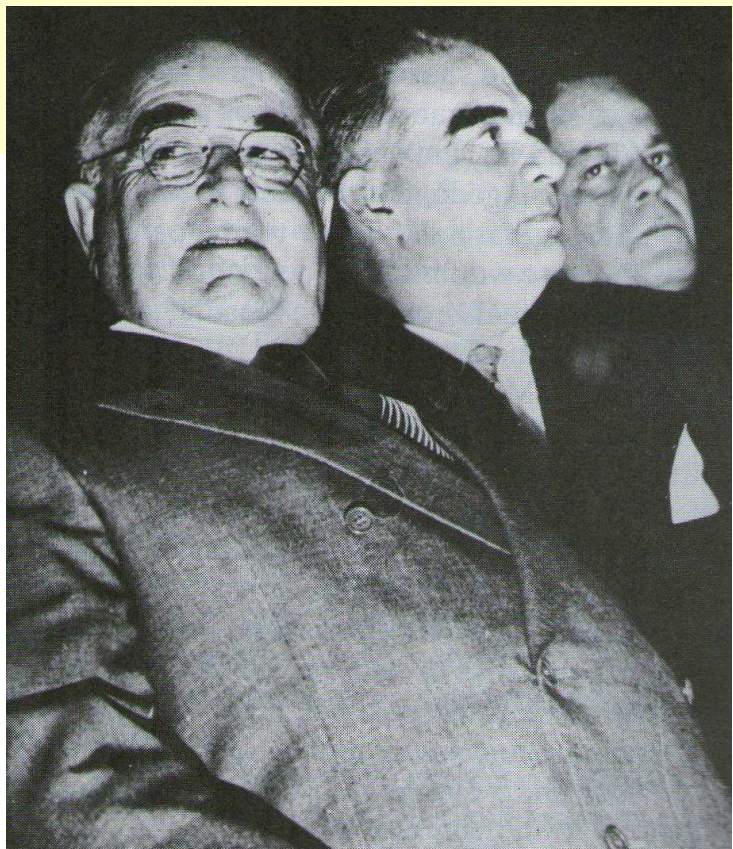
Nelson não questiona a condição subalterna da mulher, mas coloca que a maior virtude dela seria saber escolher ficar na sua condição puritana e virginal socialmente imposta. O correto seria uma mulher que soubesse o seu lugar, e não uma que o fizesse por costume ou inércia. Não se trata de libertação feminina ou outras bandeiras progressistas da época, mas de uma interpretação conservadora da mulher enquanto indivíduo.

Ainda sobre a censura, Nelson nunca escondeu que suas peças iam de encontro ao conservadorismo típico da censura e do regime. Diria ele sobre a censura de sua peça “O casamento”:

Essa medida é odiosa e analfabeta. Sinto uma profunda e definitiva vergonha de ser brasileiro. O livro é de um moralismo transparente, taxativo e ostensivo para quem sabe ler e para quem não é analfabeto nato ou hereditário. Caso se confirme a notícia, vou espernear com todas as minhas forças, porque não estamos no faroeste e ainda há leis no Brasil que devem ser respeitadas. Eu acredito que a justiça imporá a obra nas livrarias. Outra esperança que tenho, apesar de tudo, é a de que não assistirei à queima pública do meu livro como numa cerimônia nazista. (CASTRO, 1992: 351)

Ressalto que Nelson em nenhum momento abre mão da justiça. O ano era 1966, em pleno regime militar, e Nelson confia nas instituições de um Estado de Direito. Ou seja, o autor valida o regime que muitos refutavam e diante do qual usavam a arte como meio de protesto. E essa relação trazia resultados, já que em momentos de censura, como já foi dito, eram seus contatos junto ao regime (ou ao governo) que garantiam a liberação de suas obras.

No caso de “O casamento”, o processo de liberação da peça ocorreu em 1967 após um processo no Tribunal Federal de Recursos, que considerou o ato do Ministério da Justiça uma “ilegalidade máxima”. O advogado que conseguiu a



liberação foi Raphafael de Almeida Magalhães, o mesmo que tempos atrás havia conseguido liberar “Álbum de Família”. (CASTRO, 1992: 367)

Este tipo de relação com o regime lhe renderia uma condição única diante de seus amigos e familiares, ajudando na libertação de diversos presos políticos. Foi assim com seu amigo Hélio Pellegrino. Apesar da relação amistosa, os dois não concordavam politicamente, chamando um ao outro por “besta”.

Nelson chegava a ser até mesmo admirado pelo exército e, dentre os intelectuais que apoiavam o regime militar, era o mais prestigiado.

[Nelson] Tinha acesso a toda espécie de meio de comunicação e, ao contrário de outros, não fazia segredo de suas posições. A gratidão das Forças Armadas para com ele era tão grande que qualquer pessoa pela qual intercedesse ficava imediatamente sob uma espécie de proteção especial. Os militares não queriam correr o risco de desagradá-lo e perder um importante aliado. (CASTRO, 1992: 378)

## A opção pelo Teatro

Depois da morte do seu irmão e do seu pai, a crise abatera de vez a família Rodrigues. Ele e seus irmãos passaram a procurar emprego em diversas redações, mas nunca conseguiam nada. Nem sequer pensavam em procurar emprego em outro ofício que não fosse o de jornalista. Em um ano, sua família já estava mudando de casa em casa e as economias começavam a findar. A fome chegaria avassaladora.

O contato definitivo de Nelson com o Teatro enquanto meio financeiro seria somente após passar em frente ao teatro sem nenhum dinheiro no bolso. Mesmo fazendo bicos e trabalhando, a situação financeira não ia bem. Nelson já tivera duas crises de tuberculose e uma cegueira como seqüela. Já casado, não gostava que sua mulher trabalhasse (outro ponto de óbvio conservadorismo de Nelson e que o aproximava da ideologia moral do regime). Diante da sua tragédia financeira, Ruy Castro explica claramente que Nelson escolheu o teatro por dinheiro:

(...) se sua situação financeira já era apertada, tendia a ficar espeto se ele não se mexesse para ganhar mais.

O acaso o fez mexer-se. Estava passando pela porta do Teatro Rival, na Cinelândia, onde uma fila se atropelava para ver Jaime Costa em 'A família Lero-lero', de R. Magalhães Jr. Nelson ouviu alguém comentar:

**'Essa chanchada está rendendo os tubos!'**

**Por que não escrever teatro?** Não lhe parecia mais difícil do que escrever um romance. Pelo menos, era mais rápido. Com os dedos salivando, Nelson resolveu tentar. (CASTRO, 1992: 151)

## A Censura e Oduvaldo Vianna Filho

Ao contrário de Nelson Rodrigues, que optou pelo Teatro quando estava passando por dificuldades financeiras, Oduvaldo Vianna Filho abre mão da possibilidade de uma carreira em arquitetura e larga a faculdade para se dedicar ao Teatro em uma atitude clara de engajamento político.

Vianinha, juntamente com Gianfresco Guarnieri, foi convidado pelo PCB para organizar um grupo de teatro amador. Os dois eram filhos de comunistas de renome e, Vianinha principalmente, além de comunista, também tinha um pai dramaturgo.

Uma das primeiras missões de Vianinha e Guarnieri foi programar as atividades de lazer dos participantes do Festival Internacional da Juventude, que se realizaria em São Paulo. No Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), conseguiram ingressos de graça para as delegações. Nas idas e vindas do TBC, maravilharam-se com a encenação de 'O canto da cotovia', de Jean Anouilh. Convenceram-se de que a arte teatral era realmente um poderoso instrumento de organização e de conscientização" (MORAES, 2000: 47).

Percebe-se, portanto, que o desejo maior não é apenas ganhar dinheiro, como foi o caso de Nelson Rodrigues. Seguindo esta perspectiva, Vianinha ainda se envolveria na criação do Teatro Paulista dos Estudantes, que objetivava principalmente a missão política do teatro acima de qualquer coisa.

A partir de então o teatro seria a principal dedicação de Oduvaldo Vianna Filho. O TPE se juntaria ao grupo de Teatro de Arena, emprestando um viés mais político ao grupo que até então seguia o modelo do Teatro Brasileiro de Comédia. A presença de jovens engajados como Vianinha e Guarnieri se complementaria com a chegada de Augusto Boal ao grupo.

Boal era uma espécie de antítese de Ziembinski (que encenara a peça Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues) e se preocupava muito mais com a veracidade psicológica dos personagens. Sua afinidade com a preocupação teatral de jovens como Vianinha era tamanha que juntos eles mudariam os rumos do Arena.

Boal dava ampla liberdade para a juventude mais engajada e compraria a briga por um teatro popular comprometido com a causa social. Preocupava-se, entre outras coisas, com ampliar o público. Vianinha, obviamente, acompanharia com todo o fervor o ritmo de Augusto Boal e tinha grande afinidade com a sua visão sobre o papel do teatro na sociedade.

Da relação com Boal nasceria o sentido que Vianinha carregaria na sua obra até o

final da vida e um dos motivos principais pelo qual sofreria censura de cunho social e político. De acordo com o próprio Vianinha, “o autor nacional ganha uma casa, experimenta, debate, faz seminários, começa a existir culturalmente, lota o teatro. Pela primeira vez, diante de um público extasiado, ator, sem a 'estrela', sem sustentações, o trabalho de intercomunicação, de desenvolvimento do desenho interior do espetáculo se aprofunda”, o que incomodaria muito o regime ditatorial em que o país vivia.

Vianinha só vai deixar o Arena por convicções políticas. De acordo com o próprio Vianna, “O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de 150 lugares. Não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho”. Para ele, o grupo, apesar de manter-se engajado, não poderia alcançar os objetivos que ele queria. A mobilização jamais poderia ser muito grande e “um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, a sua industrialização.”. Já no caso do Arena, ele “contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação”.

Por isso, então, Vianinha se engajaria na criação do Centro Popular de Cultura, junto com a UNE. Com o fim da temporada de “mais-valia”, o grupo de trabalho passou a se reunir em um curso de filosofia com a finalidade de manter-se coeso. Em seguida, surgia o CPC como continuidade das discussões que ocorriam nessas aulas.

O objetivo do CPC era alcançar tudo aquilo que Vianinha havia criticado no Arena. Massificar a produção da arte a fim de conscientizar as massas. Tinha ações principalmente em sindicatos, e junto a trabalhadores, mostrando sua situação, sua luta e aspirações. Os espetáculos se referiam à atualidade e exploravam questões da luta de classes como o custo de vida, redução salarial, violência, questão fundiária. Por isso, era em grande parte subversiva diante da censura.

O elenco do CPC jamais pedia permissão às autoridades para representar em praça pública – até porque, se pedisse, a resposta seria a pior possível. 'Os autos, na verdade, eram um teatro de guerrilha, ágil, deslocando-se a todo instante' diz Vereza. Em contrapartida, a Polícia não hesitava em pulverizar as aglomerações. 'Quando ocorria uma repressão policial na cidade, imediatamente escrevíamos um auto denunciando aquilo. Nem ensaiávamos direito', pontua Vereza, para quem era uma 'aventura fascinante' participar daquela agitação nas ruas, com os policiais sempre nos calcanhares. (MORAES, 2000: 129)

O grupo ainda mantinha atividades política, apoiando a posse de Jango e convocando a população a comparecer ao Comício pela Legalidade. O próprio Vianinha,

conta Dênis de Moraes, captava os discursos de Brizola pelo rádio e batia textos conclamando a população a repudiar o golpe. O CPC funcionaria relativamente bem até a edição do golpe de 1964, quando a UNE foi invadida e o CPC desfeito.

O próximo grupo a ser criado por Vianinha seria o “Opinião”, definido pelo próprio autor como “um caminho a testar”. Nele, Vianinha queria estabelecer o teatro de autoria brasileira e colocar para fora o que até então era produzido no país e ficava “entalado”. Tudo isso sem perder o engajamento político característico do extinto CPC.

Porém, a constante necessidade de esconder os verdadeiros objetivos das peças encenadas pelo “Opinião” foi fazendo com que o grupo perdesse o traquejo com o tipo de teatro que gostaria de fazer. Divergências internas começaram a surgir, inclusive políticas, que foram se estendendo às questões pessoais. Escrever uma peça não era mais somente uma decisão sobre qual tema abordar, mas diversos nuances que envolviam o modo como esses temas seriam abordados. O próprio Vianinha chegou a propor uma peça mais leve, com menos consequências sociais. O “Opinião” perdia o seu rumo.

As obras de Oduvaldo Vianna Filho, mais do que críticas morais do comportamento humano, preocupavam-se em questionar as estruturas da sociedade e utilizavam-se de um viés claramente marxista em pleno período de bipolarização mundial. Iam em rota de colisão com tudo o que o governo militar representava e por isso a censura parecia ser muito mais dura com Vianinha do que fora com as peças de Nelson.

A atitude de resistência implicava em quedas-de-braço com a Censura. Das peças recentes de Vianinha, três – 'A longa noite de Cristal', 'Em família' e 'Corpo a corpo' – estavam liberadas sem cortes. A maioria simplesmente fora proibida. Não podemos esquecer que, na TV Tupi, o fantasma do censor de plantão perambulava pelos corredores, onipresente, flagrando qualquer escorregadela. (MORAES, 2000: 310)

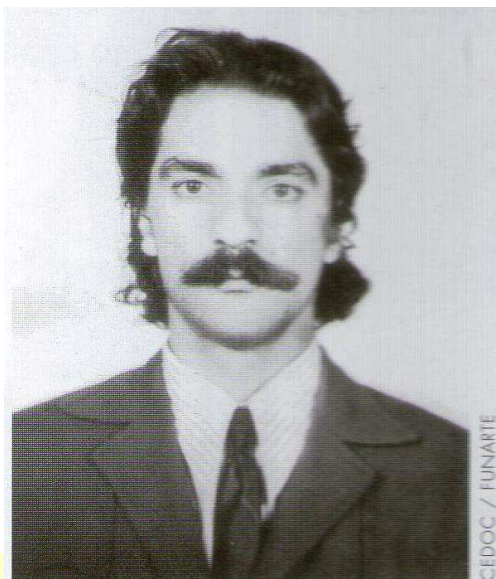
E ao contrário de Nelson Rodrigues, o autor não reclamava da falta de cultura ou da falta de educação dos censores por não compreenderem sua crítica. Pelo contrário, ele tinha plena noção da compreensão do seu trabalho e via que era justamente o que ele estava querendo dizer que estava sendo vetado.

A censura não permite que eu fale o que quero. E se para sobreviver eu tento contornar a situação, escrevendo algo mais leve, é a crítica que passa a me perseguir, caindo de pau no espetáculo e acusando-me de fazer concessões. Tenho sido obrigado a fazer esquetes na televisão para sobreviver e pagar as dívidas que contraí nos dois últimos espetáculos teatrais que eu mesmo tive que produzir. É infame a situação do autor neste país. (MORAES, 2000: 311)



Numa das justificativas escritas por um dos censores de Vianinha, ficava claro o total desacordo de suas peças com o regime. Não bastavam cortes para adequá-las ao contexto político e social da época. O veto se tornava sempre a medida mais “sensata”.

O grande número de cortes que seriam necessários e a impossibilidade total de ser mantida uma sequência lógica no texto cortado, principalmente na supressão de diálogos e cenas atentatórios à moral e aos bons costumes e de comentários de fundo político contrários aos governos de duas épocas da história, levam-me a sugerir pela não liberação do texto. (MORAES, 2000: 372)



O texto em questão era a peça “Rasga Coração”, obra prima do autor que morreria sem vê-la sendo representada.

Embora vetada, houve uma campanha ao estilo daquelas realizadas por Nelson Rodrigues para liberação de suas peças. Uma das personalidades influentes no regime que intercederia pela liberação da peça seria o próprio Nelson<sup>3</sup>, mas Vianinha não tinha o mesmo passe livre com os militares que o autor conservador.

O diretor da peça, assim que soube da possibilidade da liberação, juntou ao processo aberto para a liberação da obra a assinatura de diversos intelectuais além de Nelson Rodrigues, que declararia que “‘Rasga coração’ é uma das mais belas e fascinantes obras-primas do teatro brasileiro.” Mas nem assim a peça seria liberada e o diretor descobriria o porquê.

José Renato apurou em Brasília que “Rasga coração” continuava proibida por decisão pessoal de Falcão [ministro da justiça]. 'Nós fizemos de tudo para conseguir a liberação no Ministério da Justiça', reitera o diretor. 'Todos os escalões secundários eram favoráveis, mas parecia que a gente esbarrava num muro invisível. MORAES, 2000: 376)

A peça só seria liberada com a troca de presidentes no executivo e a saída de Armando Falcão do ministério da Justiça. Quando “Rasga coração” foi montada e

<sup>3</sup> Tanto autores conservadores quanto autores de esquerda concordavam no combate à censura.

encenada, Vianinha já havia morrido há cinco anos vítima de câncer.

## Os objetivos da censura

A censura no Brasil, ao longo de toda sua existência, pode ser dividida em categorias de acordo com a sua natureza. Ou seja, dependendo do seu objetivo alegado, a censura pode ser considerada de ordem moral, política, religiosa ou social, funcionando como uma pré-seleção do que era digno ou não de ser apresentado à sociedade. Trata-se de uma concepção patriarcalista de Estado protetor da família, da moral e dos bons costumes, proibindo aquilo que pudesse perturbar a prosperidade pública. Cria-se, desta forma, uma divisão entre aquilo que é digno de ser apresentado enquanto arte a aquilo que é jogado para o campo da marginalidade. O Estado passa a definir o que é ou não cultura.

Nesse processo de seleção, o Estado acaba por controlar os discursos que permeiam a sociedade e, por consequência, exercendo um controle ideológico e político.

Ora, estas colocações implicam que se entende a censura como um investimento sobre a palavra como meio de sustentação do poder. Nesse caso, a censura é, nos termos de Michel Foucault, um dos procedimentos de exclusão que atingem o discurso, um procedimento de origem externa. Naturalmente, dentre os procedimentos de origem externa que esse pensador apontou – a segregação da loucura, a vontade de verdade, a interdição da fala – é, literalmente, pela interdição ou proibição das palavras que a censura se exerce. (...) A censura é, justamente, a manifestação de uma interferência nos discursos, buscando efeitos de poder. Os textos escritos que compõem o Arquivo Miroel Silveira são discursos/manifestações das formações discursivas que orientam os modos de ver o mundo em um tempo e lugar. As palavras censuradas são as manifestações de uma relação de poder que atinge os discursos e manifestam o modo de emergência dos discursos do poder constituído. (GOMES, 2008: 21)

Assim, o sistema censório tem como resultado a anulação do discurso de oposição e da contestação. Sua atuação vai de encontro à manutenção de um *status quo*, “protegendo” a sociedade do contato com novas linhas de pensamento e afastando-a da liberdade de escolha entre ter ou não contato com determinado tipo de manifestação humana, sendo ela artística ou meramente política.

Nesse sentido, podemos afirmar que a censura, ainda que possa sofrer as subdivisões apontadas acima, tem seu fundamento eminentemente político, como explica Alexandre Stephanou:

Cada sociedade adapta o proibido e o perigoso a sua realidade singular. Porém, durante regimes autoritários, à essa repressão original dos instintos, somam-se outras formas de repressão, desnecessárias à manutenção da vida social, e que somente visam a fortalecer o

poder constituído, seja ele do Estado, da Igreja ou do capital. Ou seja, a ação censória é geralmente ditada mais por interesses de ordem doutrinária e ideológica do que moral (mesmo que as leis que se ocupam da moralidade, estão quase sempre subordinadas a objetivos políticos). O teor moral é destacado como justificativa para uma ação repressiva e política. É na articulação entre o discurso libertário e o moral, entre o proibido e o permitido, que reside o poder. (STEPHANOU, 2001: 33)

Observa-se, portanto, o uso do discurso moralizante apenas como ferramenta de controle político e social para a manutenção do poder e aniquilação da oposição e da contestação, classificados como “subversão” ou de “risco à ordem social”.

Em muitos dos casos, as palavras que eram submetidas à censura, nos casos de veto moral, são muito menos graves para a compreensão do texto como um todo do que em casos de peças cuja censura pode ser classificada como de cunho político. Neste tipo de censura visava-se as palavras cuja substituição comprometia o fundo crítico da peça.

A palavra 'Brasil' é uma das mais vetadas numa preocupação explícita de se evitar críticas à realidade nacional. Cortavam-se também personagens militares ou referências às Forças Armadas, assim como a menção às instituições públicas nacionais. A expressão 'coronel reformado' foi vetada de 'Um emprego arriscado', de Albano Pereira, e 'Getúlio, 'ditador, e 'Presidente' foram palavras censuradas em 'Feitiço', de Oduvaldo Vianna. (COSTA, 2006: 240)

Dentre as palavras censuradas ainda constavam 'Banco do Brasil', “vereador”, “propriedade”, “comissário”, “reservista”, “prefeito”, “governador”, “Presidente da República”, “Sr. Ministro”, “Bandeira Nacional”; além de nomes próprios como “Churchill” e “Salgado”.

Como realizar críticas compreensíveis ao grande público (a massificação da produção era um dos objetivos das companhias de teatro de esquerda como Arena, Opinião e o Centro de Cultura Popular) sem poder fazer referências às forças armadas, cargos políticos ou às instituições públicas?

No período estudado, as revistas e as comédias ligeiras procuraram mostrar conflitos amorosos envolvendo adultério, filhos bastardos, bigamias e traições envolvendo homens e mulheres que procuram se dar bem na vida econômica e afetiva. Essas situações são tratadas de forma explícita, mostrando a malandragem de alguns personagens e a ingenuidade de outros, bem como o uso do casamento como meio de ascensão social, numa nítida citação do teatro consagrado por Martins Pena, no século XIX. Nesses textos, o uso de palavras como 'amante' ou 'adultério' pouco subtrai à compreensão das situações enfocadas e da mensagem do autor. Por que então a censura? Aparentemente trata-se da necessidade de reforço do ato de censura em si mesmo. A lista de palavras mais chulas ou ousadas seria uma forma de justificar a existência do processo de censura. (COSTA, 2006: 246)

Ou seja, como aponta Cristina Costa, a censura moral se apresentaria como um simples meio de justificação da censura política e ideológica, esta sim afetada estruturalmente e contextualmente pelos cortes realizados pelo censor, já que as palavras que lhe são vetadas não se referem apenas a um elemento, mas a todo um contexto. Nestes casos, Cristina Costa explica o impacto que a censura dessas palavras implica:

Em contrapartida, certas palavras identificando época e lugar da ação ou fazendo alusões aos conflitos vivenciados pelo público podem alterar significativamente a compreensão do texto e da intencionalidade do autor. Retiradas da peça, podem dificultar o entendimento da ação e até sua comicidade. Além disso, esses cortes dão às situações uma atemporalidade que dificulta a identificação do público com a ficção e seus personagens. Os conflitos passam a ter uma conotação predominantemente psicológica. (COSTA, 2006: 247)

Quando este processo se conclui, portanto, a peça perde seu caráter contestatório e político. Seu objetivo central deixa de existir e, ainda que ela não tenha sido vetada, é como se tivesse sido já que o projeto original do autor foi modificado.

No plano macro, cria-se, como define Perseu Abramo, um “sistema de censura” na qual todo assunto que permeia a opinião pública é meticulosamente controlado pelo Estado. Este sistema é formado a partir de uma censura conjuntural<sup>4</sup>, objetivando exclusivamente impedir a comunicação social.

O objetivo fundamental do sistema de censura é dificultar ou impedir a comunicação social, isto é, a divulgação de informações, orientações, análises, manifestações críticas, para impedir a organização e a participação social e política de setores sociais que pretendem participar da condução política da nação, e que, com isso, poderiam pôr em risco o domínio do poder estabelecido. (ABRAMO, 1997: 286)

A partir do momento em que controla discursos, esse sistema é responsável pela construção de uma nova realidade, colaborando para a fixação da ideologia do Estado. Quando a censura controla o que é vinculado ou não pelo sistema de comunicação social, mais particularmente (e não exclusivamente) nos jornais, ela controla o que de fato aconteceu ou não. É a partir dos meios de comunicação, e neles se insere o teatro, que a sociedade vai ter contato com o que acontece na contemporaneidade.

No campo jurídico, durante a ditadura militar as peças de cunho moral terão muito

---

<sup>4</sup> Abramo diferencia censura estrutural, causada pela dificuldade de acesso aos meios de comunicação em um sistema capitalista, da censura conjuntural, imposta pelo Estado. No trabalho, trato apenas da censura conjuntural.

mais espaço para negociação e contestação de seus vetos do que as peças de cunho político. Isto porque os casos de censura política e ideológica baseavam-se no conceito vago de “propaganda de subversão da ordem pública” prevista na constituição após a promulgação do Ato Institucional nº 2.

A edição de publicações obscenas, por exemplo, crime previsto no artigo 234 do Código Penal, tinham seu processo de apreensão baseado na Lei 2083 e ampla possibilidade de defesa e julgamento, o que demonstra pouca preocupação com esta literatura no período. O número de livros, apreendidos, na primeira fase do Regime militar, por e motivos de obscenidades é muito pequeno, quase nulo. O elemento moral aparece pouco nesse momento. (STEPHANOU, 2001: 231)

É possível perceber uma preocupação cada vez maior com o elemento político ao longo da história da censura no Brasil. O período militar e os últimos anos da censura são o auge desse processo. A situação vai ajudar a entender o cerco cada vez maior a artistas como Oduvaldo Vianna e o relaxamento do aparato censório do Estado com artistas mais polêmicos, mas que não contestavam o regime, como era o caso de Nelson Rodrigues.

Nesse sentido, Cristina Costa associa o fim da censura ao fim da dicotomia criada pela Guerra Fria, além da complexificação das artes pelo uso de hipertextos em diversas linguagens.

E nesse levantamento das causas responsáveis pelo dismantelamento de mecanismos de censura no Brasil, deve-se fazer referência ao fim da União Soviética e ao triunfo da opção liberal capitalista, que tornou menos perigoso os movimentos de esquerda, até mesmo em sociedade de fortes desigualdades sociais que a desestabilizam permanentemente. Foram, portanto, essas forças que acabaram por tornar ineficazes os processos censórios operantes no Brasil desde os tempos coloniais. (COSTA, 2006: 262)

## Conclusão

Observa-se, portanto, uma concepção de teatro diferente entre os dois autores que pode ser estendida para o modo como eram exercidas a censura política e a censura moral. A busca por controle político cresce com o recrudescimento da censura durante a mudança de regime na história do Brasil. Vai aos poucos passando de algo meramente moral e patriarcal (sempre com o objetivo político como pano de fundo, vale ressaltar), para um controle eminentemente político.

As contradições dentro da censura moral podem ser vistas como indícios de uma baixa preocupação com este elemento. Ela permanece como meio legitimador de algo muito maior, inserido na busca da contenção ideológica em um contexto de bipolarização

política nos cenários nacional e internacional.

Esta supremacia da preocupação política sobre a moral reflete-se no relacionamento que os dois autores em questão mantêm com a censura. Enquanto Nelson dialoga e libera suas peças, Vianna não tem espaço para tal e é sistematicamente censurado, como se um “muro”, “algo maior” proibisse suas peças, como afirma José Renato, diretor da peça “rasga Coração”.

Assim, tudo indica que Oduvaldo Vianna tenha suas peças muito mais afetadas pela censura do que Nelson Rodrigues, principalmente pelo fato de ter conseguido libera-las ainda durante o período de exceção no país.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Bia (org.). *Um Trabalhador da Notícia: textos de Perseu Abramo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

CASTRO, Ruy, *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo, Edusp: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MATTOS, Sérgio. *Mídia Controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

MORAES, Dênis. *Vianinha, cúmplice de uma paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras Proibidas: pressupostos e subentendidos a censura teatral*. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2008.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001